

37

Io, la Regina II. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena

a cura di
Giulio Sodano e Giulio Brevetti

Io, la Regina II

Maria Carolina d'Asburgo-Lorena
e il suo tempo

37

ISBN 9788885812765



9 788885 812765

€ 35,00





Collana diretta da Orazio Cancila

1. Antonino Marrone, *Repertorio della feudalità siciliana (1282-1390)*, 2006, pp. 560
2. Antonino Giuffrida, *La Sicilia e l'Ordine di Malta (1529-1550). La centralità della periferia mediterranea*, 2006, pp. 244
3. Domenico Ligresti, *Sicilia aperta (secoli XV-XVII). Mobilità di uomini e idee nella Sicilia spagnola*, 2006, pp. 409
4. Rossella Cancila (a cura di), *Mediterraneo in armi (secc. XV-XVIII)*, 2007, pp. 714
5. Matteo Di Figlia, *Alfredo Cucco. Storia di un federale*, 2007, pp. 261
6. Geltrude Macri, *I conti della città. Le carte dei razionali dell'università di Palermo (secoli XVI-XIX)*, 2007, pp. 242
7. Salvatore Fodale, *I Quaterni del Sigillo della Cancelleria del Regno di Sicilia (1394-1396)*, 2008, pp. 163
8. Fabrizio D'Avenia, *Nobiltà allo specchio. Ordine di Malta e mobilità sociale nella Sicilia moderna*, 2009, pp. 406
9. Daniele Palermo, *Sicilia 1647. Voci, esempi, modelli di rivolta*, 2009, pp. 360
10. Valentina Favaro, *La modernizzazione militare nella Sicilia di Filippo II*, 2009, pp. 288
11. Henri Bresc, *Una stagione in Sicilia*, a cura di M. Pacifico, 2010, pp. 792
12. Orazio Cancila, *Castelbuono medievale e i Ventimiglia*, 2010, pp. 280
13. Vita Russo, *Il fenomeno confraternale a Palermo (secc. XIV-XV)*, 2010, pp. 338
14. Amelia Crisantino, *Introduzione agli "Studii su la storia di Sicilia dalla metà del XVIII secolo al 1820" di Michele Amari*, 2010, pp. 360
15. Michele Amari, *Studii su la storia di Sicilia dalla metà del XVIII secolo al 1820*, 2010, pp. 800
16. *Studii storici dedicati a Orazio Cancila*, a cura di A. Giuffrida, F. D'Avenia, D. Palermo, 2011, pp. XVIII, 1620
17. *Scritti per Laura Sciascia*, a cura di M. Pacifico, M.A. Russo, D. Santoro, P. Sardina, 2011, pp. 912
18. Antonino Giuffrida, *Le reti del credito nella Sicilia moderna*, 2011, pp. 288
19. Aurelio Musi, Maria Anna Noto (a cura di), *Feudalità laica e feudalità ecclesiastica nell'Italia meridionale*, 2011, pp. 448
20. Mario Monaldi, *Il tempo avaro ogni cosa fracassa*, a cura di R. Staccini, 2012, pp. 206

I testi sono consultabili (e scaricabili in edizione integrale) nella sezione Quaderni del nostro sito (www.mediterranearicerchestoriche.it)



Collana diretta da Rossella Cancila

21. Orazio Cancila, *Nascita di una città. Castelbuono nel secolo XVI*, 2013, pp. 902
22. Claudio Maddalena, *I bastoni del re. I marescialli di Francia durante la successione spagnola*, 2013, pp. 323
23. *Storia e attualità della Corte dei conti Atti del Convegno di studi Palermo, 29 novembre 2012*, 2013, pp. 200
24. Rossella Cancila, *Autorità sovrana e potere feudale nella Sicilia moderna*, 2013, pp. 306
25. Fabio D'angelo, *Caltanissetta: baroni e vassalli in uno stato feudale (secc. XVI-XVII)*, 2013, pp. 318
26. Jean-André Cancellieri, Vannina Marchi van Cauwelaert (éds), *Villes portuaires de Méditerranée occidentale au Moyen Âge Îles et continents, XIIe-XVe siècles*, 2015, pp. 306
27. Rossella Cancila, Aurelio Musi (a cura di), *Feudalesimi nel Mediterraneo moderno*, 2015, pp. VIII, 608
28. Alessandra Mastrodonato, *La norma inefficace. Le corporazioni napoletane tra teoria e prassi nei secoli dell'età moderna*, 2016, pp. VII, 337
29. Patrizia Sardina, *Il monastero di Santa Caterina e la città di Palermo (secoli XIV e XV)*, 2016, pp. XIV, 310
30. Orazio Cancila, *I Ventimiglia di Geraci (1258-1619)* 2016, pp. 500
31. *Istituzioni ecclesiastiche e potere regio nel Mediterraneo medievale. Scritti per Salvatore Fodale*, a cura di P. Sardina, D. Santoro, M.A. Russo, 2016, pp. 216
32. Minna Rozen, *The Mediterranean in the Seventeenth Century: Captives, Pirates and Ransomers*, 2016, pp. 154
33. Giulio Sodano, Giulio Brevetti (a cura di), *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, 2016, pp. 308
34. Valeria Coccoza, *Trivento e gli Austrias Carriere episcopali, spazi sacri e territorio in una diocesi di regio patronato*, 2017, pp. 168
35. Nicoletta Bazzano, Miquel Fuertes Broseta (a cura di), *Oralità e scrittura: il parlamento di Sardegna (secc. XIV-XVIII)*, 2020, pp. 200
36. Rossella Cancila (a cura di), *Capitali senza re nella Monarchia spagnola. Identità, relazioni, immagini (secc. XVI-XVIII)*, 2020, pp. 542
37. Giulio Sodano, Giulio Brevetti (a cura di), *Io, la Regina II. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena e il suo tempo*, 2020, pp. 370

a cura di
Giulio Sodano e Giulio Brevetti

Io, la Regina II

Maria Carolina d'Asburgo-Lorena
e il suo tempo

37

37

Quaderni – Mediterranea - ricerche storiche

ISSN 1828-1818

Collana diretta da Rossella Cancila

Comitato scientifico: Marcella Aglietti, Walter Barberis, Orazio Cancila, Pietro Corrao, Aurelio Musi, Elisa Novi Chavarria, Walter Panciera, Alessandro Pastore, Luis Ribot García, Angelantonio Spagnoletti, Mario Tosti

In formato digitale i Quaderni sono reperibili sul sito

www.mediterranearicerchestoriche.it

A stampa sono disponibili presso la NDF

(www.newdigitalfrontiers.com), che ne cura la distribuzione:

selezionare la voce "Mediterranea" nella sezione

"Collaborazioni Editoriali"

Regno di Napoli - casa e corte borbonica - committenza reale

Kingdom of Naples - Bourbonian dynasty and court - royal patronage

2020 © Associazione no profit "Mediterranea" - Palermo

ISBN 978-88-85812-76-5 (a stampa) ISBN 978-88-85812-77-2 (online)

Il successo del volume *Io, la Regina*, del 2016, con le sue presentazioni a Napoli, Roma e Vienna, ha confortato i curatori e gli autori a proseguire un fortunato filone di ricerca su un personaggio assai complesso, affascinante e controverso quale è stato Maria Carolina d'Asburgo-Lorena. Momento di confronto assai proficuo, che ha riunito studiosi di paesi e di interessi diversi, è stato il convegno "*Io, la regina*". *Maria Carolina fra storia e arti*, organizzato nel novembre 2018 da Francesco Cotticelli con Paolo Maione e fortemente voluto dal direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Vienna, Fabrizio Iurlano, che sentitamente si ringraziano. Le belle relazioni presentate in quella sede, che hanno formato il nucleo originale dei saggi di questo volume, hanno evidenziato quanto intorno a questa discussa figura e al suo tempo vi sia ancora tanto da esplorare. Si sono quindi aggiunti altri interventi di amiche e amici che con grande entusiasmo hanno voluto partecipare a questa seconda puntata.

Come nel primo volume, i curatori hanno cercato di privilegiare la dimensione interdisciplinare, con saggi di storiografia e di storia politica, di cultura e vita materiale, di storia e critica d'arte, di musica e teatro, nella persuasione che tale metodologia permetta la conoscenza di un'epoca storica nei suoi molteplici aspetti. Maria Carolina ha così offerto l'occasione per approfondire un tempo storico segnato da trasformazioni politiche e culturali che hanno percorso il continente europeo.

I curatori, nel licenziare questo volume, desiderano ricordare in particolare la presenza di Rita Steblin, appassionata protagonista del convegno viennese, venuta a mancare pochi mesi dopo, alla cui memoria questo volume è dedicato.

Napoli, agosto 2020

Giulio Sodano, Giulio Brevetti

IO, LA REGINA

II

MARIA CAROLINA D'ASBURGO-LORENA
E IL SUO TEMPO

Giulio Sodano

NAPOLI E VIENNA NEL XVIII SECOLO TRA VICERÉ E UNA REGINA

SOMMARIO: L'interesse sui rapporti tra Napoli e Vienna nell'ambito della storiografia del Mezzogiorno d'Italia non è stato fortunato: sul vicereame austriaco ha pesato il giudizio sull'eccessivo fiscalismo e sulla scarsa capacità di realizzazione di progetti rinnovatori; sull'epoca di Maria Carolina il ruolo della regina nella repressione dei movimenti rivoluzionari. Per le due epoche gli studi sono stati lungamente concentrati sulle correnti riformistiche. È negli ultimi due decenni che si assiste a una crescita di interesse per temi interdisciplinari legati alla cultura, all'arte, alla musica e al teatro, dai quali emerge la connessione del Regno con le altre realtà europee.

PAROLE CHIAVE: Regno di Napoli, XVIII secolo, relazioni Napoli-Vienna.

NAPLES AND VIENNA IN THE EIGHTEENTH CENTURY BETWEEN VICEROY AND A QUEEN

ABSTRACT: The interest on the relations between Naples and Vienna in the context of the historiography of the Southern Italy was not fortunate: on the Austrian vice-kingdom had an impact the judgment on the excessive fiscalism and the lack of capacity to carry out renewing projects; on the age of Maria Carolina, the role of the queen in the repression of revolutionary movements. For these two epochs, studies have been long concentrated on reformist currents. The last two decades have seen an increase in interest in interdisciplinary themes related to culture, art, music and theatre, from which emerges the connection of the Kingdom with other European realities.

KEYWORDS: Kingdom of Naples, 18th century, relationships Naples-Vienna.

1. Premessa

Il Regno di Napoli e il complesso dominio degli Asburgo di Vienna vissero nel XVIII secolo due stagioni nelle quali le relazioni si fecero assai intense. La prima, tra il 1707 e il 1734, quando la Spagna, a seguito delle alterne fortune dinastico-militari, perse il controllo bisecolare su Napoli, rivendicata dagli Asburgo viennesi. La seconda dal 1768, allorché un'arciduchessa dal carattere forte e volitivo, figlia della grande Maria Teresa, divenne regina di Napoli, influenzando non poco l'atmosfera culturale, ma anche quella politica, soprattutto nel campo delle relazioni internazionali: il Regno grazie alla strategia di Maria Carolina fu sottratto definitivamente

dalla tutela spagnola ed entrò in un sistema di alleanze austro-inglese che sarebbe durato – con l’eccezione della fase napoleonica – ben oltre l’esistenza della regina.

Nonostante questi due momenti rilevanti, l’interesse sui rapporti tra Napoli e Vienna nell’ambito della storiografia del Mezzogiorno d’Italia non è stato, tuttavia, fortunato. Il governo austriaco è stato pressoché ignorato dalla *Storia del Regno di Napoli* di Croce, sebbene lo stesso studioso abruzzese avesse dedicato a quei decenni pagine importanti sullo sviluppo culturale come snodo fondamentale per la formazione della classe intellettuale rappresentativa della “nazione napoletana”¹. Il devastante ruolo che l’austriaca Maria Carolina ebbe nella repressione del movimento filogiacobino e della rivoluzione del 1799, le alleanze tra i Borbone e l’Austria nella prima metà dell’Ottocento nel segno del Trono e dell’Altare, non hanno invogliato gli storici a indagare su una relazione per la quale pesavano non pochi giudizi e pregiudizi. L’ideologia risorgimentale, che vedeva in Maria Carolina la peggiore nemica dei “patrioti”, si proiettava peraltro, anche sulla parentesi austriaca del 1707-1734, epoca liquidata come di grandi speranze, ma di scarse realizzazioni e di intenso sfruttamento fiscale straniero. Il disinteresse, peraltro, per motivi che sono sicuramente da comprendere, è stato reciproco: in un recente saggio si è sottolineato quanto anche gli storici austriaci abbiano nutrito poca attenzione al dominio esercitato sul Regno di Napoli².

Va opportunamente richiamato quanto ha sottolineato Saverio Russo: il 2007, trecentesimo anniversario dell’inizio del dominio austriaco, non ha lasciato tracce di qualche rilievo³, a paragone invece di quanto è stato fatto per le celebrazioni del 1799 e dell’età napoleonica o, ancora più recentemente, per il tricentenario della nascita di Carlo di Borbone, occasione di un arricchimento comp-

¹ B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Laterza, Bari, 1984, pp. 145-169.

² P. Wallnig, *I viceré austriaci*, in A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale del vicereame austriaco di Napoli 1707-1734*, Arte’m, Napoli, 2014, p. 21. Opere in lingua tedesca dedicate alla regina di Napoli, il cui interesse deriva soprattutto dall’essere figlia di Maria Teresa, sono E.C. Corti, *Ich, eine Tochter Maria Theresias: ein Lebensbild der Königin Marie Karoline von Neapel*, Bruckmann, Munich, 1950; F. Weissensteiner, *Die Töchter Maria Theresias*, Kremayr & Scheriau, Wein, 1994.

³ S. Russo, *Introduzione* a Id., N. Guasti (a cura di), *Il Vicereame austriaco (1707-1734). Tra capitale e province*, Carocci, Roma, 2010, p. 7.

lessivo della riflessione sul Settecento napoletano⁴. Questo scarso interesse contrasta peraltro con gli studi che sono stati condotti sui rapporti Italia-Austria in altri contesti della nostra penisola. Come ha evidenziato recentemente in un'ampia rassegna Antonio Trampus, molto diverso è stato infatti l'andamento della storiografia dell'Italia settentrionale, soprattutto quella dell'area orientale, la quale per gli antichi e perduranti legami storici ha sempre nutrito vivaci interessi per la monarchia austriaca, come, d'altra parte, testimonia la fondazione dell'Istituto italo-germanico in Trento e le sue numerose attività scientifiche rivolte ai rapporti tra Italia e mondo germanico. Nella storiografia dell'Italia settentrionale del dopoguerra quell'attrazione è stata alimentata dall'esigenza del superamento dei conflitti nazionali, che avevano lacerato l'Europa del XIX secolo⁵.

2. Riformismo e cultura riformatrice

Dopo aver evocato Croce, non è nostra intenzione ripercorrere le tappe della storiografia meridionalistica nei confronti dell'epoca austriaca, ma piuttosto cogliere quali sono stati i campi di ricerca più battuti nel passato e quali le novità più rilevanti che si possono cogliere dalle tendenze più recenti.

⁴ Per quanto riguarda il 1799 si ricorda A.M. Rao (a cura di), *Napoli 1799. Tra storia e storiografia*, La scuola di Pitagora, Napoli, 2013. Le celebrazioni per il decennio napoleonico hanno prodotto numerosi lavori. Si ricorda in particolare quelli editi dal comitato per le celebrazioni del bicentenario del Decennio Francese: R. Cioffi, R. De Lorenzo, A. Di Biasio, L. Mascilli Migliorini, A.M. Rao (a cura di), *Due Francesi a Napoli*, Giannini, Napoli, 2008, a cui hanno fatto seguito nella stessa collana i volumi curati da A.M. Rao, A. Spagnoletti, R. Cioffi e A. Grimaldi, R. De Lorenzo, C. D'Elia. Per quanto riguarda il tricentenario della nascita di Carlo di Borbone, si ricordano gli atti del convegno internazionale R. Cioffi, L. Mascilli Migliorini, A. Musi. A. M. Rao (a cura di), *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, Arte'm, Napoli, 2018. Anche in questo caso al convegno si aggiunsero altre iniziative seminariali per le quali si cita G. Cirillo, M.A. Noto, (a cura di), *The Modern State in Naples and Bourbon Europe, Historiography and Sources*, Mibac, Napoli, 2009; A.M. Rao (a cura di), *Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*, FedOA Press, Napoli, 2020.

⁵ A. Trampus, *La monarchia asburgica nella storiografia italiana degli ultimi vent'anni: orientamenti e problemi aperti nel quadro europeo*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 1/2019, pp. 93-118.

Nel volume che Saverio Russo e Niccolò Guasti hanno dedicato al viceregno austriaco⁶, Angelo Massafra ha tracciato un quadro complessivo degli studi del secondo dopoguerra compiuti su quell'epoca⁷. A suo giudizio la stagione più ricca e feconda di risultati della storiografia sul Mezzogiorno della transizione dal sistema imperiale spagnolo alla monarchia di Carlo di Borbone è stata quella iniziata tra gli anni '50 e '60 del Novecento e culminata successivamente con la pubblicazione della poderosa *Storia del Mezzogiorno* di Galasso e Romeo, edita tra il 1986 e il 1993, nella quale grande rilievo per il periodo austriaco hanno i saggi di Planica, Giarrizzo e Torrini. Quella storiografia, sempre a giudizio di Massafra, ha tratto linfa vitale dalla battaglia che si combatteva tra i diversi schieramenti ideologici sul terreno delle idee, dei principi e dei valori della libertà di pensiero, della tolleranza, della laicità della cultura e dello stato. A studiosi accomunati da quelle passioni civili, il Settecento appariva cruciale per la formazione dell'Italia moderna, il cui focus veniva riconosciuto nel tema del riformismo affrontato attraverso l'analisi del rapporto tra stato, chiesa e società; del conflitto giurisdizionale; del superamento di ogni forma di tradizionalismo culturale. Erano storici che pur se su posizioni diverse, saldavano fortemente il loro impegno culturale all'impegno politico.

L'interesse per il movimento riformista ha dato l'impulso alle ricerche su cultura e vita civile a Napoli con particolare attenzione al dibattito scientifico e filosofico (Badaloni, Mastellone, De Giovanni, Comparato, Rak, Ferrone, Torrini). Della parentesi austriaca, non a caso, si celebravano gli avanzamenti della cultura giurisdizionale e del ceto civile, rappresentati dalla personalità di Pietro Giannone, proprio perché il movimento giurisdizionalista era considerato in piena sintonia con il processo ideologico che aveva portato all'Unità italiana⁸.

L'attenzione al riformismo per la fase austriaca e ancor di più per l'epoca di Maria Carolina è stata assai rilevante⁹. Venturi, d'al-

⁶ S. Russo, N. Guasti (a cura di), *Il Viceregno austriaco* cit.

⁷ A. Massafra, *Il Viceregno austriaco: note e considerazioni storiografiche*, ivi, pp. 10-16.

⁸ Ivi, p. 11-13.

⁹ Oltre agli autori precedentemente citati coinvolti nella *Storia del Mezzogiorno* è da aggiungere Girolamo Imbruglia con numerosi lavori sull'illuminismo napoletano del Settecento, tra cui: *Naples in the Eighteenth Century. The Birth and Death of a Nation State*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

tra parte, in un celebre saggio, aveva richiamato come elemento irrinunciabile della storiografia l'interesse al momento riformatore, in un'epoca nella quale, a seguito del movimento del Sessantotto, molte tendenze erano, per contro, rivolte a dare peso soprattutto alla prassi rivoluzionaria¹⁰. Nella sua rassegna della fine degli anni Ottanta dedicata alla storiografia italiana sul Settecento, Ricuperati scriveva: «la ricerca sul Settecento è prevalentemente rivolta verso l'Illuminismo meridionale»¹¹. È indiscutibile, d'altra parte, che quella tendenza di studi fosse influenzata dal magistero di Croce per una storia intellettuale che tanto aveva affascinato giovani studiosi formati tra gli ultimi anni del fascismo e il dopoguerra, segnati da tante difficoltà materiali ma anche da tante speranze di poter costruire un Mezzogiorno migliore.

Sempre a giudizio di Massafra, tra gli anni Sessanta e Settanta la notevole attenzione alla dimensione politica non ha limitato l'interesse per le questioni economiche, che, grazie alle ricerche di Di Vittorio, hanno evidenziato i limiti delle riforme austriache nel campo bancario e fiscale, nonché la resistenza strutturale al rinnovamento delle forze sociali e politiche dominanti¹². Gli studi economici per il viceregno austriaco sono quelli che con maggiore continuità sono stati praticati, contribuendo a importanti passi avanti, grazie alle più recenti ricerche di Zilli e Bulgarelli sulle periferie del regno e sui gruppi di potere che dominavano la scena della finanza pubblica napoletana¹³.

Non si può sostenere quindi una povertà di studi per le due fasi storiche accennate, per le quali le ricerche possono essere sintetizzate nel binomio "cultura e riformismo". Un limite da ravvisare

¹⁰ F. Venturi, *Utopia e riforma dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1970.

¹¹ G. Ricuperati, *Il Settecento*, in *La storiografia italiana degli ultimi venti anni. II. L'età moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 111.

¹² A. Massafra, *Il Viceregno austriaco* cit., pp. 12-13. L'opera principale di Antonio Di Vittorio è *Gli Austriaci e il Regno di Napoli (1707-1734)*, I-II, Giannini, Napoli, 1969-1973. Non va inoltre dimenticato che all'economia dell'epoca austriaca è stata dedicata la voluminosa monografia di R. Romano, *Napoli: dal Viceregno al Regno. Storia economica*, Einaudi, Torino, 1976.

¹³ A. Massafra, *Il Viceregno austriaco* cit., p. 15. Per l'epoca austriaca si rimanda in particolare a I. Zilli, *Imposta diretta e debito pubblico nel Regno di Napoli, 1669-1737*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1990; Ead., *Lo Stato e suoi creditori: il debito pubblico del Regno di Napoli tra '600 e '700*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1997; A. Bulgarelli Lukacs, *Alla ricerca del contribuente. Fisco, catasto, gruppi di potere, ceti emergenti nel regno di Napoli del XVIII secolo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2004.

nella ricchezza e nell'impegno civile di quegli studi è semmai la scarsa attenzione alle relazioni Mezzogiorno d'Italia-Austria, nonostante storicamente i due paesi mai fossero stati per ragioni dinastiche così legati. D'altra parte anche per l'epoca del dominio spagnolo l'attenzione alle reciproche influenze tra Napoli e Madrid si è affermata soprattutto negli ultimi tre decenni, via via che la storiografia ha focalizzato le diverse relazioni tra i *reinos* della corona asburgica in termini "sistemicì"¹⁴.

3. *La crisi della storiografia sul riformismo*

Non si può non rimanere ammirati per l'impegno civile di quella storiografia, e sarebbe bene conservarne una buona memoria ed evitarne facili liquidazioni. L'attenzione al tema del riformismo attraverso gli studi politici, culturali ed economici tra la fine degli anni Ottanta e nel corso degli anni Novanta si è andata affievolendo. È plausibile ritenere che il calo di interesse sia tuttavia da collegare al venir meno, dopo il 1989 e con la caduta del muro di Berlino, della tensione tra riformismo e rivoluzione. Da un lato, si è infatti assistito a un'improvvisa conversione riformatrice di ampi settori politici, col risultato di un'artificiosità del contenuto stesso del riformismo e un depotenziamento della sua carica etica. L'affermazione dell'ultraliberalismo ha d'altra parte anche evidenziato i limiti dello stesso riformismo, che semmai non apparivano evidenti ai neofiti. Erano piuttosto coloro che tradizionalmente avevano avuto posizioni politiche riformatrici a essere consapevoli dei limiti del riformismo stesso. Galasso, ad esempio, nelle pagine dedicate al Settecento della sua *Storia d'Europa*, sottolineava proprio le criticità storiche del giuseppinismo¹⁵.

Anche nella storiografia dell'Italia settentrionale, dove invece il tema dell'assolutismo illuminato era stato strettamente connesso alle relazioni con il mondo asburgico, si è consumata la crisi delle tematiche tradizionali. Gli studi italiani sulla storia dell'impero austriaco e della Germania nel corso degli anni Ottanta del XX secolo hanno subito una altrettanto brusca battuta d'arresto. Per Tram-

¹⁴ Per quanto riguarda la storiografia italiana sul sistema imperiale spagnolo si veda A. Musi, *L'Italia dei viceré: integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2000.

¹⁵ G. Galasso, *Storia d'Europa. II. Età moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1996, pp. 217-222.

pus anche in questo caso ciò è dovuto al venir meno dei forti caratteri etici e politici dei decenni precedenti. Proprio l'attuazione degli obiettivi dell'unità europea, accompagnata tuttavia da un senso di non piena realizzazione delle aspirazioni che erano state alla base del processo, ha determinato un declino degli ideali, così come il declino del mito della Mitteleuropa. Hanno invece preso il sopravvento interessi più legati all'esigenza di trovare risposte ai problemi che ha posto la società italiana contemporanea. Spesso la reazione ai processi di europeizzazione, considerati omologanti delle diverse realtà, ha provocato la crescita, per contro, di attenzione ai fattori identitari di singole culture locali, come se si imponesse una necessità di ricostruire in chiave psicologica le identità nazionali. La sensazione di essere privati dei confini materiali ha provocato la ricerca in chiave immateriale di uno spazio rassicurante¹⁶.

La storiografia sul Mezzogiorno non è stata indifferente alle tematiche identitarie, prestando attenzione al loro intreccio con la dimensione politica, tanto sul piano locale quanto su quello nazionale¹⁷. Di particolare interesse possono essere intesi i percorsi di ricerca di Aurelio Musi sull'origine dell'antispagnolismo, che ebbe un forte impulso proprio nell'epoca austriaca grazie all'opera di Paolo Mattia Doria, contribuendo allo sviluppo del senso della "nazione napoletana"¹⁸.

Non è mancato negli anni del nuovo secolo chi ha comunque continuato a percorrere i temi tradizionali etico-politici. Magistrale, ma certo non solo per questo, è da considerare la *Storia del Regno di Napoli* di Galasso. Si richiama in proposito il VI tomo, un volume da ritenere fondamentale per l'analisi della storia del Mezzogiorno d'Italia, nel quale, grazie alla sensibilità storica dell'autore, i temi etico-politici incontrano e si fondono, con originalità, con le ricer-

¹⁶ A. Trampus, *La monarchia asburgica* cit., pp. 110-118. Sulla fortuna del filone storiografico dell'identità si rinvia a F. Benigno, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Viella, Roma, 2013, pp. 31-56.

¹⁷ Sebbene non incentrate specificamente sulle due epoche di cui qui ci si occupa, nella storiografia del Mezzogiorno hanno avuto fortuna le ricerche sul tema dell'identità cittadine viste attraverso la produzione delle storie locali. In proposito si segnala, A. Lerra (a cura di), *Il libro e la piazza. Le storie locali dei Regni di Napoli e di Sicilia in età moderna*, Laicata editore, Manduria-Bari-Roma, 2004; F. Campenni, *La patria e il sangue. Città, patriziati e potere nella Calabria moderna*, Laicata editore, Manduria-Bari-Roma, 2004.

¹⁸ In proposito si veda A. Musi (a cura di), *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, Guerini, Milano, 2003; Id., *Mito e realtà della nazione napoletana*, Guida, Napoli, 2006.

che di più recente tendenza. L'autore in numerosi suoi studi aveva già sottolineato quanto il passaggio dall'anticurialismo al giurisdizionalismo, che si consuma negli anni del dominio austriaco, sia stato una premessa fondamentale per gli sviluppi del XVIII secolo. Attento alle cronologie e alle cesure, Galasso segnala come gli anni 1690-1710 siano da ritenere cruciali per quel passaggio. Pagine dell'opera sono quindi dedicate a Giannone e alla sua fortuna. Ma accanto a queste, in altre Galasso evidenzia altri elementi progressivi che hanno caratterizzato l'epoca austriaca. Gli anni '20-'30 segnano il «pieno dischiudersi della cultura napoletana» che realizza il suo salto di qualità attraverso più intensi rapporti con la cultura italiana ed europea. Alcune pagine sono poi dedicate alla vita teatrale e all'opera buffa, al loro sviluppo non solo nella capitale, ma anche nelle province. L'esperienza arcadica fu accompagnata da una riflessione estetica che elaborò motivi di ripulsa del Barocco. Pur quindi non svalutando i limiti del rinnovamento, Galasso evidenziava quanto gli inizi del XVIII secolo siano stati fondamentali per gli sviluppi della «stagione della matura napoletanità», riconoscendo soprattutto nei fenomeni culturali e della riflessione politica gli apporti più significativi¹⁹. Ma a scampo di facili entusiasmi per i primati culturali del Regno, resta poi saldo il giudizio dello storico sul limite di fondo della società meridionale che caratterizzò l'epoca austriaca come le altre: la frammentazione delle forze locali, nessuna delle quali – ceto togato, baronaggio, patriziati provinciali, ceti popolari – fu in grado di esercitare un'efficace egemonia politica e di fungere da traino alle altre forze sociali²⁰.

4. *Novità: gli studi sull'aristocrazia*

Con il venir meno delle tematiche legate al riformismo si sono affermati nuovi filoni di ricerca che hanno rinnovato i quadri di riferimento delle due epoche.

Ritengo che nel volume curato da Russo e Guasti sul viceregno austriaco di particolare interesse sia il tema dell'aristocrazia affrontato da Spagnoletti, poiché le ricerche sulla nobiltà sono state

¹⁹ G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli*, vol. 6, *Società e cultura del Mezzogiorno moderno*, Utet, Torino, 2011, pp. 1152-1185.

²⁰ Id., *Storia del Regno di Napoli*, vol. 3, *Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco 1622-1734*, Utet, Torino, 2006, pp. 971-972.

lungamente trascurate dagli studi sul XVIII secolo, considerato un periodo nel quale la condizione aristocratica avrebbe costituito un elemento residuale, in crisi per i processi di affermazione dei ceti produttivi e di vana resistenza ai processi riformatori o rivoluzionari. Per contro, gli studi odierni hanno restituito un'immagine complessa e meno scontata dell'aristocrazia europea settecentesca, contribuendo a costituire un quadro del XVIII secolo dal carattere più ricco di incoerenze, tensioni e interessi contrastanti²¹.

Il bilancio tratteggiato da Spagnoletti dà conto delle continuità e delle novità che caratterizzano la nobiltà nell'età austriaca, elaborando una riflessione sul tema della fedeltà e del lealismo delle classi dirigenti meridionali. La lealtà dinastica è stato un tema trattato soprattutto per il Cinque e il Seicento. Il mito ideologico della "Napoli fedelissima" aveva costituito un collante politico rilevantisimo della classe dirigente della capitale tra l'età aragonese e tutta l'età spagnola. Il crollo repentino del Regno col venir meno del bisecolare rapporto con Madrid, che era stato ancora ben saldo nel corso della visita di Filippo V, è stato motivo di riflessione di Galasso nella parte della *Storia del Regno di Napoli* dedicata alla conquista austriaca, dove si evidenziano gli adattamenti ideologici del mito della fedelissima città attraverso il richiamo alla continuità con Casa d'Austria²². La frattura politica poteva, quindi, essere assorbita attraverso la continuità dinastica. Spagnoletti pone al centro della sua riflessione i comportamenti dei grandi casati feudali del Regno agli inizi del XVIII secolo, quando la frantumazione dei sistemi di fedeltà dinastica a seguito della Guerra di Successione spagnola, fece riemergere antiche contrapposizioni mai sopite tra schieramenti filo asburgici e filo francesi, guelfi e ghibellini. Emerge così una geografia della lealtà dinastica di grandi famiglie feudali del Regno: gli Acquaviva d'Atri, i del Giudice, i Cantelmo Stuart scelsero la fedeltà alla Spagna di Filippo V, altre famiglie come i d'Avalos preferirono decisamente gli Asburgo di Vienna, altre ancora si caratterizzarono per comportamenti opachi e poco trasparenti. Il conflitto per il cambio dinastico con le conseguenti

²¹ In proposito si veda C. Mozzarelli, *Settecento, antico regime e illuminismo*, in I. Botteri (a cura di), *Revisioni e revisionismo. Storie e dibattiti sulla modernità in Italia*, Grafo editore, Brescia, 2004, pp. 49 sgg. Mi si consenta di rinviare anche a G. Sodano, *La nobiltà nel Settecento: piccolo bilancio e spunti di riflessione*, in G. Cirillo, M. Noto (a cura di), *The Modern State cit.*, pp. 203-217.

²² G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli cit.*, vol. 3, pp. 823-825.

scelte di campo offri l'occasione alle famiglie nobili di un regolamento di conti all'interno del consolidato sistema aristocratico, con l'esilio di alcune e la fortuna di altre²³. Si può così ritenere che in una congiuntura politica accelerata dal susseguirsi delle guerre settecentesche il lealismo dinastico abbia costituito un rilevante fattore per ridisegnare le gerarchie aristocratiche.

Il tema della fedeltà è strettamente legato a quello dell'onore. Spagnoletti riflette sull'importanza di cui ancora nel primo Settecento godeva la tradizionale onorificenza del Toson d'Oro, ora conteso tra Austria e Spagna. Per lo studioso la novità che caratterizza il sistema aristocratico del nuovo secolo, quando si affermò più spiccatamente una nobiltà di servizio, fu nel fatto che carriere e gerarchie si fondarono maggiormente sulle competenze, con la conseguenza che le prestigiose onorificenze di un tempo, per quanto significative, erano ormai un elemento accessorio²⁴.

La complessità della condizione aristocratica del secondo Settecento è affrontata nel volume curato da Maria Antonietta Visceglia *Signori, patrizi, cavalieri in Italia centro-meridionale nell'età moderna*. La Maiorini nella parte finale del suo intervento segnala le riflessioni di Troiano Spinelli, principe di Laurino, pubblicate nel 1778, cogliendone tanto gli aspetti ideologici del tradizionalismo nobiliare, quanto le più moderne influenze della massoneria²⁵, dando quindi contezza della complessità nel secondo Settecento del mondo aristocratico, che, d'altra parte, nel Mezzogiorno concorre alla formazione del partito degli intellettuali ispirato dal magistero genovesiano²⁶. E a proposito del rapporto tra massoneria e nobiltà va ricordato il saggio di Elvira Chiosi che, indagando sul rapporto che l'aristocrazia napoletana intrattenne col movimento latomistico, cerca di cogliere le motivazioni di un'adesione così ampia. Dall'intervento si evidenzia quanto la massoneria rispondesse in primo luogo alle vivaci esigenze di socialità del ceto aristocratico. Di fronte alla crisi e alla messa in discussione degli antichi privi-

²³ A. Spagnoletti, *Famiglie aristocratiche meridionali tra Spagna e Austria nei primi decenni del Settecento*, in S. Russo, N. Guasti (a cura di), *Il Vicereame austriaco* cit., pp. 64-76.

²⁴ Ivi, 70-71.

²⁵ M.G. Maiorino, *Nobiltà napoletana e cariche amministrative: i presidi provinciali nel Settecento*, in M.A. Visceglia (a cura di), *Signori, patrizi, cavalieri in Italia centro-meridionale nell'età moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 309-325.

²⁶ A questo proposito si veda G. Galasso, *La filosofia in Soccorso de' Governi. La cultura napoletana del Settecento*, Guida, Napoli, 1989, pp. 52 sgg.

legi, l'aristocrazia cerca di trovare con la massoneria l'acquisizione di una nuova autorità, una possibile via d'uscita alla crisi identitaria del ceto, ponendosi alla guida del movimento latomico²⁷. A sua volta il saggio di Maria Consiglia Napoli apriva delle suggestioni sul rapporto tra mondo dello spettacolo e aristocrazia. L'epoca di Maria Carolina dall'autrice è individuata come momento di cesura nei gusti teatrali dell'aristocrazia, che, a seguito della presenza della regina, sono maggiormente influenzati da tendenze centro europee²⁸.

Il tema dell'aristocrazia del Settecento nel Mezzogiorno d'Italia, dove il fenomeno politico più rilevante è l'affermazione della monarchia autonoma, si connette saldamente alla dimensione cortigiana. Sullo sviluppo settecentesco di un'aristocrazia al servizio del sovrano si sono infatti susseguiti numerosi studi. Nello stesso volume a cura della Visceglia è apparso un lavoro di Anna Maria Rao dedicato al tentativo borbonico di creazione di un nuovo rapporto tra monarchia e nobiltà basato sulla partecipazione di quest'ultima alla formazione di un esercito nazionale²⁹. Le più recenti pubblicazioni di Cirillo riprendono ampiamente i temi dell'aristocrazia nel suo rapporto con la monarchia borbonica. In concomitanza delle celebrazioni scientifiche per il tricentenario della nascita di Carlo di Borbone lo studioso si è occupato delle novità che caratterizzano la società nobiliare coll'avvento del nuovo sovrano e con la nascita del Tribunale di S. Chiara³⁰. Il focus di questi lavori è stato legato soprattutto alla prima età borbonica, mentre resta ancora molto in ombra proprio l'epoca di Maria Carolina.

5. *Novità: la corte*

I lavori della Rao e di Cirillo, nonché le considerazioni di Spagnoletti sul sistema degli onori del primo Settecento, rimandano al tema dell'aristocrazia cortigiana e della corte. Generalmente le

²⁷ E. Chiosi, *Nobiltà e massoneria a Napoli. Il regno di Carlo di Borbone*, in M.A. Visceglia (a cura di), *Signori, patrizi, cavalieri cit.*, pp. 326-340.

²⁸ M.C. Napoli, *Nobiltà e teatro. Dalle antiche accademie alla nuova società drammatica*, ivi, pp. 340-354.

²⁹ A.M. Rao, *Antiche prove e autentiche scritture. Prove di nobiltà a Napoli nel Settecento*, ivi, pp. 279-308.

³⁰ G. Cirillo, *Virtù cavalleresche e antichità di lignaggio. La Real Camera di S. Chiara e le nobiltà del Regno di Napoli nell'età moderna*, Mibac, Roma, 2012.

ricerche sulle corti europee come quelle sulla nobiltà hanno fino a tempi recenti scarsamente considerato il Settecento. Paradossalmente, le critiche mosse ad Elias per aver focalizzato il suo interesse esclusivamente sulla Versailles di Luigi XIV non hanno prodotto un'attenuazione dell'attenzione sull'epoca dell'apogeo dell'assolutismo che era al centro del volume dello studioso tedesco. Nella storiografia europea è l'opera di Duindam, con il comparativismo tra le corti di Vienna e Versailles, a segnare una svolta negli studi³¹. Si è, quindi, sviluppata una maggiore attenzione sul tema delle corti nella tarda età moderna, impostando diverse cronologie: si è individuata, ad esempio, quella che è stata chiamata l'età del tardo barocco (*l'high baroque*), della transizione dall'assolutismo al riformismo, tra gli ultimi decenni del XVII secolo e la prima metà del XVIII secolo, quando le corti evidenziano una vitalità dal punto di vista culturale rilevantissima, in grado di influenzare e far da traino al loro paese³². Studi dedicati al mondo delle corti dell'Europa centrale, come quelle dei Wettin e dei Wittelsbach, stanno rilevando una "pluralità" di modelli e la capacità di contaminazioni culturali come condizione per il rafforzamento dell'assolutismo³³. In Spagna, paese dove la storiografia ha prodotto numerosi eccellenti lavori sulla corte degli Asburgo, si sono moltiplicati gli studi per l'epoca dei Borbone constatando la capacità della monarchia di trasformazione del mondo cortigiano³⁴.

³¹ J. Duindam, *Vienna e Versailles: le corti di due dinastie rivali*, Donzelli, Roma, 2004.

³² Ch.W. Ingrao, A.L. Thomas, *Piety and power: The Empresses-Consort of the High Baroque*, in C. Campbell Orr (a cura di), *Queenship in Europe 1660-1815: the role of the consort*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 107-130.

³³ Per un'ampia bibliografia sugli studi delle corti principesche tedesche e sulla nascita dell'interesse sulla vita di corte in Germania, si rinvia a W. Paravicini, *Des Résidences à la cour. Du Moyen âge aux temps modernes: recherches en langue allemande depuis 1985*, in M. Fantoni (a cura di), *The court in Europe*, Bulzoni, Roma, 2012, pp. 71-88. Inoltre si rinvia a S.J. Klingensmith, *The Utility splendor: Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800*, University of Chicago Press, Chicago, 1993. Si veda anche G. Sodano, *Le figlie del Palatinato: rigenerazione del sangue e trasferimenti culturali tra le corti europee*, in I. Yordanova, F. Cotticelli (a cura di), *Diplomacy and the aristocracy as patrons of music and theatre in the Europe of the Ancien régime*, Hollitzer, Wien, 2019, pp. 205-224; Id., *Il cerimoniale della corte come spazio teatrale*, in I. Yordanova, G. Raggi, M.I. Biggi (a cura di), *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, Hollitzer, Wien, 2020, pp. 485-503.

³⁴ Per tutto questo si rinvia a M. Luzzi Traficante, *La Transformación de la Monarquía en el siglo XVIII. Corte y casas reales de Felipe V*, Polifemo, Madrid, 2016. Si veda inoltre J. Martínez Millán, C. Camarero Bullón, M. Luzzi Traficante (a cura

Per quanto riguarda la storiografia italiana Giuseppe Ricuperati nella sua rassegna alla fine degli anni '80 sottolineava che gli studi sul Settecento erano ancora carenti dal punto di vista dell'approccio antropologico alla Thompson e alla Darnton – tipico degli studi per la corte e i cerimoniali – per cui si poteva ben dire «Geertz non abita ancora qui»³⁵. La visione di un Settecento lineare, del secolo del trionfo dell'Illuminismo, della razionalità, dell'industria di massa mal si conciliava con il tema della corte, così come la difficoltà di accostare la realtà cortigiana brillante e frivola e dedita all'intrigo, con i caratteri del secolo dei Lumi, con la costruzione del nuovo universo intellettuale propiziato di importanti cambiamenti. Nel XVIII secolo inoltre si sarebbero affermati più solidi apparati burocratici e una concezione paternalistica della sovranità che differiva dalla sacralità dei secoli precedenti³⁶. Il tema della sacralità della monarchia che si esprimeva attraverso il cerimoniale ha affascinato gli storici della corte, che quindi sono stati poco propensi ad applicare tale visione al Settecento, secolo per il quale la lettura storiografica tradizionale vedeva, per contro, l'affermazione di una sovranità laica che attuava politiche riformatrici giurisdizionaliste.

In tempi più recenti la visione “lineare” del Settecento è stata tuttavia messa in discussione, ed è subentrata una visione diversificata del secolo, più caratterizzata da contraddizioni e incoerenze, che lo rendono assai complesso e pieno di paradossi e di tensioni. Dal lavoro di Duindam, ad esempio, svolto sul filo della continua comparazione tra le corti di Versailles e Vienna tra tardo XVII secolo e tutto il XVIII, contrariamente alla tradizionale visione della divaricazione tra corte e amministrazione, risulta invece che a fine Settecento numerosi esponenti dell'alta nobiltà ricoprirono cari-

di), *La corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*, voll. 1-3, Polifemo, Madrid, 2013. Questi lavori sono stati preceduti dalla bella ricerca di C. Gómez-Centurión Jiménez, *Al cuidado del cuerpo del Rey: los sumilieres de corps en el siglo XVIII*, «Cuadernos de Historia Moderna», 2003, pp. 199-239. L'autore ha precocemente evidenziato la continuità delle forme cortigiane rispetto alle ancora deboli tecniche statali, sottolineando la necessità di continuare ad analizzare le reti di potere nella corte pur senza mettere in discussione la preminenza raggiunta dai segretari di stato e dagli alti burocrati.

³⁵ G. Ricuperati, *Il Settecento* cit., p. 142.

³⁶ Cfr. E. Papagna, *La corte di Carlo di Borbone, il re “proprio e nazionale”*, Guida, Napoli, 2011, p. 9. Si veda inoltre P. Vázquez Gestal, *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2005.

che ministeriali³⁷. La divaricazione tra ministeriali e cortigiani fu più un fatto denunciato, criticato, rispetto agli uomini nuovi di Luigi XIV, piuttosto che un fatto pienamente realizzato. Le corti e la nobiltà, considerate aspetti residuali di una società in profondo cambiamento, da studi più approfonditi sono emerse con una fisionomia ben più vischiosa, ampiamente coinvolte nei processi di rinnovamento dello stesso secolo. I sovrani del Settecento, che per la costruzione storiografica del “repubblicano” XIX secolo sono stati a lungo dipinti come del tutto inetti nell’arte del governo con regine perlopiù viziate e capricciose secondo lo stereotipo costruito sulla figura di Maria Antonietta, a seguito di studi interdisciplinari, con ricerche sul mondo dell’arte e dello spettacolo, hanno cominciato a evidenziare tratti più complessi con una visione più ricca di chiaro scuri. È infatti emerso quanto le famiglie reali fossero in realtà dotate di una buona cultura, tanto da fare del mecenatismo culturale e artistico uno dei maggiori strumenti del secolo per la costruzione dell’immagine della regalità, sebbene, poi, questa educazione vada valutata sulla capacità effettiva di offrire mezzi idonei a svolgere opportunamente il mestiere di sovrano.

Anche nel Mezzogiorno quindi si sono sviluppati gli studi sulla corte. È del 2003 il volume dal carattere divulgativo sulla corte di Gioacchino Murat e Carolina Bonaparte, con una particolare attenzione agli aspetti dell’arte e del mondo dello spettacolo grazie alla valorizzazione del fondo dell’Archivio di Stato di Napoli della *Maggiordomia maggiore*³⁸. La prima innovativa monografia scientificamente di rilievo sulla corte napoletana del Settecento è certamente quella di Elena Papagna, a cui hanno fatto seguito numerosi altri saggi dedicati alla corte di Carlo di Borbone, della stessa autrice e di altri autori³⁹. Sebbene propenda per la circolazione e contaminazione di modelli di corte piuttosto che per un modello

³⁷ J. Duindam, *Vienna e Versailles* cit., p. 347, ma anche diffusamente in altre pagine del lavoro.

³⁸ N. D’Arbitrio, L. Ziviello, *Carolina Murat. La regina francese del Regno delle Due Sicilie. Le architetture, la moda, l’office de la bouche*, Edizioni Savarese, Napoli, 2003.

³⁹ E. Papagna, *La corte di Carlo di Borbone* cit. Della stessa autrice si veda *Costruire e ricostruire una corte nel Settecento: Carlo di Borbone a Napoli*, in *La corte de los Borbones* cit., vol. I, pp. 301-335; Ead., *Cerimoniale e cerimonie di corte nel Settecento napoletano*, in A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, Arte’m, Napoli, 2017, pp. 109-125. Per quanto riguarda la corte di Carlo di Borbone si veda il succitato volume a cura di A. Antonelli con il saggio di P.

di corte mediterraneo da opporre a un modello “nordico” francese, trovo che il numero di *Cheiron* curato da Cirillo e Anna Grimaldi abbia il merito di aver impostato, sulla scia di Duindam, l’analisi del fenomeno “corte borbonica” in una chiave comparativa e internazionale, sottolineando la pluralità della natura e delle funzioni (di svago, produttive, di rappresentanza del potere) dei siti reali⁴⁰. Ultimo prodotto di questa stagione sulla scia delle celebrazioni del 2016 è un volume a cura di Anna Maria Rao sul cerimoniale della corte di Carlo di Borbone⁴¹.

Il tema della corte nel Mezzogiorno tra Sette e Ottocento ha trovato, d’altra parte, precocemente sensibili gli storici e i critici dell’arte. La mostra *Casa di Re*, allestita nella reggia di Caserta a cura di Rosanna Cioffi, ancora oggi costituisce una rilevante riflessione sul complesso del mondo artistico e sociale della corte borbonica e murattiana, con un’impostazione metodologica interdisciplinare⁴². La monografia di Ornella Scognamiglio ha poi esplorato la formazione della collezione dei coniugi Murat, offrendo uno spaccato della politica monarchica al tempo dei napoleonidi poco esplorato fino ad allora⁴³. Un taglio quindi molto “culturale” ha attraversato questi studi e d’altra parte Galasso poneva come do-

Vásquez Gestal, *La fondazione del sistema rituale della monarchia delle Due Sicilie (1734-1738). Storia ed epistemologia*, pp. 43-71 e quello recentissimo curato da A.M. Rao, *Corte e cerimoniali* cit.

⁴⁰ G. Cirillo, A. Grimaldi (a cura di), *The Europe of “decentred courts”. Palaces and royal sites: the construction of the political image of the Bourbons of Italy and Spain*, «Cheiron» 2 (2017). Per quanto riguarda una lettura del fenomeno corte in una chiave di circolazione di modelli si rinvia a G. Sodano, *Le figlie del Palatinato* cit., pp. 118-146; Id., *Una contessa palatina a Parma. Dorotea Sofía e l’irruzione delle Neuburg nella politica europea*, in E. Riva (a cura di), *La politica charmante. Società di corte e figure femminili nell’età della transizione*, «Cheiron», 1 (2017), pp. 128-156; Id., *Il cerimoniale della corte come spazio teatrale* cit.

⁴¹ A.M. Rao (a cura di), *Corte e cerimoniale* cit.

⁴² R. Cioffi (a cura di), *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 8 dicembre 2004 – 13 marzo 2005), Skira, Milano, 2004. Si ricorda altresì che, per quanto riguarda il vicereame austriaco, pionieristico per interessi a cavallo tra la storia e la storia dell’arte è stato W. Prohaska, N. Spinosa (a cura di), *Settecento napoletano. Sulle ali dell’aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra (Wien, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 – 20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant’Elmo, 19 marzo – 24 luglio 1994), Electa Napoli, Napoli, 1993.

⁴³ O. Scognamiglio, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat: storia di una collezione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008.

manda e questione aperta se la corte, soprattutto quella autonoma borbonica, potesse essere considerata l'agente rilevante che aveva rilanciato i ritmi e l'intensità della vita culturale a Napoli⁴⁴.

Per quanto riguarda specificamente la corte del viceregno austriaco va soprattutto ricordato il secondo tomo dell'opera sui cerimoniali curata da Attilio Antonelli. L'interesse per il volume va ravvisato non tanto per la profondità dei singoli saggi, quanto soprattutto per la novità dei temi affrontati. Emergono con una maggiore ricchezza di particolari i profili dei viceré austriaci e con sensibilità interdisciplinare gli aspetti legati alla stagione culturale napoletana che vide Napoli conquistare Vienna e l'Europa dal punto di vista dell'arte, della musica, del teatro⁴⁵.

6. *Maria Carolina, regina di Napoli, tra arte, teatro, musica e politica*

È nella dimensione "culturale" relativa al mondo dell'arte, del teatro e della musica che si rilevano interessanti avanzamenti nell'arricchimento delle conoscenze per le due epoche al centro della nostra attenzione. Centrato sugli anni del viceregno austriaco è il volume di *Studi Pergolesiani* curato da Cotticelli e Maione edito dalla fondazione Spontini. Numerosi saggi dedicati a ricerche specialistiche delle discipline dello spettacolo sono affiancati a interventi che connotano il volume con un carattere interdisciplinare, come quello di Elvira Chiosi su cultura e politica nel primo Settecento, di Beatrice Alfonzetti sul genere del dramma, e di Giuliana Boccadamo sulla religiosità a Napoli al tempo del viceregno austriaco⁴⁶. La Chiosi, oltre a evidenziare per i motivi editoriali connessi all'opera un'attenzione alla musica e al teatro, mette a frutto le acquisizioni storiografiche più recenti, dando vita a un saggio sensibile agli aspetti strategici che il Regno di Napoli rivestiva nel sistema imperiale viennese⁴⁷, nonché alle dinamiche che il nuovo viceregno aveva impresso alle aspettative della nobiltà napoletana-

⁴⁴ G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli* cit., p. 1178.

⁴⁵ A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale del viceregno austriaco* cit.

⁴⁶ F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 9 (2015), con particolare riferimento ai seguenti saggi: E. Chiosi, *Cultura e politica a Napoli nel primo Settecento*, pp. 25-40; B. Alfonzetti, *Voci del tragico nel Viceregno austriaco*, pp. 53-84; G. Boccadamo, *Religione e religiosità a Napoli nel primo Settecento*, pp. 211-242.

⁴⁷ E. Chiosi, *Cultura e politica* cit., p. 24.

na⁴⁸. Per quanto concerne l'epoca di Maria Carolina, nel 2009 è uscito alle stampe il volume *Il Settecento della Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, ancora a cura di Cotticelli e Maione, con interventi di esperti di storia dello spettacolo di primo ordine. Il volume del 2016 *Io, la Regina*, dedicato all'epoca di Maria Carolina e curato da chi scrive e da Giulio Brevetti, ha voluto dare un contributo alla ricerca sull'epoca di Maria Carolina proprio nella direzione della ricerca pluridisciplinare⁴⁹.

È proprio attraverso la dimensione “culturale” che la moglie di Ferdinando IV acquisisce connotazioni che ci restituiscono una figura al centro di fitti scambi tra il Regno di Napoli e il mondo asburgico. Sulla scia di numerosi e fortunati studi di storia di genere o di storia delle donne sensibili al rapporto tra donne e potere e al ruolo delle regine europee, negli ultimi anni anche la figura della discussa regina di Napoli ha riscosso attenzione⁵⁰. Ai primi lavori di Nadia Verdile⁵¹, ha fatto seguito la pubblicazione che Cinzia Recca ha curato del *Journal* che la regina tenne tra il 1781 e il 1811 e di cui sono sopravvissuti dei ritagli⁵². La stessa Recca ha avuto modo di presentare lavori sulla regina nei diversi convegni organizzati dalla società inglese *Kings&Queens* e nel seminario ospitato nello splendido istituto di cultura austriaco in Roma, organizzato da Antonio Trampus e di cui Gottsman è stato sensibile anfitrione. L'evento ha evidenziato anche la crescita di interesse

⁴⁸ Ivi, p. 30.

⁴⁹ Si fa riferimento a G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io la Regina. Maria Carlina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni di Mediterranea – ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016, con saggi del sottoscritto, Paologiovanni Maione, Elisa Novi Chavarría, Giuseppe Cirillo, Francesco Cotticelli, Paola Zito, Gianluca Del Mastro, Giulio Brevetti, Vega de Martini, Eva Baumgartner.

⁵⁰ Si ricorda che fondamentale per la biografia della regina resta la voce scritta da R. De Lorenzo, *Maria Carolina d'Asburgo Lorena, regina di Napoli e Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70 (2008), http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-carolina-d-asburgo-lorena-regina-di-napoli-e-di-sicilia_%28Dizionario-Biografico%29/

⁵¹ N. Verdile, *Un anno di lettere coniugali. Da Caserta, il carteggio inedito di Ferdinando IV con Maria Carolina*, Spring, Caserta, 2008; Ead., *Abbiamo perduto la bussola! Lettere da Capri di Ferdinando IV a Maria Carolina*, Il Campano, Pisa, 2010; Ead., *Maria Carolina d'Asburgo e lo Statuto di San Leucio*, «Salternum», 34-35 (2015), pp. 167-178.

⁵² C. Recca, *Sentimenti e politica: il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, FrancoAngeli, Milano, 2014.

per la regina presso gli Austriaci⁵³. Pressoché ignorata all'estero, Maria Carolina ha invece riscosso l'attenzione degli storici in Francia, specie in qualità di oppositrice europea di Napoleone⁵⁴. L'accurata introduzione allo stesso *Journal* in un'edizione francese curata da Mélanie Traversier ha più recentemente presentato la regina uscendo fuori dal chiuso di quell'interpretazione univoca⁵⁵. Va inoltre detto che la stessa dimensione antirivoluzionaria e anti-napoleonica sta assumendo da recenti contributi contorni che definiscono la personalità politica della regina in grado di percepire la situazione europea con non comuni doti di lettura, nonché capace di proporre soluzioni di superamento della travagliata fase storica napoleonica in una chiave non meramente reazionaria⁵⁶.

Proprio gli studi sensibili al tema della regalità femminile permettono di inquadrare Maria Carolina, seppure vissuta a cavallo tra antico regime e restaurazione, nelle tipiche formule delle regine della piena età moderna. Il filone storiografico sulle regine europee⁵⁷ ha individuato come le spose dei sovrani attuassero un trasferimento culturale che comprendeva un ampio spettro di pratiche sociali, attraverso abiti, alimenti, religiosità, musica, letteratura e arte. La corte, grazie ai matrimoni regali, era al centro di questo scambio che contribuiva a caratterizzarla per una cultura transnazionale. Il trasferimento era assolutamente bidirezionale, dal paese della sposa al paese dello sposo e, negli anni successivi al matrimonio, nella direzione inversa⁵⁸. D'altra parte, Maria Carolina, pur emancipando il Regno dal controllo madrile-

⁵³ Si vedano i saggi di Cusumano, Delogu, Lunzer, Mafri, Merola, Recca, Bachleitner pubblicati in «Römische historische mitteilungen», 60 (2018).

⁵⁴ M. Lacour-Gayet, *Marie Caroline reine de Naples. Une adversaire de Napoléon*, Edition Tallandier, Paris, 1990; A. de Fournoux, *Marie-Caroline reine de Naples. Sœur de Marie-Antoinette et «meilleur ennemi» de Napoléon*, Pygmalion, Paris, 2014.

⁵⁵ M. Traversier, *Le Journal d'une reine. Marie Caroline de Naples dans l'Italie des Lumières*, Champ Vallon, Ceyzerieu, 2017.

⁵⁶ In proposito si veda L. Mascilli Migliorini, *Metternich*, Salerno, Roma, 2014, pp. 36, 39, 40, 52.

⁵⁷ Si rinvia a F. Cosandey, *La reine de France: symbole et pouvoir, 15-18. Siècle*, Gallimard, Paris, 2000; I. Poutrine, M.-K. Schaub, *Femmes et pouvoir politique. Les princesses d'Europe XVe-XVIIIe siècle*, Bréal, Rennes, 2007. Per l'Italia si veda C. Casanova, *Regine per caso. Donne al governo in età moderna*, Laterza, Roma-Bari, 2014.

⁵⁸ Si veda H. Watanabe-O'Kelly, *Afterword: Queens consort, dynasty and cultural transfer*, in Ead., A. Morton (a cura di), *Queens Consort, Cultural Transfer and European politics, c. 1500-1800*, Routledge, London, 2017, pp. 243-244.

no e pur ribaltando il sistema di alleanze, evitò di creare una condizione di subordinazione dinastica a Vienna, tanto da deludere suo fratello Giuseppe⁵⁹.

Maria Carolina, ad esempio, contribuisce con il suo retroterra culturale viennese alla maturazione dell'immagine di una monarchia che ormai deve fare i conti con l'esigenza della conquista dell'opinione pubblica. Nella capitale asburgica nel corso del secolo attraverso le opere di Metastasio era stata propagandata l'esaltazione del sovrano come amante della gloria e del sacrificio a favore dei propri sudditi assimilati a figli dilette. Quel modello metastasiano, celebrato in tante opere del poeta cesareo, penetrò nel Regno di Napoli proprio grazie a Maria Carolina e a quella circolazione culturale tra Vienna e Napoli innescata dalla regina⁶⁰. I gusti della coppia dei sovrani, con la loro frequentazione di teatri alternativi a quello regio del San Carlo, determinarono una diversificazione nel mondo musicale e teatrale del secondo Settecento⁶¹. Il saggio di Cotticelli sulle notizie teatrali nello scambio epistolare tra Maria Carolina e la figlia Maria Teresa ancora una volta evidenzia il ruolo che la regina ebbe nel determinare gli orientamenti del gusto nel mondo della cultura tanto a Napoli ma altrettanto poi a Vienna. Il trasferimento culturale tra corti è infatti di natura assai diversa da altri generi di scambi come quello coloniale, perché si costituisce tra luoghi uguali e simmetrici⁶². La dimensione culturale d'altra parte può anche essere al servizio della causa della "reazione". Il saggio di Cusumano dedicato agli anni siciliani della regina asburgica evidenzia proprio come nel momento più reazionario della regina emergesse la sua tendenza ad assumere "compiti culturali" repressivi. È infatti lei a Palermo ad occuparsi di quali libri porre al rogo perché pericolosi per la diffusione di idee sediziose, oppure a irrobustire un'immagine tradizionale della monarchia attraverso la beneficenza o il recupero alla causa regia del mondo ecclesiastico⁶³. Lo stesso autore in un altro intervento ha evidenziato come

⁵⁹ G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli* cit., vol. 6, p. 531.

⁶⁰ G. Delogu, *Maria Carolina 'sposa' e 'madre': la rappresentazione del potere virtuoso tra Vienna e Napoli*, «Römische historische mitteilungen» cit., pp. 167-178.

⁶¹ In proposito si veda M. Traversier, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Collection de l'École française de Rome, Rome, 2009.

⁶² H. Watanabe O'Kelly, *Afterword* cit., p. 244.

⁶³ N. Cusumano, *Degna secondo le mire del mondo d'un secolo migliore. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena a Palermo*, «Römische historische mitteilungen» cit., pp. 149-116.

sempre quegli anni segnarono l'esportazione ad opera della coppia dei sovrani del modello dei siti reali napoletani con finalità tanto di riserve di caccia quanto produttive⁶⁴. È alla luce di questa pluralità di interessi di ricerca che la figura di Maria Carolina assume caratteri più ricchi e complessi non sempre individuati dalla storiografia tradizionale oppure dai tentativi di rivalutazione che continuano a persistere nell'opposizione binaria tra momento riformista e momento reazionario, con la tendenza a rivalutare il primo momento per ridimensionare il secondo.

La dimensione culturale non deve tuttavia indurre a prestare minore attenzione al ruolo politico che la regina svolse. Dai lavori di Raffaele Ajello fino ai più recenti profili, è ben nota la presenza attiva di Maria Carolina in seno al consiglio di governo del paese⁶⁵. Ma non è solo dalle sedi istituzionali del potere che le regine esercitavano il proprio potere. La storiografia più recente ha infatti sottolineato che non è esistita un'azione politica "alta" condotta in senso ai consigli e alle segreterie di stato e una politica della cultura di minore rilievo, attuata prevalentemente dalle donne nella corte attraverso il mecenatismo e il *matronage*. Il confine tra politica e azione culturale è infatti assente nelle monarchie, ma l'una è compenetrata nell'altra.

Una storia culturale nel Mezzogiorno è stata in alcuni casi praticata guardando al modello inglese di Peter Burke, dando però luogo per lo più a volumi dagli esiti alquanto discutibili, che addirittura ripropongono la storia moderna del Regno di Napoli in chiave coloniale, con il paradossale esito che dichiarando di voler combattere stereotipi se ne creano altri⁶⁶. Né si può liquidare – o peggio ignorare – una storiografia tradizionale per la quale non si può non rimanere ammirati per l'impegno civile profuso per decenni in un

⁶⁴ Id., *The Bourbons in Sicily: Reflections on the Tutelage of Monuments and Hunting reserves*, in *The Europe of 'the centralised courts'* cit., pp. 116-136.

⁶⁵ In proposito si vedano i riferimenti di M. Mafrici, *Un'Austriaca alla Corte napoletana: Maria Carolina d'Asburgo-Lorena*, in Ead. (a cura di), *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli, 2010, pp. 51-82. Sulla presenza di Maria Carolina nel governo del regno resta fondamentale R. Ajello, *I filosofi e la regina. Il governo delle Due Sicilie da Tanucci a Caracciolo (1776-1786)*, «Rivista Storica Italiana», CIII (1991), pp. 398-454, 657-738.

⁶⁶ Si veda in proposito M. Calaresu, H. Hills (a cura di), *New approaches to Naples c. 1500-c. 1800: the power of place*, Ashgate, Farnham, 2013. Per una discussione sul volume si rinvia a G. Sodano, *Tra arte, letteratura e musica: nuove proposte per una storiografia su Napoli?*, «Nuova Rivista Storica», C 1 (2016), pp. 267-276.

Mezzogiorno di ben più ampia arretratezza di oggi di cui sarebbe bene conservare memoria. La storia intellettuale del movimento riformatore può essere non rinnegata, ma bensì rinnovata attraverso temi e prospettive di ricerca figlie del nostro tempo. Studi sulla nobiltà, sulla corte, sull'arte, drammaturgia e musica condotti con una visione multidisciplinare appaiono oggi i territori di ricerca che maggiormente hanno arricchito e possono arricchire il panorama della storia del Mezzogiorno sia nell'epoca del vicereame austriaco, sia nell'ultimo quarto del secolo quando Maria Carolina era regina. L'abbattimento di steccati e il dialogo interdisciplinare tra la storia sociale e la storia culturale, attraverso campi d'indagine in chiave socio-culturale, tanto del vicereame austriaco, quanto per l'epoca di una discussa regina quale fu Maria Carolina, permettono quindi di esercitare una storiografia più libera da stereotipi e pregiudizi, tenendo insieme arte e società, politica e cultura.

Mirella Vera Mafri

MARIA CAROLINA D'ASBURGO-LORENA E LA POLITICA INTERNAZIONALE NAPOLETANA (1770-1799)

ABSTRACT: *Il saggio focalizza l'attenzione su Maria Carolina d'Asburgo-Lorena e la sua politica internazionale soprattutto dopo la giubilazione di Bernardo Tanucci (1776), un vero trionfo personale. Cresciuta negli agi e nel lusso della Corte austriaca e abituata all'ambizione e ai giochi di potere da perseguire con qualsiasi mezzo, ella esercitò un controllo costante sugli affari napoletani e sull'azione di Ferdinando, che partecipava in modo marginale al governo dello Stato, mal sopportandone i gravosi impegni e spesso astenendosi per dedicarsi ai divertimenti e alle occupazioni più varie. E notevoli furono le conseguenze nella politica nuova del Regno di Napoli: l'allontanamento dalla Spagna, l'avvicinamento all'Inghilterra, in sintonia con gli orientamenti di governo dell'Austria e della Toscana.*

PAROLE CHIAVE: *Maria Carolina, Ferdinando, Regno di Napoli, politica internazionale.*

MARIA CAROLINA OF HABSURG-LORRAINE AND THE NEAPOLITAN INTERNATIONAL POLITICS (1770-1799)

ABSTRACT: *The essay focuses on Maria Carolina of Habsburg-Lorraine and her international politics especially after the jubilation of Bernardo Tanucci (1776), a real personal triumph. Growing up in the comforts and luxury of the Austrian court and accustomed to ambition and the power games to be pursued by any means, she exercised constant control over Neapolitan affairs and the action of Ferdinand, who participated marginally in the government of the State, poorly enduring their heavy commitments and often refraining from it to devote themselves to various amusements and occupations. And the consequences in the new policy of the Kingdom of Naples were remarkable: the removal from Spain, the approach to England, in harmony with the government orientations of Austria and Tuscany.*

KEYWORDS: *Maria Carolina, Ferdinand, Kingdom of Naples, international politics.*

1. *Introduzione*

«Bella gerant alii, tu felix Austria nube»: il celeberrimo motto, ascritto al re d'Ungheria Mattia Corvino, ben sintetizza l'importanza che la Corte imperiale attribuiva alle «alleanze matrimoniali» in età moderna. Alcune Corone si affidavano alle armi per accrescere la loro egemonia; l'Austria, invece, pur non trascurando le guerre, rafforzava le proprie strategie internazionali legando in una ragnatela coniugale l'Europa, e in particolare intrecciava i destini matri-

moniali di arciduchi e arciduchesse con le più accreditate dinastie di vari Stati. Se nel 1765 era il re di Francia Luigi XV a caldeggiare il matrimonio del delfino Luigi con un'Asburgo e la decisione dell'imperatrice Maria Teresa aveva portato su quel trono la giovane Maria Antonietta, nel 1767 era il re di Spagna Carlo III a chiedere per il figlio Ferdinando la mano di una principessa asburgica¹.

Le opportunità politiche di unioni tra i Borbone e gli Asburgo rispondevano a precisi disegni dinastici: da un lato Carlo III tendeva a consolidare la posizione internazionale del Mezzogiorno d'Italia tacitando le rivendicazioni austriache e, dall'altro, collocando a Napoli un'arciduchessa, Maria Teresa mirava ad acquisire vantaggi innegabili garantendosi una «finestra» sul Mediterraneo². Era la scelta del Re spagnolo a condurre Maria Carolina a Napoli, moglie di un giovane divenuto sovrano ad otto anni nel 1759 – quando il padre aveva cinto la Corona spagnola –, cresciuto dal principe di San Nicandro inadatto ad educarlo come ricorda Giuseppe Gorani nei *Mémoires*³. Ad occuparsi degli affari di Stato, secondo le diret-

Abbreviazioni: AGS, E, NA = Archivo General de Simancas, Estado, Napoles; AMAEP, CD = Archives du Ministère des Affaires Étrangères de Paris, Correspondance Diplomatiques; ASN, AB = Archivio di Stato di Napoli, Archivio Borbone; ASN, SD, NA = Archivio di Stato di Napoli, Senato Dispacci, Napoli; ASN, ME = Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Esteri; ASP, CCB = Archivio di Stato di Parma, Casa e Corte Borboniche; AST, MPRE, LM = Archivio di Stato di Torino, Materie Politiche per Rapporto all'Estero, Lettere Ministri; SNSP = Società Napoletana di Storia Patria.

¹ F. Herre, *Maria Teresa. Il destino di una sovrana*, Mondadori, Milano, 2000, pp. 14, 20; J.-P. Bled, *Maria Teresa d'Austria*, il Mulino, Bologna, 2003, pp. 297 sgg.; R. Martucci, *Asburgo & Borbone: matrimoni dinastici, strumenti di politica estera (secoli XVI-XVIII)*, «Itinerari di ricerca storica», XXX (2016), 2, pp. 120 sgg.

² Sulla Regina si veda L. Pulejo, *Maria Carolina di Borbone, un'austriaca all'ombra del Vesuvio*, in G. Motta, *Regine e sovrane. Il potere la politica la vita privata*, FrancoAngeli, Milano, 2002, pp. 194-195; M. Mafrici, *Un'austriaca alla Corte napoletana: Maria Carolina d'Asburgo-Lorena*, in Ead. (a cura di), *All'ombra della Corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli, 2010, pp. 53 sgg.; C. Recca, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, FrancoAngeli, Milano, 2014; M. Traversier, *Le Journal d'une reine. Marie Caroline de Naples dans l'Italie des Lumières*, Champ Vallon, Ceyzerieu, 2017; G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni di Mediterranea – ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016; N. Verdile, *Regine. Spose bambine erudite e sante dall'Europa alla corte di Napoli*, Pacini Fazzi, Lucca, 2018.

³ J. Gorani, *Mémoires secrets et critiques des Cours, des gouvernements et des moeurs des principaux États d'Italie*, Buisson, Paris, 1793, p. 34; A. Dumas, *Il Corricolo*, Il Mezzogiorno, Napoli, 1923, p. 53. Sul viaggio di Maria Carolina verso la nuova patria, cfr. E.C. Corti, *Ich, eine Tochter Maria Theresias. Ein Lebensbild der Königin Maria Karoline von Neapel*, Bruckmann, München, 1950, pp. 42 sgg.

tive di Madrid, era il Consiglio di Reggenza⁴, quel «corpo d'invalidi» secondo Bernardo Tanucci, al quale era riservata la gestione della politica estera: questi solo marginalmente era intervenuto nell'educazione del principe⁵, ostacolato dal San Nicandro che aveva privilegiato l'attività fisica a scapito degli studi umanistici e scientifici, finendo per forgiare negativamente la sua indole⁶.

L'uscita di minorità di Ferdinando a sedici anni nel 1767, la sostituzione del Consiglio di Reggenza con il Consiglio di Stato, avevano preceduto la nomina del Tanucci a primo ministro nel novembre di quell'anno, e il matrimonio con Carolina celebrato per procura a Vienna il 7 aprile 1768⁷. L'arrivo il 12 maggio a Portella, al confine del Regno, dopo un lungo ed estenuante viaggio, l'incontro con il Re, l'ingresso della coppia nella capitale il 22 maggio, sono episodi noti⁸. Ma dettagliate erano le istruzioni che la sposa riceveva dall'Imperatrice: l'insistenza sui doveri religiosi, forse motivata dall'insoddisfazione verso un compagno distratto e indifferente, i consigli di natura politica. Le raccomandava il graduale interessamento per gli affari di Stato, il pieno accordo con il marito, l'amicizia con il suocero Re di Spagna, ma anche l'astensione dal

⁴ R. Mincuzzi, *Bernardo Tanucci ministro di Ferdinando di Borbone 1759-1776*, Laterza, Bari, 1967, pp. 12-13.

⁵ Aver impedito a Ferdinando «di occuparsi degli affari per esercitare indisturbato il proprio dominio» era l'accusa più grave rivolta al Tanucci. B. Croce, *Sentenze e giudizi di Bernardo Tanucci*, in Id., *Uomini e cose della vecchia Italia*, Laterza, Bari, 1953, p. 46.

⁶ H. Acton, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, Giunti, Firenze, 1985, pp. 138-141; R. Mincuzzi, *Bernardo Tanucci* cit., p. 9; F. Barra, *Il Mezzogiorno e le potenze europee nell'età moderna*, Sellino, Milano 1993, p. 93; Id., *Il Regno delle Due Sicilie (1734-1860). Le relazioni internazionali, I. Le premesse*, Il Terebinto, Avellino, 2016, pp. 34 sgg.

⁷ S. De Majo, *Ferdinando I di Borbone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 46, Istituto dell'Enciclopedia Italiana - Treccani, Roma, 1996, p. 213; R. Olaechea, *Relaciones diplomáticas entre España y el reino de Nápoles a fines '700*, in M. Di Pinto (a cura di), *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*, II, Guida, Napoli, 1985, p. 15.

⁸ M. Schipa, *Nel regno di Ferdinando IV*, Vallecchi, Firenze, 1938, pp. 11 sgg.; P. Maione, *L'ammirazione dei popoli per l'ostensione della "virtuosa" Maria Carolina (Vienna-Napoli 1768)*, in G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina* cit., pp. 43-73. Si veda anche A. Wandruszka, *Il «principe filosofo» e il «re lazzarone». Lettere del granduca Pietro Leopoldo sul suo soggiorno a Napoli nel 1768*, «Rivista Storica Italiana», LXXII (1960), pp. 501-510.

gioco dei favoriti e dei confidenti, l'adozione di una condotta risoluta e prudente che la portasse a «non parlare sempre del nostro paese e non fare confronti tra le nostre abitudini e le loro»⁹.

Le raccomandazioni poco o niente influivano sull'austriaca, che finiva con il divenire di fatto la Regina di Napoli e di Sicilia: «la pessima idea» che Maria Teresa aveva del genero determinava la tentazione «assai naturale a quella sovrana di voler governare le Sicilie per mezzo della figlia sovrana»: così Tanucci nel giugno 1768¹⁰. E ciò profeticamente si realizzava negli anni successivi: l'Imperatrice aveva provveduto ad inserire nel contratto matrimoniale una clausola – fortemente avversata dal primo ministro – che avrebbe consentito a Maria Carolina di far parte del Consiglio di Stato dopo la nascita del primo figlio maschio¹¹.

2. La giubilazione di Tanucci

Fin dal gennaio 1769 la Regina aspirava a «mischiarci negli affari» napoletani. Lo ricorda Tanucci a Carlo III nell'aprile 1769: «sull'imperizia e la distrazione del re la regina ha fondato il disegno di mettersi in mano il governo [...] ha preso il di sopra col re, e si fa quel ch'ella vuole e il re stesso [...] scappa a dire, che così vuole la regina»¹². Col passare dei mesi, infatti, ella con il suo carattere volitivo e la sua vitalità culturale soggiogava sempre più Ferdinando, che partecipava in modo marginale al governo dello Stato, mal sopportandone i gravosi impegni e spesso astenendosi per dedicarsi ad occupazioni varie (la caccia, la pesca, il gioco, il tornio, la porcellana, ecc.). A sentire la Regina il marito, «stimando la Sicilia quanto Capri o Procida, sarebbe stato capace, tra la mancanza di

⁹ E.C. Corti, *Ich, eine Tochter* cit., pp. 32-34; Maria Teresa d'Austria, *Consigli matrimoniali alle figlie sovrane*, a cura di A. Frugoni, Passigli, Firenze, 1989, pp. 50-55, 64-66; A. Ritter von Arneth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, III, Braümüller, Wien, 1881, pp. 30-64.

¹⁰ R. Mincuzzi (a cura di), *Lettere di Bernardo Tanucci a Carlo III di Borbone 1759-1776*, Istituto di Storia del Risorgimento Italiano, Roma, 1969, p. 180; M.V. Mafri, *Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra vita privata e vita di Corte*, «Römische Historische Mitteilungen», ed. A. Gottsmann, 60, 2018, pp. 207 sgg. Si veda anche C. Recca, *Un intreccio di attività pubbliche e private nei diari della Regina Maria Carolina di Napoli*, in *ivi*, pp. 257-278.

¹¹ ASP, CCB, 32, *Contrat de mariage de la reine de Naples*.

¹² AGS, E, NA, 283, Tanucci a Carlo III, Portici 18 aprile 1769; R. Mincuzzi (a cura di), *Lettere* cit., pp. 500, 519; C. Giglioli Stoker, *Naples in 1799*, Libri & Libri, Napoli, 1999, pp. 5 sgg.

lumi, e la fretta di passare ad uccidere una garzotta [...], di concedere quel Regno in feudo ad alcuno dei suoi buffoni»: un Regno, in cui preponderante era l'influenza del Tanucci, devoto suddito del Regno e prezioso informatore del Re di Spagna¹³. È la disamina della corrispondenza intercorsa tra Ferdinando a Napoli e Carlo III a Madrid a fornirci la chiave di lettura della situazione a Corte: la conflittualità tra i coniugi, la pusillanimità del Re, la sua difficoltà di opporsi alle decisioni della moglie¹⁴.

[La Regina] vuole governare in ogni conto – così Ferdinando al padre nell'ottobre 1776 – istigata da Vienna e da chi le sta intorno, per cui bisogna che in tutto soffra con pazienza perché in altro caso, quel che lei sa che mi potrebbe dar dispiacere, per l'istesso verso fa. Per me è certo che fo quel che posso, ma all'incontro mi piace la pace in casa, e cerco a disturbarla quanto meno posso¹⁵.

Sempre più palese era il dissenso politico del Tanucci con Ferdinando e Maria Carolina. La questione dei Gesuiti, espulsi dal Regno nel 1767¹⁶, veniva dibattuta nell'estate 1771 dalla Regina con il ministro e Ferdinando avrebbe forse voluto il loro ritorno se avesse potuto agire «senza alcuna subordinazione» da Madrid. Molti erano i «disgustati» contro la politica del ministro¹⁷ e evidente era l'inversione di rotta nella politica napoletana in un contesto europeo, dove il cauto indirizzo tanucciano era ostacolato dalla Re-

¹³ AGS, E, NA, 6102, Tanucci a Carlo III, Portici 18 aprile 1769; R. Bouvier, A. Laffargue, *Vita napoletana nel XVIII secolo*, Cappelli, Rocca S. Casciano, 1960, p. 204; G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico (1734-1815)*, in *Storia d'Italia*, diretta da Id., IV, Utet, Torino, 2007, p. 473.

¹⁴ AGS, E, NA, 6081, 90, 93 e 94, Ferdinando al padre, Portici 18 luglio, 1° e 15 agosto 1775; B. Maresca, *Un documento di Maria Carolina regina di Napoli riguardante le quistioni con la Spagna*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», VI (1881), p. 578; R. Ajello, *I filosofi e la regina. Il governo delle Due Sicilie da Tanucci a Caracciolo (1776-1786)*, «Rivista Storica Italiana», CIII (1991), 2, p. 421; L. Barreca (a cura di), *Il tramonto di Bernardo Tanucci nella corrispondenza con Carlo III di Spagna*, Manfredi, Palermo, 1976, pp. 6 sgg.

¹⁵ AGS, E, NA, 6081, 317, Ferdinando a Carlo III, Portici 1° ottobre 1776.

¹⁶ F. Venturi, *Settecento riformatore*, II. *La Chiesa e la Repubblica dentro i loro limiti*, Einaudi, Torino 1976; E. Robertazzi Delle Donne, *L'espulsione dei Gesuiti dal Regno di Napoli*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1970; F. Renda, *L'espulsione dei Gesuiti dalle Due Sicilie*, Sellerio, Palermo, 1993; G. Galasso, *Il Regno* cit. pp. 393-405.

¹⁷ R. Mincuzzi (a cura di), *Lettere* cit., pp. 683, 734: lettere del 9 luglio 1771 e del 31 marzo 1772; G. Galasso, *Il Regno* cit., pp. 473-474.

gina che, dopo la nascita del figlio maschio nel 1774, cercava di accelerare i tempi per la sua emancipazione dalla Spagna e dal ministro¹⁸. Le modalità sull'estromissione del Tanucci documentano l'orchestrazione abile di Maria Carolina e della diplomazia viennese nel forzare, attraverso la corrispondenza tra il Re ed il padre, la mano di quest'ultimo e nell'adoperare un'adeguata terminologia per acquisire un assenso in realtà mai dato. Era Ferdinando ad informare della giubilazione nell'ottobre 1776 Carlo III, al quale ribadiva in seguito che,

benché perseguitato da mia moglie e, per conseguenza, dalla Corte di Vienna, pure quel che ho fatto non l'ho fatto ad istanza di mia moglie, ma per puro obbligo di coscienza, perché vedevo col far tutto Tanucci, che andava tutto a precipizio, e non si faceva nullo di buono, anzi gli affari s'imbrogliavano di male in peggio¹⁹.

Di certo a rendere clamorosa l'estromissione del ministro aveva contribuito il processo contro la Massoneria, da lui tenacemente contrastata e dalla Regina apertamente protetta, provenendo da una città e da una Corte in cui la presenza della «setta» era tra le maggiori d'Europa. Adesione, come i fratelli Giuseppe e Maria Antonietta²⁰, o solo frequentazione delle logge la sua, con il tentativo di farvi avvicinare il Re, che mostrava rigore verso i frammassoni²¹. Comunque sia, l'interesse di Maria Carolina accentuava «l'aspet-

¹⁸ R. Mincuzzi (a cura di), *Lettere cit.*, p. 757: la lettera è dell'11 agosto 1772; E. Viviani Della Robbia, *Bernardo Tanucci ed il suo più importante carteggio*, II, Sansoni, Firenze, 1942, p. 493: la lettera è del 15 gennaio 1778; G. Galasso, *Il Regno cit.*, pp. 474-475.

¹⁹ Lo statista finiva il suo mandato il 27 ottobre. AGS, E, NA, 6081, 367, Ferdinando a Carlo III, Portici 29 ottobre 1776; 6081, 259, Ferdinando al padre, Napoli 12 novembre 1776; C.M. Bearne, *A sister of Marie Antoinette. The life history of Marie-Caroline, Queen of Naples*, T. Fisher Unwin, London, 1907, p. 87; E.C. Corti, *Ich, eine Tochter cit.*, pp. 102-103.

²⁰ Lalande e Lioy parlano di adesione della Regina alla Massoneria come Barruel e, più di recente, Francovich. Joseph-Jérôme de Lalande, *Voyage d'un français en Italie fait dans les années 1765-66*, V, s.e., Genève, 1790, p. 409; F. Lioy, *Histoire de la persécution intentée en 1775 aux Francs-Maçons de Naples suivie des pièces justificatives*, s.e., London, 1780, pp. 10-11; A. Barruel, *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, II, P. Fauche, Hambourg, 1798, p. 436; C. Francovich, *Storia della Massoneria in Italia. Dalle origini alla rivoluzione francese*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, pp. 201-202.

²¹ AGS, E, NA, 6081, 81 e 289, Ferdinando al padre, Napoli 19 settembre 1775 e 12 novembre 1776; G. Paolucci, *Gli Illuminati a Napoli. Illuminismo e segretezza alla corte di Maria Carolina*, «Römische Historische Mitteilungen» cit., pp. 241-256.

to salottiero e mondano, che faceva della Libera Muratoria anche un fenomeno alla moda nella vita sociale, specialmente dei ceti più alti». La diffusione della nuova ideologia anche tra aristocrazia, clero, nascente borghesia, intellettualità, personalità influenti della Corte pervasi di spirito «patriottico» oggetto di stigmatizzazione da parte di Tanucci, era un indizio della circolazione delle idee nell'Europa del Settecento e dei fermenti di rinnovamento politico esistenti nella società napoletana²². L'azione antimassonica del governo culminava nell'editto del 12 settembre 1775, che rinnovava le proibizioni del 1751, ma le procedure contro i trasgressori, le «sortite», le condanne non sconfiggevano la Libera Muratoria: la sua diffusione nel Regno e l'appoggio internazionale alla causa acceleravano il processo di separazione di Napoli da Madrid, a conferma degli interessi delle potenze europee nella individuazione di un canale privilegiato di influenza politica e di un veicolo di condizionamento della monarchia meridionale²³.

3. Il 1766 e il “governo personale” di Maria Carolina

L'allontanamento del fedele Tanucci determinava l'avvento del “governo personale” della Regina, con inevitabili conseguenze nella politica estera: “indipendenza” dalla Spagna e avvicinamento all'Inghilterra, subordinazione alle potenze straniere, nomina del nuovo ministro, Giuseppe Beccadelli e Reggio, marchese di Sambuca, già ambasciatore napoletano a Vienna. Più rispondente al secolo dei Lumi e in sintonia con orientamenti e indirizzi di governo di Vienna

²² Per un approfondimento, V. Ferrone, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1989; Z. Ciuffolletti (a cura di), *La Massoneria e le forme della sociabilità nell'Europa del Settecento*, Gabinetto Scientifico Letterario Viesseux, Firenze, 1991; Id., *La Massoneria. La storia, gli uomini, le idee*, Mondadori, Milano, 2017; E. Chiosi, *Lo spirito del secolo. Politica e cultura nell'età dell'Illuminismo*, Giannini, Napoli, 1992; G. Giarrizzo, *Massoneria e Illuminismo nell'Europa del '700*, Marsilio, Venezia, 1994; M.C. Jacob, *Massoneria illuminata. Politica e religione a Napoli nell'età dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1995; A. Trampus, *La massoneria nell'età moderna*, Laterza, Bari, 2001.

²³ M. D'Ayala, *I Liberi Muratori a Napoli nel secolo XVIII*, a cura di G. Giarrizzo, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli, 1998, pp. 30 sgg.; E. Stolper, *La Massoneria settecentesca nel Regno di Napoli*, «Rivista Massonica», LXV (1974), pp. 602-603; LXVI (1975), pp. 397-398; J.A. Ferrer Benimeli, *Carlos III y la Masoneria de Napoles*, in M. Di Pinto (a cura di), *I Borboni cit.*, pp. 161-163; G. Galasso, *Il Regno cit.*, pp. 479-480.

e della Toscana era la «politica nuova» del Sambuca, che rendeva «il regnante più libero e più altiero, ma non più all'ombra di re stranieri e potenti». Designato a quell'incarico per fedeltà all'Austria, egli non possedeva «cognizioni legali, politiche ed economiche» e assecondava i desideri di Maria Carolina, divenuta «la speranza de' grandi, degli ambiziosi, degli onesti, del popolo»²⁴.

Fin dal novembre 1776 la Regina tendeva ad un ammodernamento dello Stato aperto verso sostanziali e radicali riforme in un clima di reale dispotismo mai verificatosi nel Regno. Il segretario di Stato spagnolo José Moñino y Redondo conte di Floridablanca, di passaggio a Napoli nel dicembre di quell'anno, disapprovava «molte delle novità seguite come state fatte con troppa fretta», giungendo a concludere saggiamente che convenisse «non pensare di distruggere in un momento tutto il molto operato»²⁵. Ma tali consigli non venivano ascoltati da Maria Carolina, impaziente di regnare senza alcun ostacolo, come ricorda Ferdinando al padre nel novembre 1776:

mia moglie, istigata dalla sua patria con questa mutazione facendose animo, fa tutti i sforzi per entrare a Governare, onde V.M. mi sostenga, perché io procurerò con tutta la buona maniera, e Politica, di non farlo succedere, benché lei mi minacci per tutte le strade, dicendo finalmente che saprà far vedere chi è lei, e chi sono i suoi Parenti²⁶.

Il rapporto privilegiato con l'Austria, il nuovo orientamento verso l'Inghilterra, la diffusione della cultura illuministica²⁷ e la collaborazione tra riformatori e governo – da Domenico Grimaldi a Gaetano Filangieri, da Giuseppe Palmieri a Domenico di Gennaro

²⁴ AST, MPRE, LM, Napoli, 25, 29 ottobre 1776; E. Viviani Della Robbia, *Bernardo Tanucci* cit., p. 424: la lettera di Tanucci a Viviani è dell'11 marzo 1777; P. Colletta, *Storia del reame di Napoli dal 1734 insino al 1825*, Pagnoni, Milano, 1870, pp. 93-94; R. Moscati, *Dalla reggenza alla Repubblica Partenopea*, in *Storia di Napoli*, VII, Di Mauro, Cava dei Tirreni, 1972, p. 751; T.C.W. Blanning, *Joseph II and Enlightenment Despotism*, Longman, London, 1970, p. 27.

²⁵ AST, MPRE, LM, Napoli, 25, 17 dicembre 1776. Per un approfondimento, G. Merola, *Le riflessioni di Maria Carolina sulle riforme del Regno di Napoli e Sicilia*, «Römische Historische Mitteilungen», cit., pp. 219-240.

²⁶ AGS, E, NA, 6081, 289, Ferdinando al padre, Napoli 12 novembre 1776.

²⁷ R. Ajello, *L'estasi della ragione. Dall'Illuminismo all'idealismo. Introduzione alla Scienza di Filangieri*, in Id., *Formalismo medievale e moderno*, Jovene, Napoli, 1990, pp. 37 sgg. e in L. D'Alessandro (a cura di), *Gaetano Filangieri e l'Illuminismo europeo*, Guida, Napoli, 1991, pp. 13 sgg.; Id., *I filosofi* cit., p. 402.

duca di Cantalupo – determinavano significativi cambiamenti. Sin dagli inizi degli anni Ottanta, infatti, la Regina aveva quasi isolato ed esautorato il Segretario di Stato a vantaggio di John Francis Acton, figlio di un giacobita inglese in esilio che aveva servito il granduca di Toscana in qualità di comandante della Marina dal 1776 e veniva chiamato a Napoli due anni dopo per riorganizzare la marina napoletana. Consapevole che la posizione strategica del Regno nel Mediterraneo richiedesse una forza navale in grado di confrontarsi con quella di altre potenze, ella aveva individuato in Acton – alla segreteria di Marina aveva aggiunto nel giugno 1780 quella di Guerra – l'uomo di grande esperienza in grado di rilanciare il giovane Stato nello scenario internazionale²⁸, l'uomo in grado di farle credere che il «re di Napoli non ha bisogno di nessuno», né della Spagna di Carlo III, e tanto meno della Francia²⁹. Era un osservatore arguto, l'incaricato d'affari francese Dominique Vivant de Non, celebre viaggiatore nel Mezzogiorno d'Italia e autore dei testi del famosissimo *Voyage pittoresque* dell'abate Richard de Saint-Non, a riferire nel 1782 a Versailles:

Acton gode di una fiducia forse momentanea, ma al momento illimitata. Una volta che il primo ministro, marchese della Sambuca, è stato abbandonato dalla regina, tutta la corte si è volta verso il ministro favorito; il corpo diplomatico ha seguito la corrente trascinato dall'ambasciatore inglese sir W. Hamilton. Da allora, Acton si è visto al culmine della gloria [...], e si è abbandonato a tutto il suo anglicismo con un'indecenza che sorprende gli stessi Inglesi³⁰.

Il diplomatico ben coglieva una delle motivazioni – l'appoggio inglese in funzione antifrancese e antispagnola – dell'ascesa di Acton, che aveva sfruttato la debolezza di Ferdinando e soprattutto l'ambizione e la megalomania di Carolina per rendersi indispensa-

²⁸ G. Nuzzo, *John Francis Acton*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Istituto dell'Enciclopedia Italiana-Treccani, Roma, 1960, pp. 206-207; Id., *La monarchia delle Due Sicilie tra ancien régime e rivoluzione*, Berisio, Napoli, 1972, pp. 31 sgg.; A.M. Rao, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Guida, Napoli, 1983, p. 113; P. Colletta, *Storia* cit., p. 94; F. Weissensteiner, *Die Töchter Maria Theresias*, Kremayr & Scheriau, Wien, 1994, pp. 189-190; G. Galasso, *Il Regno* cit., p. 529.

²⁹ AMAEP, CD, 107, Naples 14 settembre 1782; G. Nuzzo, *John Francis Acton* cit., p. 208.

³⁰ AMAEP, CD, 107, Naples 14 settembre 1782; R. Bouvier, A. Laffargue, *Vita napoletana* cit., p. 217; F. Barra, *Il Mezzogiorno* cit., p. 104.

bile e prendere il sopravvento sui Sovrani³¹. A lei, infatti, e non al Re, fin dal 1771 erano indirizzati molti memoriali, e non solo: nelle cronache di Corte, nelle corrispondenze diplomatiche la figlia di Maria Teresa dominava la scena napoletana – Ferdinando IV appariva «sempre impegnato in partite di caccia a Capri, o in partenza per un soggiorno a Caserta o una vacanza a Ischia» –, soprattutto quando aveva iniziato a partecipare alle riunioni del Consiglio di Stato, esercitandovi un'influenza «preoccupante» secondo il residente veneto Gasparo Soderini³².

A Carolina i ministri sottoponevano le loro proposte, in primis Acton: lo notava nel novembre 1782 Ludovico Giuseppe Arborio Gattinara marchese di Breme, inviato straordinario del re di Sardegna, secondo il quale egli «discute tutti i suoi piani con lei, e passa molte ore in sua compagnia, tanto che il pettegolezzo cittadino dice che ne è l'amante riconosciuto»³³. Non si discostavano dalle riflessioni del marchese quelle del Gorani nei *Mémoires*, secondo il quale Acton «vit avec elle dans la plus étroite intimité est informé de tout ce qui passe au boudoir», e dell'ambasciatore inglese a Napoli Lord William Hamilton, per il quale l'austriaca si fidava dell'inglese tanto da «passare attraverso lui per il disbrigo di qualsiasi affare» e da poterlo considerare «il primo Ministro di questo paese»³⁴. Una Regina antifrancese Maria Carolina, come emerge dalle fonti diplomatiche, che il cardinale de Bernis non era riuscito a convincere dell'esigenza di una salda unione tra le Corti borboniche³⁵ e che, dopo il catastrofico terremoto della Calabria Ultra e Messina

³¹ AMAEP, CD, 107, Naples 26 octobre 1782; A. Paget, *The Paget Papers. Diplomatic and other Correspondance of R. H. 1794-1814*, II, Heinemann, London, 1896, p. 338; G. Nuzzo, *L'ascesa di Giovanni Acton al governo dello Stato*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 3, XIX (1980), pp. 438 sgg.; F. Barra, *Il Mezzogiorno cit.*, p. 105.

³² La lettera del residente veneziano Gasparo Soderini al Senato è datata Caserta 15 dicembre 1778: M. Valentini, *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli, Dispacci*, XXI (19 settembre 1778 – 17 agosto 1780), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1992, p. 34.

³³ AST, MPRE, Negoiazioni, Napoli, mz. 1, n. 14, *Istruzioni di S. M. al marchese Arborio Gattinara di Breme*, 13 giugno 1782; mz. 2, n. 1, *Relazione a S. M. mandata dal marchese di Breme inviato straordinario alla Corte di Napoli [...]*, 23 maggio 1786; H. Acton, *I Borboni cit.*, p. 210.

³⁴ J. Gorani, *Mémoires cit.*, p. 28; H. Acton, *I Borboni cit.*, p. 225.

³⁵ AGS, E, NA, 5023, Bernis alla Regina, Albano 3 agosto 1784; 5920, Simon de las Casas a Floridablanca, Napoli 19 aprile 1785; F. Masson, *Le cardinal de Bernis depuis de son ministère 1758-1794*, Plon, Paris, 1884, p. 412; R. Olaechea, *Relaciones cit.*, pp. 27-28.

del 1783³⁶, aveva rifiutato il gesto del Re cognato – l'invio di due fregate con 2000 barili di farina per il soccorso di quelle genti –, a dimostrazione palese delle tensioni esistenti tra Parigi e Napoli. I francesi, infatti, a suo avviso – così l'incaricato spagnolo a Napoli Angel Trigueros al Floridablanca – erano «nemici» della sua dinastia³⁷, pronti a dominare le Due Sicilie come scriveva nel 1796 a Marzio Mastrilli, marchese di Gallo, plenipotenziario napoletano a Vienna, «incoraggiando i corsari barbareschi, disturbando persino i nostri poveri pescatori di corallo, distruggendo le nostre industrie e mirando a monopolizzare i nostri prodotti, senza lasciare ai nostri sudditi alcuna possibilità di commercio»³⁸.

Un obiettivo primario di Maria Carolina era l'incentivazione dei traffici, che Acton voleva rendere potenti attraverso la formazione di un esercito moderno e la costruzione di una grande flotta in grado di distruggere i barbareschi. Egli aveva ripreso l'idea avanzata, nel 1770, dal Tanucci di costituire una squadra ispano-napoletana per la difesa marittima del Mezzogiorno³⁹, ma aveva creato

³⁶ A. Placanica, *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Einaudi, Torino, 1985; N. Aricò, O. Milella, *Riedificare contro la storia. Una ricostruzione illuminista nella periferia del Regno borbonico*, Gangemi, Roma-Reggio Calabria, 1984; I. Principe, *Città nuove in Calabria nel tardo Settecento*, Effe Emme, Chiaravalle Centrale, 1976; A. Maniaci, A. Stellino, *La Calabria e il terremoto del 1783. Memorie dei danni e disegno della ricostruzione*, «Storia Urbana», XXVIII (2005), 105-106, pp. 89-110; F. Gaudio, *Una tragedia sismica nella Calabria del Settecento*, Congedo, Galatina, 2005; Id., *Il grande flagello del tremuoto» nella Calabria del 1783*, in M. Mafri, M.R. Pelizzari (a cura di), *Tra res e imago. In memoria di Augusto Placanica*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007, I, pp. 127-142; A. Catalani, *The Earthquake of Southern Italy from the 18th and 19th Centuries*, in S. D'Amico (ed.), *Earthquakes and their Impact on Society*, Springer, Switzzeland, 2016, pp. 505-532.

³⁷ AGS, E, NA, 5918, 5, Maria Carolina a Carlo III, Napoli 18 febbraio e Portici 8 aprile 1783; Carlo III alla Regina, Pardo 11 marzo 1783; Angel Trigueros a Floridablanca, Napoli 8 aprile 1783; Sambuca all'incaricato d'affari a Parigi, 4 aprile s.d.; A. Placanica, *L'Iliade funesta. Storia del terremoto calabro-messinese del 1783. Corrispondenza e relazioni della Corte, del governo e degli ambasciatori*, Gangemi, Roma-Reggio Calabria, 1982, pp. 17-20.

³⁸ M.H. Weil, C. Di Somma Circello, *Correspondance inédite de la reine Marie Caroline de Naples avec le marquis de Gallo*, I, Émile-Paul, Paris, 1911: la lettera è dell'8 ottobre; G. La Cecilia, *Storie segrete o misteri della vita intima dei Borboni di Napoli e Sicilia*, I, Di Marzo, Napoli 1860, p. 59; F. Barra, *Il Mezzogiorno* cit., p. 106.

³⁹ AGS, E, NA, 5920, 96, 24 agosto 1785; G. Nuzzo, *John Francis Acton* cit., pp. 206-207; H. Acton, *I Borboni* cit., p. 200; R. Mincuzzi (a cura di), *Lettere* cit., p. 638, lettera del 9 ottobre 1770.

una flotta inadeguata per i compiti da assolvere e ben diversa dalle reali necessità del Regno, un «gigante coi piedi di creta» per dirla con Vincenzo Cuoco,

troppo piccola per farci del bene, troppo grande per farci del male: eccitava la rivalità delle grandi potenze, senza darci la forza necessaria, non dico per vincere, ma almeno per poter resistere. Senza marina saressimo restati in una pace profonda: con una marina grande avremmo potuto vincere, ma con una marina piccola dovevamo, o presto, o tardi, esser trascinati nel vortice delle grandi potenze, soffrendo tutt'i mali della guerra [...]⁴⁰.

Fondata era la considerazione di Cuoco, secondo il quale Acton era giunto a Napoli con un preciso piano strategico-politico, far acquisire all'Austria un potere marittimo nel Tirreno facendole concepire «l'idea di avere nel regno, e a spese di questo, una marina a sua disposizione»; e vi era riuscito con l'avallo della Regina⁴¹ che, mettendo a tacere il Consiglio di Stato nel 1778, demoliva i meccanismi costituzionali annullando la distinzione tra Corte e governo, e alternando «motivi innovatori e istanze di chiaro spirito reazionario»⁴². Acton assecondava l'opera rinnovatrice dell'*austriaca*, che iniziava «lo smantellamento del vecchio edificio spagnolo, massiccio e grave», portando nella Corte il suo «libero spirito di avventura e di genialità fastosa», intraprendendo una politica antifeudale e anticlericale sull'esempio dei fratelli e dando «persino il suo nome alle logge massoniche napoletane»⁴³.

Gli anni Ottanta, caratterizzati dall'apertura del Mar Nero e dalla libertà di navigazione concessa alla Russia, all'Austria e agli altri Stati, vedevano il Regno impegnato in vari tentativi di sviluppo

⁴⁰ V. Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana*, ed. critica a cura di A. De Francesco, Lacaita, Manduria-Bari-Roma, 1998, p. 269.

⁴¹ AMAEP, MD, Naples, I, 153, *Notes sur Venice et Naples par Tilly*, 3 giugno 1792; B. Ferrari, *Cesare Paribelli storico e protagonista della Repubblica Partenopea*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX (1971), pp. 40-41; E. Lo Sardo, *Napoli e Londra nel secolo XVIII. Le relazioni economiche*, Jovene, Napoli, 1991, pp. 55 sgg.

⁴² AGS, E, NA, 5923, 50; AST, MPRE, LM, Napoli, 29, 6 febbraio e 6 marzo 1781; R. Ajello, *I filosofi cit.*, p. 413; L. Giustiniani, *Memorie storiche degli scrittori legali del Regno di Napoli*, II, Simoniana, Napoli, 1787, p. 80; P. Macry, *Mercato e società nel Regno di Napoli. Commercio del grano e politica economica nel '700*, Guida, Napoli, 1974, p. 450.

⁴³ A. Simioni, *Le origini del risorgimento politico nell'Italia meridionale*, ristampa a cura di I. Del Bagno, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli, 1995, pp. 14, 22; G. Galasso, *Il Regno cit.*, pp. 535-536.

del commercio. Maria Carolina, solita firmare «vostra buona Padrona» le disposizioni impartite, tendeva ad appoggiare una potente dinastia di banchieri, i Brentani di Genova, che operavano a livello europeo in attività commerciali e finanziarie, con la quale il governo napoletano aveva una controversia per una fornitura di grano ottenuta durante la carestia del 1764. I Brentani presentavano nel 1780 un progetto per la creazione di una compagnia privilegiata con un fondo azionario di 3000 ducati per risollevare l'economia meridionale, ma la proposta veniva ostacolata dal baronaggio e dalla borghesia nonostante la Casa prevedesse una privativa ventennale e la partecipazione dello stesso Re alla compagnia, tenuta ad adoperare «legni mercantili nazionali» nel traffico delle derrate⁴⁴.

I progetti commerciali documentavano l'interesse della Regina per l'incentivazione del commercio regnicolo: lo confermavano la cura del naviglio mercantile con l'apertura di cantieri navali, il restauro dei porti, la fondazione di scuole per ufficiali, l'istituzione nel 1783 del Tribunale dell'Ammiragliato e del Consolato⁴⁵. Era fallito nel 1783 il tentativo di Ferdinando Galiani (dal novembre 1782 consigliere del Supremo Consiglio delle Finanze) di concludere un accordo con la Sublime Porta per la navigazione nel Mar Nero ai bastimenti napoletani attraverso i Dardanelli, il che avrebbe determinato l'incremento dei traffici con i porti della Crimea e la riduzione dei diritti di transito nel traffico con la Russia⁴⁶. E si era concluso negativamente, nel 1784, anche il tentativo di accordo commerciale con gli Stati Uniti – preludio di un regolare scambio di corrispondenze diplomatiche –, interessati a riconoscimenti sul piano politico al termine della guerra d'indipendenza di quelle colonie, rifornitesi durante il conflitto di polvere da sparo nei porti

⁴⁴ ASN, SD, NA, 158, 14 marzo 1780; P. Macry, *Mercato* cit., pp. 468-469.

⁴⁵ A Michele Jorio era affidato il compito di redigere un *Codice di leggi marittime e navali*. E. Gentile, *Il Tribunale dell'Ammiragliato e Consolato (1783-1808)*, Jovene, Napoli, 1990; C.M. Moschetti, *Il Codice marittimo del 1781 di Michele Jorio per il Regno di Napoli*, Giannini, Napoli, 1979; E. Chiosi, *Il Regno* cit., p. 444.

⁴⁶ SNSP, ms. XXX D 3, *Istruzioni per il Sig. Conte di Ludolf*, 68v-70; F. Galiani, *Piano del modo come si potrebbe condurre a buon fine la negoziazione per conseguire dalla Porta Ottomana la libera navigazione del Mar Nero ai Bastimenti mercantili delle due Sicilie*, 66-68, e Id., *Considerazioni sul vantaggio che deriverebbe ai sudditi di S. M. Imperiale [d'Austria] dalle libertà che avessero i Bastimenti delle due Sicilie di navigare fino all'imboccatura del Danubio*, 71-73; F. Diaz, *L'abate Galiani consigliere di commercio estero del Regno di Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1968, pp. 877 sgg.

meridionali⁴⁷. E non solo: erano svanite la mediazione turca per la stipula di accordi con le Reggenze – era stato concluso nel 1784 solo un trattato di amicizia con Tripoli⁴⁸–, e l’istituzione di una compagnia di commercio delle Indie Orientali da parte di William Bolts, tenente colonnello della Marina austriaca⁴⁹, in un contesto internazionale che vedeva l’Impero ottomano e il sultano Selim III cercare di riannodare le relazioni commerciali con Napoli, temendo l’esclusione dal traffico che si sarebbe sviluppato nel Mar Nero in seguito all’accordo russo-napoletano del 1787⁵⁰.

Dopo l’intesa austro-russa (1781)⁵¹, infatti, era la Corte napoletana, in particolare Maria Carolina, a manifestare interesse verso l’Impero dei Romanov: a nulla erano valse, negli anni precedenti, le pressioni di Madrid e di Vienna per l’avvio di contatti con quell’Impero, ostacolati da Tanucci⁵². Solo nel settembre 1775 la Regina

⁴⁷ R. Mincuzzi (a cura di), *Lettere cit.*, pp. 981-982; G. Nuzzo, *Il mancato trattato di commercio tra Inghilterra e Napoli nella seconda metà del Settecento*, in A. Cestaro, P. Laveglia (a cura di), *Scritti in memoria di Leopoldo Cassese*, I, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1971, pp. 281-282; F. Diaz, *L’abate Galiani cit.*, pp. 326-330; G. Castellano, *Relazioni internazionali e politica commerciale estera del Regno delle Due Sicilie nel secolo XVIII con particolare riguardo agli Stati Uniti d’America*, «Archivi», XXIII (1956), 1-2, pp. 22-48, 177-210.

⁴⁸ AGS, E, NA, 5915, 29, Sambuca a Floridablanca, Napoli 4 giugno 1782; 32, *Memoria del Ludolf al Visir*, Pera 8 giugno 1782; 35, 37, Sambuca a Floridablanca, Napoli 9 e 16 luglio 1782; 5924, 47, il visconte de la Herreria a Floridablanca, Napoli 14 novembre 1784; AMAEP, Naples 6, *Observations relatives sur le commerce et la navigation des Français dans les Deux Sicilies*, 46v-47v.

⁴⁹ ASN, ME, 4211, *Notice sur quelques Entreprises du Commerce aux Indes, où pour l’Établissement d’une Compagnie réglée pour des envoys réguliers dans cette partie*; F. Babudieri, *Le vicende della Compagnia di Ostenda nell’Europa del primo Settecento*, il Mulino, Bologna, 1976, pp. 37 sgg.; E. Contino, *Mire di espansione commerciale del Regno di Napoli nel secolo XVIII. I progetti di compagnia con le Indie orientali*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1990, p. 82.

⁵⁰ V. Giura, *Russia, Stati Uniti d’America e Regno di Napoli nell’età del Risorgimento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1967, pp. 4-20; M.P. Pedani (a cura di), *I “Documenti turchi” dell’Archivio di Stato di Venezia*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma, 1994, p. 543; G. Nuzzo, *La monarchia cit.*, pp. 102-107; J.L. Bacqué-Grammont, P. Dumont, *Economie et sociétés dans l’empire ottoman (fin du XVIII- début du XIX siècle)*, CNRS, Paris, 1983, pp. 290 sgg.; D. Panzac, *Les échanges maritimes dans l’empire ottoman au XVIII siècle*, «Revue du monde musulman et de la Méditerranée», 39 (1985), pp. 177-188.

⁵¹ I. de Madariaga, *The Secret Austro - Russian Treaty of 1781*, «Slavonic and East European Review», XXXVIII (1959), 90, pp. 114-115; Ead., *Caterina di Russia*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 518-520.

⁵² R. Mincuzzi (a cura di), *Lettere cit.*, p. 986; G. Berti, *Russia e stati italiani nel Risorgimento*, Einaudi, Torino, 1957, pp. 58-60, 775 sgg.; V. Giura, *Russia cit.*, pp. 15-16.

aveva ottenuto dal governo di affidare al Sambuca, in quel tempo ambasciatore a Vienna, l'incarico di avviare relazioni diplomatiche con la Russia⁵³ e l'adesione, nel 1783, delle Due Sicilie alla *Lega dei Neutri* era un primo segnale di apertura ad una politica di amicizia verso quello Stato⁵⁴. Motivazioni politiche e economiche spingevano i russi verso Napoli, dove grande era l'interesse della classe mercantile per mercati nuovi⁵⁵, ma determinante nelle trattative si rivelava il ruolo di due intellettuali illuministi, che avevano svolto per i rispettivi Stati varie missioni diplomatiche: il barone tedesco Friedrich Melchior von Grimm e Ferdinando Galiani⁵⁶. Il primo, enciclopedista, amico di Rousseau, di Diderot, di madame d'Épinay, aveva assunto nel 1754 la direzione della *Correspondance littéraire philosophique et critique*, notiziario letterario fondato dall'abate Raynal: Caterina era tra i primi sottoscrittori e si legava a lui d'amicizia fin dall'incontro a Pietroburgo nel 1773, tanto da farlo divenire suo uomo di fiducia e da raccogliergli gli sfoghi intimi in un carteggio stroncato dalla morte della Zarina⁵⁷. Il secondo, il Ga-

⁵³ Un primo scambio di diplomatici si era avuto nel 1777: a Napoli era destinato il conte Razumovskij, a San Pietroburgo Muzio da Gaeta, duca di San Nicola, sostituito nel 1783 da Antonino Maresca Donnorsò, duca di Serracapriola. AST, MPRE, LM, Napoli, 30, 5 novembre 1782; AGS, E, NA, 6081, 49, Ferdinando al padre, Caserta 26 novembre 1776; F. Galiani, *Correspondance avec madame d'Épinay, madame Necker, madame Geoffrin [...]*, ed. L. Perey, G. Maugras, I. Calman-Lévy, Paris, 1881, pp. 306-307; R. Ajello, *I filosofi* cit., p. 725; G. Berti, *Russia* cit., p. 69; F. Barra, *Il Mezzogiorno* cit., p. 99.

⁵⁴ SNSP, ms. XXX A 15, 43r-48v; il testo, 66r-69v; ASN, ME, 7396, *Atto col quale Sua Maestà il Re delle Due Sicilie accede al sistema di neutralità marittima in favore del commercio e della navigazione*; ASN, ME, 291, *Acte por lequél Sa Majesté le Roi des Deux Sicilies accède au système de Neutralité sur Mer, établi en faveur de la liberté de commerce et de navigation*; G.M. Monti, *La dottrina dell'abate Ferdinando Galiani sulla neutralità e l'adesione di Ferdinando IV alla Lega dei Neutri*, Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, Milano, 1942.

⁵⁵ F. Venturi, *I rapporti italo-russi dalla seconda metà del '700 al 1825*, Atti del 2° Convegno degli storici italiani e sovietici, «I Quaderni di Rassegna Sovietica», II (1968), p. 10; G. Berti, *Russia* cit., pp. 58-65; L. Gambacorta, *Ferdinando Galiani e la Russia*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», CVI (1988), p. 341; M.L. Cavalconti, *Alle origini del Risorgimento: le relazioni commerciali tra il Regno di Napoli e la Russia (1777-1815)*, Droz, Genève, 1979, pp. 130-131.

⁵⁶ ASN, ME, 4217; SNSP, ms. XXX A 15, 59r-62v, *Copia di una consulta fatta dal Consigliere Galiani all'Eccellentissimo Signor Marchese della Sambuca*, 24 ottobre 1783; SNSP, ms. XXX A 15, 59r; V. Giura, *Russia* cit., pp. 323-327; F. Diaz, *L'abate Galiani* cit., pp. 887- 892.

⁵⁷ V.A. Bil'basov, *Istoriceskie monografii*, IV. *Ekaterina II i Mel'chior Grimm*, Skorokhodova, Sankt. Peterburg, 1901, pp. 85 sgg.; I. de Madariaga, *Caterina di Russia* cit., p. 456.

liani, già segretario dell'ambasciata napoletana a Parigi, frequentatore dei *Salons* e amico di Diderot, della d'Épinay, di Grimm, aveva appreso il *modus operandi* di Caterina in quell'osservatorio privilegiato che era la capitale francese a metà Settecento⁵⁸. Al rientro a Napoli alla fine del 1769 gli incarichi governativi – consigliere del Tribunale del Commercio, segretario del Supremo Magistrato del Commercio –, non impedivano all'autore del trattato *Sulla perfetta conservazione del grano* di avere un'attenzione particolare per la Russia che, modernizzata prima da Pietro il Grande e poi da Caterina, cominciava ad occupare un ruolo importante nello scacchiere europeo (guerra dei Sette anni, 1756-1763) e mediterraneo (guerra russo-turca, 1768-1774)⁵⁹.

Ben quattro anni duravano le trattative tra Regno e Impero russo: quattro anni di progetti, di controprogetti, di riflessioni del Galiani e del duca di Serracapriola, rappresentante diplomatico napoletano a San Pietroburgo⁶⁰. Napoli accettava il *Controprogetto* russo – articolato in 39 capitoli –, che non modificava in sostanza il *Progetto* regnicolo di soli 23 articoli⁶¹. Non è il caso di soffermarsi sui vari punti dell'accordo – le questioni del pagamento con moneta propria da parte dei mercanti di ciascuno dei due paesi, l'istituzione di consoli nei vari porti, l'assistenza in caso di naufragio, il trattamento riservato alle navi da guerra –, che dava rilievo alla libertà di coscienza da concedere ai sudditi di ciascun pae-

⁵⁸ G. Berti, *Russia* cit., pp. 57-58; L. Gambacorta, *Ferdinando Galiani* cit., p. 337.

⁵⁹ I. de Madariaga, *Russia in the Age of Catherine the Great*, Weidenfeld and Nicholson, London, 1981, pp. 335-341. Per un approfondimento si vedano C. Pingaro, *Imperial Geopolitics: Catherine II's Policy on the Black Sea*, «Mediterranean Review», 12 (2019), 1, pp. 95-123; S. Bottari, *Alle origini della Questione d'Oriente. Il conflitto russo-turco del 1768-1774 e la diplomazia degli Stati italiani*, Società Ed. Dante Alighieri, Roma, 2018.

⁶⁰ ASN, E, fasc. 4217, ff. 48r-54r, *Riflessioni mandate dal Duca di Serracapriola e da lui chiamato Controprogetto*. La minuta, firmata dal Galiani, è in SNSP, ms. XXX A 15, ff. 35r-39r. Il progetto russo e le riflessioni del Galiani non hanno data, ma erano inviati dal marchese della Sambuca ad Acton il 21 agosto 1785 (ASN, ME, fasc. 4217, ff. 57r-57v).

⁶¹ ASN, E, fasc. 4217, ff. 27r-46v, *Controprojet d'un projet de commerce et de navigation entre Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies et Sa Majesté le Roi des deux Sicilies*; AGS, E, NA, leg. 5920, 34. Per un approfondimento, M. Mafrici, *Tra diplomazia e commerci: il Regno di Napoli e l'Impero russo nel secolo XVIII*, in G. Murgia, G. Tore (a cura di), *Europa e Mediterraneo. Politica, istituzioni e società. Studi e ricerche in onore di Bruno Anatra*, FrancoAngeli, Milano, 2013, pp. 316-327.

se residenti nell'altro, alle facilitazioni commerciali che i due Stati dovevano pattuire per i loro sudditi, e insisteva sul fatto che, ove l'accordo non avesse stabilito esenzioni o riduzioni doganali, i sudditi di entrambi avrebbero dovuto sottostare alle tariffe e alle leggi del paese di residenza⁶². La convenzione, firmata a Tsarskoe-Selo il 17 gennaio 1787 dal Serracapriola per Napoli e dal conte di Osterman per la Russia – ratificata da Ferdinando IV solo nel marzo e valevole per 12 anni⁶³ –, ricalcava il trattato franco-russo stipulato pochi giorni prima⁶⁴ e suscitava un allarme non ingiustificato in vari Stati, che vedevano più di un legame economico tra le due potenze, poiché si «concorda – così Pietro Colletta – non solamente quanto al commercio, ma (per casi di guerra) ne' doveri scambievoli di neutralità secondo il giure delle nazioni»⁶⁵. La vera novità dell'accordo, infatti, consisteva nella clausola segreta, che concedeva la bandiera mercantile russa ai bastimenti napoletani diretti nel Mar Nero, come si evince dalle *Confidenze* al marchese Domenico Caracciolo⁶⁶.

4. Dalla destituzione del Sambuca alla Rivoluzione Napoletana

Nel gennaio 1786 Ferdinando IV destituiva il marchese della Sambuca, coinvolto nella «cabala» contro Maria Carolina, sostituendolo nella carica di primo Segretario di Stato con il marchese

⁶² ASN, ME, fasc. 4217, ff. 27v-28v, *Controprojet d'un projet*, cit.; SNSP, ms. XXX A 15, f. 28v.; F. Diaz, *L'abate Galiani* cit., p. 874.

⁶³ ASN, ME, fasc. 4217, *Traité d'amitié de commerce et de navigation conclu entre Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies et Sa Majesté le Roi des Deux Sicilies*. Altre copie in ASN, ME, fasc. 291 e AB, fasc. 721; M. Mafri, *La diplomazia in azione nel Sette-Ottocento: rapporti commerciali tra la Russia e il Regno di Napoli*, in L. Mascilli Migliorini, M. Mafri (a cura di), *Mediterraneo è/è Mar Nero*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2012, pp. 31-54; Ead., *Le relazioni diplomatiche e commerciali tra il Regno di Napoli e l'Impero russo nel secolo dei Lumi*, in R. Sabbatini, P. Volpini (a cura di), *Sulla diplomazia in età moderna. Politica, economia, religione*, FrancoAngeli, Milano, 2011, pp. 219-240; M. Sirago, *Le rôle de Ferdinando Galiani à la signature du traité de commerce entre la Russie et le Royaume de Naples*, in A. Tiran, C. Carnino (eds.), *Ferdinando Galiani. Économie et politique*, Garnier, Paris, 2018, pp. 295-317.

⁶⁴ M. Anthoine de Saint-Joseph, *Essai historique sur le commerce et la navigation de la Mer-Noire*, Agasse, Paris, 1805, pp. 218 sgg.; M.L. Cavalcanti, *Alle origini* cit., p. 150.

⁶⁵ P. Colletta, *Storia* cit., p. 92.

⁶⁶ ASN, E, fasc. 4217, *Confidenze al Signor Marchese Caracciolo*, 5 dicembre 1786; E. Pontieri, *L'esperimento riformatore del marchese Domenico Caracciolo viceré di Sicilia (1781-1786)*, in Id., *Il riformismo borbonico nella Sicilia del Sette e Ottocento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1961, pp. 49 sgg.

Domenico Caracciolo, già viceré di Sicilia⁶⁷, e contro il parere della stessa Maria Carolina. Era l'ambasciatore francese Talleyrand, a sottolineare alla sua Corte che il Re di Spagna doveva «persuadersi che è la Regina di Napoli a governare in modo assoluto». Sulla stessa lunghezza d'onda era la Corte sabauda nelle istruzioni date al nuovo ambasciatore, conte di Castellalfer: «la Regina è onnipotente. Abbattuto il Sambuca, il marchese Caracciolo ha preso il portafoglio degli Esteri, ma egli non ha alcun credito e poco ingegno. Il ministro che può tutto [...] è Acton»⁶⁸. Ne risentiva anche la politica ecclesiastica del Regno, improntata all'intransigentismo, che si esprimeva nell'abolizione di ogni asilo ecclesiastico (1787), nella cessazione dell'omaggio della *chineca* (1788), nel fallimento del nuovo Concordato, nell'espulsione del nunzio⁶⁹. L'asse privilegiato con Vienna, il potenziamento marittimo e lo spostamento nell'equilibrio navale, il rafforzamento militare, la maggiore attenzione all'Adriatico, non bastavano alla promozione del Regno nello scenario europeo e mediterraneo, insidiato dai Russi oltre che dagli Inglesi⁷⁰. E il mantenimento di una linea di equidistanza dal gioco delle potenze europee favoriva la decisione di dichiarare, nel 1787, la neutralità nel conflitto tra Ottomani e Austro-russi, che avevano richiesto l'intervento napoletano. Ma significativa era la mediazione per la pace, tentata dalla Regina attraverso il marchese di Gallo, ambasciatore a Vienna:

⁶⁷ E. Pontieri, *Lettere del marchese Caracciolo, viceré di Sicilia, al ministro Acton (1782-1786)*, Cooperativa Tipografia Sanitaria, Napoli, 1930; F. Brancato, *Il Caracciolo e il suo tentativo di riforme in Sicilia*, Palumbo, Palermo, 1946; F. Catalano, *Il viceré Caracciolo e la Sicilia alla fine del secolo XVIII*, «Belfagor», VII (1952), 4, pp. 380-406 e 5, pp. 509-534. Per un approfondimento, F. Renda, *La grande impresa: Domenico Caracciolo viceré e primo ministro tra Palermo e Napoli*, Sellerio, Palermo 2010.

⁶⁸ AMAEP, CP, Naples, 116, Talleyrand alla Corte, Napoli 21 marzo 1786; F. Petruccelli della Gattina, *I Borboni di Napoli*, XI, s.e., Napoli, 1866, pp. 131-134.

⁶⁹ E. Chiosi, *La tradizione giannonica nella seconda metà del Settecento*, in R. Ajello (a cura di), *Pietro Giannone e il suo tempo*, II, Jovene, Napoli, 1980, pp. 801 sgg.; Ead., *Andrea Serrao. Apologia e crisi del regalismo nel Settecento napoletano*, Jovene, Napoli, 1981, pp. 201-222; Ead., *Il Regno* cit., pp. 450-451; A.M. Rao, *Il Regno* cit., p. 114.

⁷⁰ Al potenziamento dell'esercito che suscitava il malcontento della nobiltà per l'abolizione di alcuni corpi speciali e privilegiati ad essa riservati, si aggiungeva la fondazione della Reale Accademia Militare, detta poi Nunziatella. M. Valentini, *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli* cit., pp. 78 sgg.; G. Galasso, *Il Regno* cit., p. 548.

le tout – così la Regina il 14 giugno 1791 – pour recevoir quelque récompense, que le roi de Naples ne désire, ne veut rien [...] choisi à faire le rôle de pacificateur serait bien glorieux. Et quand il y a six ans encore le nom du roi de Naples était ignoré et [...] regardé comme au vice-roi envoyé de l'Espagne et une province dépendante, il joue le beau rôle avec gloire et honnêteté, j'avoue cela bien agréable [...] ; mon premier but, celui qui m'y a le plus intéressée, est rendre service à mon cher et adoré frère l'Empereur⁷¹.

Evidente era l'«asburgismo» di Maria Carolina, di cui Gallo si rivelava un docile strumento in un momento particolare per Napoli e la Sicilia: l'improvvisa morte del Caracciolo determinava l'acquisizione di un potere maggiore da parte di Acton, al quale erano affidate anche le segreterie degli Affari Esteri e di Casa Reale, in un contesto come quello regnicolo che risentiva della situazione internazionale e delle vicende legate allo scoppio della Rivoluzione francese. Era l'inizio di una lunga fase volta a rafforzare la neutralità e ad evitare il «contagio della febbre gallica»⁷². Erano svanite le ultime tracce di influenza spagnola con la morte di Carlo III (1788) e la tempesta rivoluzionaria investiva tra il 1789 e il 1790 il Regno, determinando la condanna della Massoneria – ritenuta dalla Regina un possibile strumento di propaganda antimonarchica – e l'espulsione di gran parte dei francesi accusati di sobillare i sudditi. Tra questi ultimi, infatti, si registrava un diffuso interesse per «le nuove idee», accresciuto dai contatti diretti avuti in occasione dell'arrivo a Napoli, nel dicembre 1792, della flotta al comando di Louis-René Le Vassor de Latouche-Tréville, mandata dalla Convenzione a scopo intimidatorio per l'avventato rifiuto di riconoscere in Ange René Armand de Mackau il nuovo ambasciatore della Repubblica⁷³. Ma la pusillanimità del Re, l'opportunismo di Acton favorevole alla resa, spingevano alla sotto-

⁷¹ N. Cortese, *La mediazione napoletana nelle trattative di pace tra Russia e Turchia nel 1790-91*, l'Editrice Italiana, Napoli, 1921, pp. 4 sgg.; F. Diaz, *L'abate Galiani* cit., p. 881; M.H. Weil, C. Di Somma Circello, *Correspondance* cit., p. 109; M. Lacour-Gayet, *Marie-Caroline, reine de Naples. Une adversaire de Napoléon*, Tallandier, Paris, 1990, p. 61.

⁷² G.M. Galanti, *Memorie storiche del mio tempo*, a cura di A. Placanica, Di Mauro, Cava de' Tirreni, 1996, p. 160; A.M. Rao, *Il Regno* cit., pp. 127-128.

⁷³ N. Nicolini, *La spedizione punitiva del Latouche-Tréville (16 dicembre 1792) e altri saggi sulla vita politica napoletana alla fine del secolo XVIII*, Le Monnier, Firenze, 1939, 11-12; A. Simioni, *La spedizione dell'ammiraglio La Touche-Tréville a Napoli nel dicembre 1792*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVII

missione Maria Carolina che leggeva quei segni dei tempi alla luce fioca della sua mente offuscata: una sottomissione ingloriosa, che aveva notevoli ripercussioni in Europa, minando il prestigio della Corte (come dimenticare la resa che l'Inghilterra, mezzo secolo prima, aveva imposto al re Carlo?) e paradossalmente si risolveva in un trionfo per Acton, nonostante la promessa del mantenimento della neutralità. Il meccanismo, da lui innescato di provocazione-reazione-resa, con la complicità dell'*austriaca*, spingeva il Regno verso la convenzione con l'Inghilterra (12 luglio 1793), che aveva interesse a riversare nei porti meridionali i suoi prodotti manifatturieri e a contribuire al trasferimento dell'oro napoletano con un conseguente danno economico⁷⁴. La convenzione costituiva una svolta epocale nella storia del Mezzogiorno, compromettendo irrimediabilmente le relazioni con la Francia, e Giuseppe Gorani, che aveva scritto vari *pamphlets* ai sovrani europei, rivolgeva a Ferdinando IV un'accorata lettera, non lesinando insulti all'*austriaca*:

Se questa donna non fosse che libertina e pedante essa sarebbe solo spregevole e io non ne parlerei; ma essa è prodiga con il suo amante e con i suoi favoriti, o Sire, del sangue del vostro popolo che essa si compiace di mandare alla rovina, come la sorella Maria Antonietta. Questa donna vi detesta, non sogna che di far ripiombare il vostro Regno sotto la dominazione austriaca. Proprio per questo essa ha distrutto, finché ha potuto, i suoi figli maschi e non protegge che le femmine: se davvero voi, Sire, ignorate questa verità c'è da dire che siete il solo a Napoli⁷⁵.

Emblematico era il riferimento del fervente giacobino a Maria Antonietta, colpevole della rovina della Francia, e alla futura artefice della rovina delle Sicilie, Maria Carolina: la tragica fine di Luigi XVI e della sorella innescava nella Regina un meccanismo perverso di rabbia, di vendetta, di odio verso quei «mostri», considerati «una minaccia» per il Regno ma soprattutto «gli assassini di mia sorella, gli oppressori di tutte le monarchie», avendole «attossicato la

(1912), 1-2, pp. 90 sgg.; Id., *Le origini* cit., pp. 497-498; A. De Francesco, *L'Italia di Bonaparte. Politica, statualità e reazione nella penisola tra due rivoluzioni, 1796-1821*, Utet, Torino, 2011, pp. 8 sgg.

⁷⁴ C. Giglioli Stocker, *Naples in 1799*, Libri & Libri, Napoli, 1999, pp. 40 sgg.; G. Nuzzo, *La monarchia* cit., pp. 333-337; G. Galasso, *Il Regno* cit., pp. 686 sgg.

⁷⁵ J. Gorani, *Mémoires* cit., p. 562. Sul Re negli anni 1788-1789 si veda N. Verdile, *Un anno di lettere coniugali. La corrispondenza inedita tra Maria Carolina e Ferdinando IV di Borbone*, Spring, Caserta, 2008.

vita»: la Costituzione «è un assurdo, ma sarà capace di seminare ovunque idee di rivolta», diceva al fratello Leopoldo⁷⁶. Se la partecipazione alla disastrosa spedizione di Tolone (autunno 1793) interrompeva la lunga tradizione di neutralità napoletana avviata negli anni Trenta da Carlo di Borbone, la «fatale pace» franco-spagnola (Basilea, 22 luglio 1795) provocava l'incontrollata reazione della Corte napoletana e specie di Maria Carolina: la mediazione ispanica per le Sicilie, prevista dall'accordo, era ignorata dal governo napoletano che innescava una serie di provocazioni fino all'interruzione unilaterale delle relazioni con Madrid⁷⁷.

La partecipazione regnicola alla coalizione antifrancese e le necessità finanziarie della Corona spingevano Acton e la Regina ad attingere a piene mani ai banchi pubblici, suscitando il malcontento generale e l'avversione per il conflitto⁷⁸, che stroncava i progetti di riorganizzazione dello Stato, incanalando in una scelta radicale le forze più esposte agli effetti dirompenti della propaganda giacobina. Le perquisizioni, la formazione dei club rivoluzionari, l'arresto di alcuni membri della «Società Patriottica», la scoperta di un progetto insurrezionale nel 1794 con condanne al carcere, all'esilio o alla pena capitale per gli accusati di lesa maestà, determinavano una violenta repressione nel Regno: ostilità personali, vendette politiche, delazioni estorte, costituivano per Carolina «una prova di giacobinismo, un indizio di cospirazione, un segno dell'imminente rivoluzione»⁷⁹. Da qui la fine della collaborazione tra intellettuali e Corona secondo la filangeriana «filosofia in soccorso de' governi», il tramonto dell'età delle riforme sancito dall'arresto nel 1795 di Luigi de' Medici, reggente della

⁷⁶ H. Acton, *I Borboni* cit., pp. 213-215; E. Chiosi, *Il Regno* cit., p. 454; G. Nuzzo, *La monarchia* cit., p. 338.

⁷⁷ M.H. Weil, C. Di Somma Circello, *Correspondance* cit., pp. 112 sgg.: lettere a Gallo dell'8 e dell'11 agosto 1795; F. Barra, *Il Mezzogiorno* cit., p. 152. Per un approfondimento si veda J.A. Davis, *Naples and Napoleon. Southern Italy and the European revolutions 1780-1860*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

⁷⁸ Buona era la prova dell'esercito a Tolone. G. Nuzzo, *Italia e Rivoluzione francese. La resistenza dei principi (1791-1796)*, Liguori, Napoli, 1965, pp. 189-191; A. Simioni, *I napoletani a Tolone (1793)*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVII (1912), p. 649; F. Barra, *Il Mezzogiorno* cit., pp. 150-151.

⁷⁹ T. Pedio, *Massoni e giacobini nel Regno di Napoli. Emanuele De Deo e la congiura del 1794*, Montemurro, Matera, 1976; A.M. Rao, *La massoneria nel Regno di Napoli*, in G.M. Cazzaniga (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali 21, *La Massoneria*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 513-542; Ead., *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Guida, Napoli, 1992.

Vicaria, e l'inizio della catastrofe: lo notava amaramente l'economista Giuseppe Maria Galanti, secondo il quale «le materie economiche e politiche ch'erano tanto gustate ed animate dal governo nel 1782, non potevano essere più di stagione»⁸⁰.

L'emergenza politica si rifletteva in una serie di cambiamenti ai vertici del governo: Acton rafforzava la propria posizione con il controllo sul Consiglio di Stato e sulle segreterie, in un contesto internazionale dominato dalle mire espansionistiche della Francia e dall'intransigenza della Regina, che rigettava l'opportunità di accordi con quello Stato⁸¹. La campagna d'Italia aveva portato ad una forzata inversione di rotta nella politica estera: le continue vittorie del ventisettenne generale Napoleone Bonaparte, che conquistava la Lombardia e respingeva verso le Alpi gli Austriaci, inducevano la Corte napoletana a cercare un compromesso. All'armistizio di Brescia (5 giugno) seguiva la pace di Parigi (10 ottobre 1796) a condizioni vantaggiose per il Regno: una pace non desiderata e tanto meno accettata da Maria Carolina, a suo avviso una tregua, tanto da scrivere alla fine di novembre all'amica e confidente Emma Lyon, moglie del ministro plenipotenziario di Sua Maestà Britannica a Napoli Lord William Hamilton, che i Sovrani di Napoli «erano neutrali di nome ma non di sentimenti» e avrebbero cercato «tutte le occasioni per provarlo». E Galanti acutamente notava che «il pubblico l'accoglie con freddezza, e tutti erano persuasi che non vi era pace che di nome. Tali erano le paci che i popoli di Europa facevano una volta co' romani»⁸².

Se la fase diplomatica tra l'armistizio di Brescia e la pace di Parigi era stata contraddistinta dall'azione incisiva di Antonio Pignatelli, principe di Belmonte e ambasciatore napoletano a Madrid,

⁸⁰ N. Nicolini, *Luigi de' Medici e il giacobinismo napoletano*, Le Monnier, Firenze, 1935; G. Galasso, *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana nel Settecento*, Guida, Napoli, 1989, pp. 40 sgg.; G. Galanti, *Memorie* cit., p. 114; C. Giglioli Stocker, *Naples* cit., p. 43; E. Chiosi, *Il Regno* cit., p. 455; P. Colletta, *Storia* cit., pp. 132-134.

⁸¹ G. Nuzzo, *A Napoli nel tardo Settecento. La parabola della neutralità*, Morano, Napoli, 1990, p. 154; Id., *La monarchia* cit., pp. 269 sgg.; H. Acton, *I Borboni* cit., pp. 243 sgg.

⁸² B. Maresca, *La pace del 1796 tra le Due Sicilie e la Francia*, Jovene, Napoli, 1887, pp. 2-11; J. Du Teil, *Rome, Naples, et le Directoire. Armistices et traités. 1796-1797*, Plon-Nourrit & C., Paris, 1902, pp. 81 sgg.; L. Mascilli Migliorini, *Napoleone. L'uomo che esportò la Rivoluzione in tutta Europa*, Salerno Editrice, Roma, 2014, pp. 75 sgg.; G.M. Galanti, *Memorie* cit., p. 124; G. Nuzzo, *Italia* cit., pp. 268 sgg. Per un approfondimento si veda C. Zaghi, *Napoleone e l'Italia*, a cura di A. Di Biasio, La Città del Sole, Napoli, 2001.

la successiva era dominata dalla personalità carismatica di Marzio Mastrilli, marchese di Gallo, ambasciatore napoletano a Vienna e “primo plenipotenziario” di quest’ultima nei preliminari di Leoben e nella pace di Campoformio (17 ottobre 1797). Nella mutata geografia politica italiana seguita alla suddetta pace, che vedeva la Francia ormai protagonista indiscussa di quella che iniziava a profilarsi come «la questione italiana» – con l’ignominiosa cessione del Lombardo-Veneto all’Austria –, un rimpasto ministeriale consentiva nel gennaio 1798 al Gallo di assumere la direzione del governo napoletano, succedendo a Fabrizio Ruffo principe di Castelcicala come ministro degli Esteri, ma anche della Marina e del Commercio⁸³. L’abile Gallo portava avanti un programma di prudente temperanza e di vigile attesa, anche se la Corte nutriva l’intenzione di riprendere le ostilità. La proclamazione della Repubblica Romana (15 febbraio 1798) infrangeva l’ambizioso disegno di espansionismo borbonico nello Stato Pontificio, ma era l’occupazione di Malta a sconvolgere l’equilibrio mediterraneo, con le Sicilie circondate dall’oppressiva presenza francese (Malta, Roma, Corfù, Ancona). Un’occupazione ritenuta dalla Regina una «grande sventura» per le difficoltà oggettive di sloggiare gli invasori da quella munitissima fortificazione, tanto da giustificare l’ordine segreto ai governatori siciliani di consentire i rifornimenti in quei porti ai vascelli inglesi, in palese violazione del trattato di pace con la Francia. Ed era l’ammiraglio Orazio Nelson a riconoscere, nel suo testamento, il merito delle «due Messaline», l’amante Hamilton e la Regina, nella distruzione della flotta francese nella baia di Aboukir⁸⁴.

L’arrivo a Napoli dell’inglese costituiva, nel settembre 1798, l’ennesima aperta provocazione contro la Francia, ma i fondati timori e l’accorta prudenza del Gallo, che rappresentava a Corte il

⁸³ AGS, E, NA., 5924, 156, Juan Ventura de Bouligny al principe della Pace, Napoli 13 dicembre 1796; G. Nuzzo, *La monarchia* cit., pp. 170 sgg.; B. Maresca, (a cura di), *Memorie del duca di Gallo*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», XIII (1888), pp. 205 sgg.; C. Zaghi, *Bonaparte e il Direttorio dopo Campoformio. Il problema italiano nella diplomazia europea 1797-1798*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1956, pp. 9 sgg.; F. Barra, *Il Mezzogiorno* cit., p. 164.

⁸⁴ R. Palumbo, *Carteggio di Maria Carolina [...] con Lady Hamilton. Documenti inediti*, Jovene, Napoli, 1906, p. 172; L. Conforti, *Napoli dalla pace di Parigi alla guerra del 1798*, Anfossi, Napoli, 1889, p. 125; M. Formica, *La città e la rivoluzione. Roma 1798-1799*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 1994, pp. 42 sgg.; M. D’Angelo, *Malta dai Cavalieri agli inglesi*, in P. Fornaro (a cura di), *Transizione e sviluppo. La periferia d’Europa (secc. XVIII-XIX)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1998, pp. 147 sgg.; A. De Francesco, *L’Italia* cit., pp. 21 sgg.

«partito filofrancese», non erano condivisi dal «partito inglese» di Acton, di Maria Carolina e della influentissima Hamilton. E nel completo fallimento delle iniziative diplomatiche del primo ministro, volte a stipulare alleanze con Austria, Inghilterra, Russia e Toscana, Acton e Maria Carolina vincevano le esitazioni del Re decidendo per la guerra contro la Francia, mentre Napoleone era bloccato in Egitto⁸⁵. La «guerra santa», come aveva scritto in un proclama al popolo Ferdinando IV, con l'invasione e l'occupazione di Roma da parte dell'esercito al comando del generale Karl von Mack, tendeva ad estendere i domini napoletani a spese dello Stato Pontificio. Ma il piano borbonico, finalizzato a provocare l'intervento austriaco, falliva miseramente e invano la Regina si rivolgeva con una lettera accorata alla figlia Imperatrice il 13 novembre: «Noi saremo schiacciati e i nostri mezzi di cui saremo spogliati serviranno alla rovina dell'imperatore», al quale diceva l'11 dicembre: «Ricordatevi che il vostro ministro ci ha fatto scrivere di farci forzare dagli inglesi a riceverli per avere un pretesto per fare la guerra, e tante altre lettere piene di promesse, che nel caso fossimo obbligati a pubblicarle, proverebbero la giustizia della nostra iniziativa». Insomma, Maria Carolina giungeva al ricatto pur di ottenere quel che voleva, e la leggerezza dei governanti aveva fatto il gioco dell'Inghilterra: far apparire la Corte borbonica la nemica implacabile della Francia e screditarla agli occhi degli alleati, soprattutto dell'Austria, mostrandone la debolezza dell'esercito costretto alla ritirata⁸⁶.

All'inutile tentativo difensivo attraverso una *levée en masse* seguiva l'abbandono della capitale da parte dei Sovrani, imbarcati il 21 dicembre 1799 sul *Vanguard* di Nelson. La convinzione del diplomatico cisalpino Ettore Martinengo Colleoni, secondo il quale Ferdinando era stato «obbligato dall'inglesi» a partire per non fare pace con la Francia», era confermata da un fedele suddito borbo-

⁸⁵ A. Boulay de la Meurthe, *Quelques lettres de Marie Caroline, reine de Deux Siciles*, Burdin, Angers, 1888; B. Maresca, *Memorie cit.*, pp. 272-273; L. Conforti, *Napoli cit.*, pp. 176-177. Per un approfondimento F. Canale Cama, D. Casanova, R.M. Delli Quadri, *Storia del Mediterraneo moderno e contemporaneo*, diretta da L. Mascilli Migliorini, Guida, Napoli, 2009, pp. 224-225.

⁸⁶ L. Conforti, *Napoli cit.*, pp. 213 sgg.; J.A. von Helfert, *Fabrizio Ruffo. Rivoluzione e controrivoluzione di Napoli dal novembre 1798 all'agosto 1799*, Loescher e Seeber, Firenze, 1885, pp. 365 sgg.; B. Maresca, *Memoria sugli avvenimenti di Napoli nell'anno 1799 scritta da Amedeo Ricciardi*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», XIII (1888), p. 53; M. Rossi, *Nuova luce risultante dai veri fatti avvenuti in Napoli prima del 1799*, Barbera, Firenze, 1890, pp. 280-284.

nico, il diarista Carlo De Nicola: «gli inglesi lo hanno sacrificato, e il desiderio di vendetta da cui era animata sua moglie ha rovinato lei e noi»⁸⁷. L'ignominiosa fuga a Palermo con il danaro dei banchi, la distruzione della flotta voluta con sconcertante freddezza dal suo creatore: tutto era stato organizzato nei minimi particolari da Acton, Lady Hamilton e Nelson, tanto da far intravedere al pauroso Re la possibilità di un assassinio da parte dei giacobini o del popolo, e all'impressionabile e isterica Regina l'eventualità di una sorte simile a quella della sorella Maria Antonietta: «Se non abbiamo avuto una seconda Varennes con tutte le sue conseguenze – così nel *Journal* alla figlia – questo non è stato dovuto che al coraggioso Nelson». E Galanti, certamente né giacobino né filoinglese, osservava la «niuna necessità» di abbandonare la capitale del Regno da parte della coppia reale, prevedendo profeticamente che sarebbe stato «di terribili cose causa e principio»⁸⁸. Come in realtà avverrà con lo scoppio della Rivoluzione napoletana e la proclamazione della Repubblica, ma questa è un'altra storia.

⁸⁷ R. Palumbo, *Carteggio* cit., p. 34; E.C. Corti, *Ich, eine Tochter* cit., pp. 296-297; C. Cantù, *Corrispondenze di diplomatici della Repubblica e del Regno d'Italia 1796-1814*, Unione Tipografica Editrice, Torino, 1884-1888, p. 19; C. De Nicola, *Diario napoletano. Dicembre 1798-Dicembre 1800*, Giordano, Milano, 1963, pp. 9-10.

⁸⁸ P. Pieri, *La distruzione della flotta napoletana (8 gennaio 1799)*, ITEA, Napoli, 1926, pp. 604 sgg.; G.M. Galanti, *Memorie* cit., p. 157; F. Barra, *Il Mezzogiorno* cit., p. 180.

Cinzia Recca

«CARISSIMO FRATELLO E AMICO». LE POLITICHE MATRIMONIALI DI MARIA CAROLINA D'AUSTRIA

SOMMARIO: Dopo circa un ventennio, negli ultimi anni i cantieri storiografici sulla figura di Maria Carolina d'Asburgo-Lorena si sono nuovamente riaperti, presentando un'immagine inedita attraverso lo studio di fonti diverse da quelle prese in esame in precedenza. Così, alla luce di una differente documentazione l'immagine di regina "mostro", largamente mantenuta fino alla fine del secolo precedente, seppur con tonalità differenti e argomentazioni più raffinate, è stata riconsiderata e in certi aspetti anche rivalutata. Il presente contributo analizza e mette a confronto una parte della corrispondenza inedita di Maria Carolina col fratello Pietro Leopoldo (1788-1789); stralci di lettere degli stessi anni, col ministro plenipotenziario Marzio Mastrilli; uno scambio epistolare tra Pietro Leopoldo e Giuseppe II e determinanti missive con la corona spagnola (1800-1802). Dalla disamina di tale documentazione, emerge come la scelta dei futuri consorti delle figlie della regina di Napoli diviene cruciale per garantire il consolidamento del regno. Pertanto si avvalorava maggiormente l'idea del tentativo asburgico di ricondurre Napoli sotto la propria orbita attraverso l'operato della regina Maria Carolina. L'obiettivo è quello di destrutturare l'immagine di regina responsabile di tutti i mali del regno di Napoli, uno stereotipo storiografico oramai ampiamente superato, evidenziando piuttosto come le trame della regina fossero funzionali al tentativo degli Asburgo di guidare la politica napoletana.

PAROLE CHIAVE: Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, corrispondenza, fratelli, politica, regno di Napoli.

«DEAREST BROTHER AND FRIEND». THE MARRIAGE POLICIES OF MARIA CAROLINA OF HABSBURG-LORRAINE

ABSTRACT: After about twenty years, in recent years the historiographic studies on the figure of Maria Carolina of Habsburg-Lorraine have been taken up again, presenting an unprecedented image through the study of sources other than those previously examined. Thus, in the light of a different documentation, the image of the "monster" queen, largely maintained until the end of the previous century, albeit with different shades and more refined arguments, has been reconsidered and in some respects also re-evaluated. This essay presents a cross analysis of a part of the unpublished correspondence of Maria Carolina with her brother Peter Leopold (1788-1789), of excerpts from letters of the same years, with the plenipotentiary minister Marzio Mastrilli and of some excerpts of an epistolary exchange between Peter Leopold and Joseph II together with decisive missives with the Spanish crown (1800-1802). From the examination of this documentation, it emerges how the choice of the future consorts of the daughters of the Queen of Naples becomes crucial to guarantee the consolidation of the kingdom. Therefore, the idea of the Habsburg attempt to bring Naples back into its orbit through the work of Queen Maria Carolina is further supported. The goal is to deconstruct the image of a queen responsible for all the evils of the kingdom

of Naples, a historiographic stereotype now widely overcome, highlighting rather how the plots of the queen were functional to the Habsburgs' attempt to guide Neapolitan politics.

KEYWORDS: *Maria Carolina of Habsburg-Lorraine, correspondence, brother, politics, kingdom of Naples.*

Nell'ultimo decennio, la storiografia ha tentato di presentare una figura inedita di Maria Carolina d'Asburgo-Lorena attraverso lo studio di fonti diverse da quelle prese in esame in precedenza¹. Così l'immagine di regina "mostro", largamente mantenuta fino alla fine del secolo precedente, seppur con tonalità differenti e argomentazioni più raffinate, è stata riconsiderata alla luce di una differente documentazione.

Dalla lettura delle pagine del restante diario infatti si è dedotto che il vero *deus ex machina* del Regno di Napoli negli anni Ottanta era proprio Maria Carolina. Se pur apparentemente privo d'informazioni salienti, il diario ci ha messo a conoscenza delle relazioni quotidiane che la regina intratteneva con personaggi autorevoli e minori sia della corte napoletana, sia di altri regni europei². In quegli anni la regina era solita scrivere quasi quotidianamente ai suoi due fratelli, il granduca Pietro Leopoldo e Giuseppe II. Dalla disa-

¹ Sulla figura di Maria Carolina d'Asburgo-Lorena e sul suo agire politico sono stati pubblicati diversi studi facendo ricorso di fonti inedite, il fine è stato quello di consentire al lettore, un panorama meno angustamente nazionalistico e almeno maschilista rispetto a lavori precedenti. Si vedano a tal riguardo, M. Mafrici, *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli, 2010; C. Recca, *Sentimenti e Politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, FrancoAngeli, Milano, 2014; F. Hausmann, *Herrsherin im Paradies der Teufel: Maria Carolina, Königin von Neapel*, C.H. Beck Verlag, München, 2014; C. Recca, *The Diary of Queen Maria Carolina of Naples, 1781-1785. New evidence of Queenship at Court*, Palgrave MacMillan, New York-London, 2016; G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni di Mediterranea - ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016; e diversi saggi presenti all'interno del volume monografico (60, 2018) della rivista «Römische Historische Mitteilungen», curato da A. Gottsmann.

² C. Recca, *Sentimenti e Politica* cit.; Ead., *The Diary of Queen Maria Carolina of Naples* cit.; M. Traversier, *Le journal d'une reine. Marie Caroline de Naples dans l'Italie des lumières*, Champ Vallon, Ceyzerieu, 2017.

mina dei carteggi con i fratelli si avvalora maggiormente l'idea del tentativo asburgico di ricondurre il regno di Napoli sotto la propria orbita attraverso l'operato della regina Maria Carolina.

Da tale prospettiva muove questo contributo che presenta una parte della corrispondenza inedita di Maria Carolina col fratello Pietro Leopoldo (1788-1789); stralci di lettere degli stessi anni, col ministro plenipotenziario Marzio Mastrilli; uno scambio epistolare tra Pietro Leopoldo e Giuseppe II e determinanti missive con la corona spagnola (1800-1802). L'obiettivo è quello di destrutturare l'immagine di regina "mostro", uno stereotipo storiografico oramai ampiamente superato, evidenziando piuttosto come le trame della regina fossero funzionali al tentativo degli Asburgo di guidare la politica napoletana.

1. *Maria Carolina, il "mostro"*

Il dato è che le disavventure di Maria Antonietta e di Luigi XVI negli anni rivoluzionari ricaddero sulla coppia reale napoletana quasi in maniera *sic et simpliciter*³. Nel 1799, infatti, i patrioti napoletani riproposero contro Maria Carolina – rifugiata con la corte a Palermo – le stesse accuse rivolte alla sorella⁴. È in quegli anni che si consumò infatti la rottura tra la regina e le forze riformistiche napoletane e prese forma il cliché di regina "mostro" che sarebbe perdurato nel corso dell'Ottocento, quando la dinastia borbonica apparve alternativa alla causa dell'unificazione italiana; sicché il 1848 napoletano divenne la ripetizione del 1799, con Ferdinando II che si appoggiò ai lazzari come aveva fatto in precedenza il nonno.

La prospettiva risorgimentale avrebbe poi fatto proprio il *cliché*, concentrando il discorso sui Borbone sul tema della contrapposizione tra corte e società napoletana, poi tornato in evidenza anche in anni recenti⁵. Eppure, le narrazioni di Maria Carolina in terra

³ Esemplari a tal proposito sono i giudizi espressi dall'avventuriero Giuseppe Gorani e da Vincenzo Cuoco. Si vedano G. Gorani, *Mémoires secret set critiques des cours, des gouvernements et des mœurs des principaux états de l'Italie*, Buisson, Paris, 1793; V. Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, a cura di A. De Francesco, Lacaita, Manduria-Bari-Roma, 1998.

⁴ C. Recca, *Maria Carolina and Marie Antoinette: sisters and Queens in the mirror of the Jacobin public*, «Royal Studies Journal», 1 (2014), pp. 17-36.

⁵ A. De Francesco, *The antiquity of the italian nation: the cultural origins of a political myth in modern Italy, 1796-1943*, Oxford University Press, Oxford, 2013; G. Vitolo, A. Musi, *Il Mezzogiorno prima della questione meridionale*, Mondadori, Milano, 2004; A. De Francesco, *Costruire la Nazione. Francesco Lomonaco e il suo tempo*,

austriaca sono opposte a quelle italiane, per effetto di una prospettiva nazionale che conduce la storiografia di lingua tedesca a consegnare una immagine della sovrana priva dei rilievi che in sede italiana le sono sempre stati mossi⁶.

Le nuove fonti su Maria Carolina sono quindi utili per superare i pregiudizi nazionali partendo proprio dagli anni Ottanta che nel regno di Napoli furono caratterizzati da un'azione politica di Carolina e di lord Acton, così vivace da indisporre Carlo III di Spagna, preoccupato che essi intendessero favorire le altre potenze europee e spingere Ferdinando all'insubordinazione⁷. Timori avvertiti dalla sovrana che in una lettera a Carlo III, datata 15 novembre 1785, così scriveva in risposta ad una precedente missiva regia:

Sua Reale Maestà

Ho ricevuto la sua preziosissima lettera in data di 25 ottobre, comincio per ringraziare V.M. degli auguri e complimenti che si degna farmi all'occasione del giorno della mia festa, sarò sempre felice, quando godrò e proverò l'affetto della Sua buona grazia, li miei cari figli che li baciano la mano godono grazie a Dio perfetta salute e fanno la mia occupazione e tenerezza.

Vengo ora a rispondere al primo Capitolo della Sua lettera, in risposta della mia di 4 novembre, sono ben contenta che la Maestà Vostra approva il mio giusto in tempo che si risparmia al Re mio marito tutti i dissapori e cose che possono disturbarlo, tale è ed è stato, sempre il mio sincero

Dofra, Montalbano Jonico, 2000; G. Pécout, R. Balzani, *Il Lungo Risorgimento: la nascita dell'Italia contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 1999; A. De Francesco, *Ideologie e movimenti politici*, in G. Sabbatucci, V. Vidotto (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. I: *Le premesse dell'Unità. Dalla fine del Settecento al 1861*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

⁶ Si vedano a tal riguardo le seguenti biografie e studi: S.V. Bozzo, *Maria Carolina e le pubblicazioni di documenti a lei relativi*, «Archivio Storico Siciliano», IV (1866), fasc. I-II; J.A. Helfert, *Königin Karolina von Neapel und Sicilien im Kampfe gegen die französische weltherrschaft*, Braumüller, Wien, 1878; A. Bonnefons, *Marie-Caroline reine des deux-Siciles 1768-1814*, Perrin, Paris, 1905; A. Bordiga Amadei, *Maria Carolina d'Austria e il regno delle due Sicilie*, coop. Editrice Libraia, Napoli, 1934; E.C. Corti, *Ich, eine Tochter Maria Theresias. Ein Lebensbild der Königin Marie Karoline von Neapel*, Bruckmann, München, 1950; R. Ajello, *I filosofi e la regina: il governo delle Sicilie da Tanucci a Caracciolo*, «Rivista Storica Italiana», 103, 2 (1991), pp. 398-454; Id., *I filosofi e la regina: il governo delle Sicilie da Tanucci a Caracciolo*, «Rivista Storica Italiana», 103, 3 (1991), pp. 657-738; U. Tamussino, *Des Teufels Großmutter: eine Biographie der Königin M. von Neapel-Sizilien*, Deuticke, Wien, 1991; F. Weissensteiner, *Die Töchter Maria Theresia*, Kremayr & Scheriau, Wien, 1994.

⁷ Si veda a tal riguardo il recente studio di G. Merola, *Le riflessioni di Maria Carolina sulle riforme nel Regno di Napoli e Sicilia (1781-1785)*, «Römische Historische Mitteilungen» cit., pp. 219-240.

interesse e aspetto poi la Sua persona, desidero per Lui sempre tutta la felicità e contentezza, Circa che nessuno deve mischiarsi fra... tra Padre e figlio lo trovo troppo giusto, fuorché riguarda me, a Lei questo non suole riguardare avendo l'onore anch'io da diciassette anni Sua rispettosissima e amata figlia, moglie e compagna di suo figlio, Madre dei suoi figli, in conseguenza un animo, un interesse e tutto in comune, tale sono stati sempre li miei sentimenti, e tale conto di averli sino alla morte, e condurvi sempre in conseguenza dei medesimi, per dovere avanti a Dio, avanti l'uomini, avanti me medesima, riguardando mio marito come la metà di me stessa e appartenendo per conseguenza a tutto quello che lo riguarda, per questo motivo in conseguenza di questi sentimenti ho l'onore di dirmi piena di rispetto della umilissima e figlia e Serva⁸.

Maria Carolina si confermava dunque moglie e madre, negando l'ingerenza di alcuno nel rapporto tra padre e figlio, essendo, oramai, «da diciassette anni [...] rispettosissima e amata figlia, moglie e compagna di suo figlio, Madre dei suoi figli, in conseguenza un animo, un interesse e tutto in comune». A testimonianza del suo credo ella avvalorava la sua posizione «per dovere avanti a Dio, avanti l'uomini, avanti me medesima». Parole che sembrano voler comunicare la risolutezza nel mantenere la piena partecipazione alla vita del marito-re.

Nondimeno è dello stesso anno sia l'affaire politico maturato contro Acton, e attuato dal nuovo ministro Talleyrand per ripristinare i rapporti con la Francia, che la reazione della regina che lo accusò pubblicamente di aver rubato documenti segreti dallo studio di Acton. In realtà, non si trattava di documenti segreti, ma di lettere compromettenti della sovrana, sottratte dal ministro Sambuca e inviate a Madrid per provare un ipotetico tradimento perpetrato da Acton e da Maria Carolina⁹. Si innescò così una catena di paure e ricatti che sparse il panico tra le varie ambasciate presenti nel Regno. I membri dei corpi diplomatici bruciarono carte

⁸ Lettera di Maria Carolina a Carlo III di Borbone, Archivio di Stato di Napoli, *Archivio Borbone*, b.99, *Corrispondenza di S.M. Maria Carolina d'Austria con diversi Sovrani prima del 1806*, f.87r-v.

⁹ Sulla trama ordita dal partito spagnolo a Corte durante, R. Ajello, *I filosofi e la regina* cit., pp. 710-711; G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico (1734-1815)*, Utet, Torino, 2007, pp. 539-546; C. Recca, *The diary of Queen Maria Carolina of Naples* cit., pp. 79-97.

e dispacci, nel timore di una perquisizione governativa, e l'ambasciatore spagnolo espresse a Carlo III aspre critiche sulla politica del Regno di Napoli e sui comportamenti della Corte.

Coinvolta in questo spietato meccanismo politico che travolse la sua vita privata, Maria Carolina chiese aiuto ai fratelli. Il granduca Pietro Leopoldo e l'imperatore Giuseppe II la sostennero, mentre la sovrana iniziava ad attuare una politica decisamente filoasburgica basata su accordi matrimoniali e supportata dall'invio presso la corte imperiale di Vienna di un "fine diplomatico" quale Marzio Mastrilli, marchese de Gallo¹⁰, che presto guadagnò la stima degli imperatori d'Austria (Giuseppe II, Leopoldo II e Francesco I).

Oltre all'Austria, la regina di Napoli intese potenziare i rapporti di alleanza anche con l'Inghilterra. In realtà, Maria Carolina desiderava rafforzare il regno attraverso alleanze con grandi potenze, inizialmente per neutralizzare l'influenza spagnola nella gestione della cosa pubblica, ma in seguito per arginare l'ondata rivoluzionaria francese. L'avvicinamento all'Inghilterra rappresentò una mossa strategica che, tuttavia, si rivelò più utile al Regno Unito che non al regno di Napoli. Già l'imperatore Leopoldo si era lamentato con i reali di Napoli per essere rimasto all'oscuro degli affari napoletani, con riferimento alla politica del primo ministro Acton, il quale cercava di controbilanciare in Italia il crescente potere austriaco avvicinandosi all'Inghilterra¹¹.

2. Legami familiari e strategie politiche

Avendo come modello la madre, e riconoscendo l'efficacia della politica di accordi matrimoniali con le principali corti europee di

¹⁰ Il 7 Marzo del 1786, Marzio Mastrilli, marchese de Gallo, nipote del marchese Domenico Caracciolo, venne nominato ministro plenipotenziario ed inviato straordinario presso la Corte imperiale di Vienna. Tra i vari incarichi, Maria Carolina gli affidò appunto il compito di trattare i matrimoni tra i suoi figli e i figli del fratello Leopoldo. Si veda al tal proposito la corrispondenza intercorsa tra Maria Carolina e il marchese de Gallo durante il 1790 pubblicata dal comandante Weil e dal marchese di Somma Circello: *Correspondance inédite de Marie Caroline avec le Marquis de Gallo*. Publiée et annotée par le Commandant M. H. Weil et le Marquis di Somma Circello, Emile Paul Editeur, Paris, 1911, pp. 8-22.

¹¹ Ferdinando replicava al cognato che Acton gli era stato raccomandato da lui mentre Leopoldo, da parte sua, replicava di avere inviato a Napoli, su richiesta, un buon ufficiale di marina e non uno statista. Dallo scambio epistolare fra re Ferdinando e Pietro Leopoldo intercorso durante l'autunno del 1785. C. Recca, *The diary of Queen Maria Carolina of Naples* cit., pp. 86-90.

cui, peraltro, anch'ella era stata oggetto, Maria Carolina si preoccupò di organizzare matrimoni politicamente vantaggiosi per il proprio regno e per i propri figli.

Pertanto, famiglia e politica divennero inscindibili, ed ella identificò gli interessi e le esigenze dei suoi figlioli con quelle diplomatiche del Regno. In questo senso va letto il suo rapporto con il fratello maggiore Giuseppe, destinato a succedere alla madre nella guida dell'impero asburgico e della famiglia, e, per tale ragione, attento alle vicende della sorella come, ad esempio, in occasione della sua visita a Napoli quando cercò di comprendere lo stato della relazione tra Maria Carolina e il marito scrivendo poi a Maria Teresa che questi era molto innamorato della moglie «la quale era perfettamente conscia della sua crescente influenza»¹². Allo stesso tempo, il carteggio fra Maria Carolina ed il fratello imperatore conferma come ella gli chiedesse spesso consigli e pareri su proposte e direttive che le giungevano dalla casa di Spagna e dai ministri inglesi, al fine di non prendere decisioni contrarie agli interessi dell'Austria¹³. Inoltre, Maria Carolina nutriva una particolare predilezione per il fratello Pietro Leopoldo, al quale chiedeva frequentemente consigli e con cui condivideva l'intenzione di avvicinare il regno all'Austria. Un affetto ricambiato visto che Leopoldo nutriva grande fiducia sull'intelligenza e capacità della sorella di educare i figli¹⁴.

¹² E. Garms Cornides (a cura di), *Corte Lazzara. Relazione a Maria Teresa sui Reali di Napoli di Giuseppe II d'Asburgo*, Franco Di Mauro Editore, Napoli, 1992, pp. 52-53.

¹³ Le lettere con il fratello imperatore Giuseppe II contengono espressioni d'affetto quali «Mio caro fratello», «vostra sorella, amica e serva», «carissima sorella», «vostra carissima lettera», etc. Cfr. Archivio di Stato di Napoli, Archivio Borbone, n. 99, *Lettere varie dell'Imperatore Giuseppe dell'anno 1768*. Tuttavia, se si fa riferimento a quanto sosteneva il ministro francese Louis Auguste Le Tonnelier de Breteuil, ella era sì legata alla madre ma non al fratello Giuseppe, cfr. R. Tufano *La Francia e Le Sicilie, Stato e disgregazione nel Mezzogiorno d'Italia da Luigi XIV alla Rivoluzione*, Arte Tipografica editrice, Napoli, 2009, pp. 322-323.

¹⁴ «Mio caro fratello e amico ... Vostra legatissima sorella, amica e serva Charlotte» sono i termini che caratterizzano le lettere inviate da Maria Carolina al fratello il quale, peraltro, le si rivolge con termini altrettanto affettuosi quali «Mia carissima sorella» e «vostro fedelissimo fratello».

Carissimo fratello e amico, approfitto della partenza di Ricci per scrivervi in piena libertà ed aprirvi il mio cuore. Sono sempre affascinata quando si presentano simili occasioni, sebbene scrivere sia estremamente diverso dal parlare¹⁵.

La sistemazione delle sue figlie era un oggetto molto presente nella corrispondenza con Pietro Leopoldo. Ne dà conferma una missiva del gennaio del 1788, quando si era appena concluso il matrimonio del nipote Francesco con Elisabetta Guglielmina di Württemberg, e la regina esprimeva la sua preoccupazione di far sposare le figlie Maria Teresa e Maria Luisa:

Sistemare le mie figlie è una cosa che vedo con fatica, soprattutto per le due maggiori, ho abbandonato l'idea del figlio di Varine che usavo come ripiego per compiacere la Casa di Borbone; credevo che me ne sarebbe stato grato, ma è abbastanza indifferente, e poiché ho insistito su due prime e irrinunciabili condizioni, quella d'avere un Assegnamento, lo Sposo da solo, separato nettamente dai suoi genitori, conoscendone l'economia, e quella di tenere i giovani sposi per qualche anno a Napoli; conoscendo i Genitori e la Corte che ho visto, e non potendo esporvi una giovane persona, ho messo queste due condizioni alle quali non ho ottenuto risposta. Si dice che stiano pensando ad una ragazza di Milano e che la Regina di Francia durante il viaggio dei Milanesi si sia compromessa; io sono affascinata da loro e non vi penso più, poiché confesso che lo avrei fatto mio malgrado. Adesso bisogna attendere che la Provvidenza mi apra delle strade che mi tranquillizzino sulle mie sette figlie, confidando in Dio e sperando che vada tutto per il meglio, posso aspettare con più tranquillità, vedendo che le mie figlie sono contente, tranquille e soddisfatte, senza alcuna ansia per il loro futuro. Da parte mia confesso che guardo Ferdinando; voi, genitori eccellenti, insomma ha tutto; voi, genitori, casa, Stato, stile di vita, il giovane, tutto mi fa sospirare e rimpiangere questa, per me, unica occasione e della quale oso compiacermi che voi stesso ne siate contento¹⁶.

Un'ansia crescente arginata dal fratello che le suggeriva piuttosto di pazientare e di non prendere decisioni affrettate:

¹⁵ Lettera di Maria Carolina al fratello Leopoldo, datata 17 gennaio 1788. Archivio di Stato di Vienna, *Sammelbande*, k.11, f.7. Si precisa che la corrispondenza contenuta nel fascicolo *Sammelbande* è prevalentemente scritta in francese. In questa sede mi sono limitata a tradurre brevi stralci. La presentazione e disamina di tale corrispondenza è il tema di ricerca di un volume monografico in corso d'opera.

¹⁶ Lettera di Maria Carolina al fratello Leopoldo, datata 17 gennaio 1788. Archivio di Stato di Vienna, *Sammelbande*, k.11, f. 7r-8v.

Per la sistemazione delle vostre figlie, ci saranno difficoltà ma credo che sarebbe meglio attendere pazientemente le occasioni che la Provvidenza vi invierà, [...] ma in generale il meglio è di far restare le vostre figlie tranquille e contente senza far loro prendere delle idee su delle sistemazioni future per non avere delusioni in seguito¹⁷.

Ma è la missiva successiva a rivelare come il fratello suggerisse alla regina le azioni politiche da intraprendere riguardo a delle figure considerate pericolose:

Dalla Vostra seconda lettera ho visto l'affare che avete avuto con il Generale Solis, e ne sono molto dispiaciuto per l'agitazione e la pena che questa storia avrà causato alla Vostra sensibilità. Confesso che non ho mai compreso la necessità né l'utilità di far venire questo generale col suo numeroso seguito per risanare il vostro [settore] militare; ero persuaso che egli fosse di sicuro il peggio che la vostra situazione esigesse e che il genio della Nazione lo comportasse e che ogni spesa extra "per" la Marina è la migliore guardia e difesa delle vostre coste contro i Barbareschi [Pirati] e [ero persuaso che] per gli affari di Sanità fosse inutile, che il militare napoletano [non essendo] né ufficiale né soldato sarebbe suscettibile di disciplina, ordine e subordinazione, che questi cambiamenti non potrebbero che costarvi delle somme considerevoli senza alcuna utilità, disgustare tutti e tutto il [settore] militare e causare rumori e disappunti e [io] credevo, permettetemi di dirvelo con franchezza, che il Generale Acton facesse tutti questi progetti solo per rendersi necessario, occupare e divertire il Re e assicurarsi sempre più l'appoggio della Francia, formando un partito di ufficiali interamente dipendenti da lui e servire i vizi di questa Corte per sostenerli;

sapevo che il Generale Solis non aveva una buona reputazione in Francia, che era odiato e considerato falso, intrigante e pericoloso e che per questa ragione il Ministro di Francia l'ha inviata volentieri a Napoli per immischiarsi, che una buona parte degli Ufficiali che ha condotto con sé e soprattutto i Prussiani sono ufficiali che si erano comportati male, erano stati cacciati e che egli aveva raccolto sulla strada di Berlino: tutto ciò non mi dava una grande idea della persona né dei suoi progetti; ciò che voi mi segnalate sui propositi che egli ha tenuto in pubblico mi conferma sempre più che egli è un imbroglioncello, un intrigante; malgrado ciò permettetemi di dirvi sinceramente, io avrei evitato di apostrofarlo in pubblico a un ballo, e di dirgli ciò che Voi gli avete detto, perché ha significato compromettervi di fronte a un uomo simile; con ciò siete stata Voi stessa causa

¹⁷ Lettera di Pietro Leopoldo a Maria Carolina, 1 febbraio 1788, Archivio di Stato di Vienna, *Sammelbande*, k.11, f.28v-29r.

dei dispiaceri che avete avuto, della pubblicità che ne è conseguita e del dispiacere che ne ha avuto il Re, e di tutte le satire e le voci che si sono diffuse di conseguenza; mi è molto dispiaciuto che questa storia abbia avuto conseguenze così spiacevoli per Voi, che sia stata la causa di un cattivo umore del Re contro di Voi, che vi comprometta in pubblico, mostrando che il Re non è d'accordo con Voi, che pensa diversamente da Voi negli affari, e punisce in M. Brefiau colui che egli crede vi abbia informato dell'affare, e fa vedere che esiste una sorta di opposizione tra le persone che dipendono da Voi e quelle del Re; cosa estremamente delicata e sempre fonte pericolosa per voi in ogni occasione in cui i malintenzionati fanno facilmente far sentire al pubblico che voi non avete alcuna autorità né credito sulla mente del Re, e cercano di animarlo e di dargli della gelosia d'autorità contro di Voi, alla quale senza tutto ciò Voi sapete già quanto il Re è portato, e quanto vi importi al di sopra di ogni cosa di salvaguardare la sua fiducia e amicizia a discapito di tutti coloro che per i propri interessi cercherebbero di turbarla, ciò che vi consiglio per il momento è di non parlare più di tutta questa storia, di non intromettervi nelle questioni militari né nei progetti di Solis, né di ascoltare o di lamentarsi le persone che si lamenteranno, ma di indirizzarle tutte al Re e soprattutto di proteggere su ogni cosa l'amicizia e la fiducia del Re.

Né lesina la diffidenza nei confronti dell'Acton, mettendo in guardia la sorella riguardo la sua lealtà alla causa austriaca:

Ciò che mi stupisce in tutta questa storia è la condotta del Generale Acton che dopo tutto quello che ci deve, sembra d'aver cambiato da un momento all'altro doveri di tono e di sistema, animando il Re a provocarci questi dolori, sostenendo M. Devalis d'accordo con l'ambasciatore di Francia e approfittando di questa occasione per impegnare il re a vendicarsi personalmente contro M. de Bressac che io ho sempre creduto un soggetto pericoloso ma di cui Acton era geloso e aveva sempre provato gelosia e diffidenza.

Se il Generale Acton fosse capace di agire in questo modo, ... al momento sicuro della bontà del Re è necessario al servizio, e fidandosi dell'appoggio della Francia tra le braccia della quale egli si è gettato per sostenersi a partire da i vostri affari con la Spagna, egli farebbe un onore da un carattere ben pericoloso, falso e disprezzabile, ciò che tuttavia non voglio e non posso ancora credere di lui.

Per tutti queste storie il progetto di Alleanza, la sottigliezza con la quale la Francia ci ha ingannati promettendoci di raccomandarci con la Spagna, e la malizia con la quale vi hanno proposto e consigliato il Generale Salis, inviato espressamente per intrigare, conducendovi in grandi spese, mettere tutto in confusione, e rovinare il vostro [settore] militare, vedete quanto le intenzioni della Francia sono sincere verso voi.

Essa e i partigiani hanno cercato di avvelenare gli affari con la Spagna per impegnarvi con questa Corte, e dominare e comandare da Voi. Attualmente la Spagna non entra affatto nei progetti dell'Alleanza e sebbene in tutti questi affari io non c'entri affatto, è soltanto per dirvi da fratello qual è il mio sentimento. A presente forse questo sarebbe il momento in cui Voi potreste tentare di riconciliarvi con la Spagna, cosa che potrebbe rendervi un onore infinito in tutta l'Europa ed esserci di un grosso vantaggio.

Ritengo sicuro che il Re di Spagna, non desideri nient'altro più ardentemente e non abbia la minima idea di volersi mischiare dei nostri affari o comandare da Voi; l'idea di cambiamento, di successione, in Spagna non esiste affatto; e non potrebbe mai eseguirsi, l'Alleanza e l'Unione con la Spagna soprattutto nelle circostanze attuali e future non potrà che essere vantaggiosa per Voi senza poter mai farvi del male e vi tirerebbe fuori da una dipendenza troppo grande con la Francia dalla quale voi avete infinitamente più da temere e meno da sperare, che è in uno stato ben debole per se stessa e che, come Voi vedete con la vostra stessa esperienza, cerca solo di corrompere tutti coloro che vi circondano, e a mischiare le carte da Voi per comandarvi da padroni e intromettersi in tutti i vostri affari¹⁸.

In quegli stessi giorni, peraltro, l'Imperatore Giuseppe manifestava le sue preoccupazioni al fratello Pietro Leopoldo sull'eccessiva impulsività e talvolta leggerezza dell'agire della sorella Maria Carolina:

Provo il più possibile per scriverle e chiederle di contenersi, e di consigliarle di evitare ulteriori dolori, che alla fine possono avere conseguenze serie e reali per lei, ma la sua vivacità non sempre la fa aspettare ciò che noi consigliamo¹⁹.

Pure rafforzare il legame con la famiglia, era l'obiettivo finale della regina che il 10 febbraio 1789, scriveva al marchese del Gallo affinché rendesse ciò possibile, dando senso ad un'esistenza che lamentava essere densa di dispiaceri²⁰. A ciò si aggiunga che il ministro godeva della piena fiducia del sovrano che lo riconfermò nella carica di ambasciatore anche con il nuovo imperatore Leopoldo-

¹⁸ Lettera di Pietro Leopoldo a Maria Carolina, 1 febbraio 1788, Archivio di Stato di Vienna, *Sammelbande*, k.11, f.49r.50v.

¹⁹ Lettera Giuseppe II a Pietro Leopoldo, 21 febbraio 1788 in A. Ritter von Arneith (ed. by), *Joseph und Leopold von Toscana. Ihr Briefwechsel von 1781 bis 1790*, Wilhelm Braumüller, Wien, 1872, p. 164.

²⁰ «Cercherò di compiere tutti i miei doveri di madre. È soltanto per poter far questo che desidero prolungare una vita che migliaia di dispiaceri hanno reso così penosa», in *Correspondance inédite de Marie Caroline* cit., vol. 1, pp. 5-6.

do. Ma il prestigioso incarico affidatogli di trattare ben tre matrimoni²¹, era certamente frutto della strategia di Maria Carlina che di suo ne scriveva al marchese:

Il re v'invia un corriere veloce e affidabile in modo che, quando ritornerà da noi con una parte firmata e quella da firmare, possiamo sistemare e portare a termine un affare che segnerà l'inizio di un'era di felicità per il paese e per me²².

Trattative importanti, coronate dal successo dal momento che la regina riuscì a destinare la primogenita Maria Teresa al nipote Francesco, erede al trono austriaco; e la secondogenita Maria Luisa al nipote Ferdinando²³, con l'approvazione del fratello che, peraltro, era stato il vero autore della fortunata strategia matrimoniale e che premeva per sposare Ferdinando prima di nominarlo granduca di Toscana. Così il 15 agosto 1790, venne celebrata a Vienna la doppia cerimonia²⁴. Un vero e proprio successo imputato anche al marchese cui la regina scrisse una lettera per esprimere vera riconoscenza ed eterna gratitudine:

La cerimonia de' sponsali delle mie figlie e di Francesco è fatta, l'opera è compiuta e già Teresa e Luisa sono mogli dei cari arciduchi. Sono molto commossa, ma ben contenta. Io, se tutto va bene, in quindici giorni vi parlerò meglio che non posso fare adesso della mia vera ed infinita riconoscenza che vi professo per tutto quello che vi devo in questa occasione. Questo servizio resterà sempre impresso nel mio cuore e la mia vera rico-

²¹ Tra il principe Francesco e l'arciduchessa Maria Clementina d'Asburgo, figlia dell'imperatore Leopoldo II; tra la principessa Maria Teresa, primogenita del re Ferdinando e l'arciduca Francesco, secondogenito dell'imperatore Leopoldo II; tra Luisa Maria Amalia, secondogenita del re di Napoli e l'arciduca Ferdinando, secondogenito del sovrano austriaco.

²² Dalla Lettera di Maria Carolina al marchese de Gallo, datata 25 giugno 1790, in *Correspondance inédite de Marie Caroline* cit., p. 7.

²³ Il 18 febbraio 1790, l'arciduca Francesco aveva perso la prima moglie, Elisabetta Guglielmina di Württemberg, ed il padre Leopoldo premette affinché sposasse una figlia della sorella Maria Carolina che avrebbe dovuto essere la secondogenita Maria Luisa. Tuttavia, dal momento che Maria Luisa era graziosa ma «un po' difettosa della persona», Maria Carolina preferì darla in sposa al nipote granduca Ferdinando di Toscana, piuttosto che al futuro imperatore Francesco, al quale destinò la figlia primogenita Maria Teresa più bella e più sana.

²⁴ L'arciduca Francesco divenne successivamente imperatore del Sacro Romano Impero con il nome di Francesco II (1792) e quindi, imperatore d'Austria con il nome di Francesco I (1804). Dal loro matrimonio nacque Maria Luisa che sposò nel 1810 Napoleone Bonaparte e divenne imperatrice di Francia fino al 1815.

noscenza durerà quanto la mia vita. Il Re ha creduto decorarvi dell'Ordine di San Gennaro e di fare il duca vostro Gentiluomo di camera. Addio! Contate sulla mia vera ed eterna gratitudine e stima, e credete che conto i momenti per attestarvelo a voce e per rivedere un così attaccato ed utile ed onesto servitore del Re e mio amico²⁵.

Per Maria Carolina si trattava infatti di un desiderato doppio risultato: rafforzare i rapporti con Vienna e anticipare altre eventuali e ipotetiche proposte di alleanze matrimoniali con la corona d'Austria. L'obiettivo era stato raggiunto anche dal fratello, dal momento che si era assicurato il ritorno dell'influenza austriaca nel Mediterraneo ed una consorte per il figlio educata secondo i principi di casa Asburgo. A ciò si aggiunga che il matrimonio di Maria Luisa aveva avvicinato la zona d'influenza di Napoli a quella dello Stato della Chiesa, e che ciò offrì a Maria Carolina l'opportunità di un'ulteriore alleanza per rafforzare i confini a nord del regno.

Fu così con particolare ferezza che, nell'autunno 1790 Maria Carolina insieme al marito, accompagnò Leopoldo a Francoforte e a Budapest per la doppia incoronazione ad imperatore del Sacro Romano Impero e re d'Ungheria e di Boemia; e poi a corte dove nel corso della loro permanenza, ebbero l'occasione di stabilire accordi interni inerenti le strategie politiche e militari da adottare contro la Francia in rivolta²⁶. È noto, infatti, che Maria Carolina scelse di far schierare il regno nelle tre coalizioni che si susseguono a partire dal 1793 sino al 1805. Durante questi anni, vari furono gli "incidenti diplomatici" fra il regno di Napoli e la Francia, derivanti, spesso, da decisioni tattiche della regina. Infatti, nonostante i diversi accordi ed armistizi e nonostante i ripetuti consigli di moderazione provenienti dal marchese Gallo, oramai ministro plenipotenziario a Parigi, Maria Carolina suggeriva di continuo proposte e strategie d'intervento alle altre monarchie al fine di arrestare l'avanzata di Napoleone. Inoltre, con consapevole determinazione, continuò ad appoggiare l'Inghilterra che riteneva l'unica potenza militare capace di fermare l'avanzata francese nel Mediterraneo, su consiglio

²⁵ Frammento della lettera in italiano della regina Maria Carolina al marchese de Gallo, datata 15 agosto 1790, in *Correspondance inédite de Marie Caroline* cit., p. 27.

²⁶ Si veda a tal proposito R. Pasta, *Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena, granduca di Toscana poi imperatore del sacro Romano Impero come Leopoldo II*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83 (2015).

di Lord Acton, di sir Hamilton, ambasciatore inglese a Napoli, e di Emma Hamilton, consorte di questo oltre che componente dello stretto entourage della regina²⁷.

In un quadro siffatto, un grave “incidente diplomatico” fu rappresentato dall’ingresso del regno di Napoli nella terza coalizione, avvenuto attraverso trattative segrete curate dalla regina e concluso a Napoli tra il ministro plenipotenziario di Russia, Tatistscheff e la corte napoletana²⁸, contravvenendo, così, all’accordo di neutralità con i francesi che tanto aveva impegnato il Gallo nelle trattative con Talleyrand. Peraltro, dal momento che l’accordo con i russi prevedeva l’impiego di mezzi finanziari solo da parte di Ferdinando IV, si prospettava la possibilità che a Napoli si costituisse una base di operazioni russa autonoma da quella inglese. Ma il ministro inglese a Napoli, Hugh Elliot, che si era astenuto dal partecipare ufficialmente alle trattative, non gradì affatto l’accordo, visto che l’Inghilterra era disposta a fornire ai russi ampi sussidi in cambio della loro piena subordinazione agli scopi di guerra inglesi. Elliot, infatti, comprese che i russi avevano raggiunto con successo l’obiettivo di avere una loro base operativa nel Mediterraneo.

Pertanto, con una sola mossa il regno di Napoli tradiva gli accordi con la Francia, allontanava gli inglesi – anche se solo temporaneamente – e finanziava l’ingresso e la permanenza di un’altra potenza europea nell’Italia meridionale e nel Mediterraneo²⁹.

²⁷ Lo scambio epistolare intercorso tra la regina Maria Carolina e lady Emma Hamilton è stato parzialmente pubblicato da Raffaele Palumbo offrendone una lettura nazionalistica e a tratti misogina. A tal proposito si veda R. Palumbo, *Il carteggio di Maria Carolina con Lady Emma Hamilton*, Arnaldo Forno Editore, Bologna, 1969. Recentemente l’interesse dell’alleanza della regina con l’Inghilterra e la sua amicizia strategica con lady Emma Hamilton è stata ripresa in esame in C. Recca, *Amistades y estrategias políticas: Lady Hamilton en la Corte de Nápoles*, «Investigaciones Históricas», 37 (2017), pp. 329-354.

²⁸ A tal riguardo si fa presente che nell’Archivio di Stato di Napoli sono presenti due fascicoli. Il primo dal titolo *Convenzione con la Russia contro l’occupazione militare francese 1805*, e le copie di 68 documenti relativi al trattato: tutta la cartella portava il seguente titolo: *Corrispondenza di Lettere fra il marchese di Circello, il ministro di Russia, cav. Tatistscheff, il generale russo De Lacy, ed il duca di Serracpriola, ministro di S.M. in Pietroburgo, intorno alla Convenzione con la Russia firmata nel giorno 29 agosto – 10 settembre 1805*. L’altro fascicolo recava invece il seguente titolo: *Neutralità con la Francia, 1805* e rappresentava il carteggio del marchese de Gallo.

²⁹ I russi, privi di numerario e di sussistenze, dipendevano interamente dagli aiuti di Napoli. Sull’alleanza fra il Regno di Napoli e la Russia si veda M. Mafri, *Le relazioni diplomatiche e commerciali tra il regno di Napoli e l’Impero russo*, in R.

Ma nonostante il costante impegno diplomatico, la regina non trascurò la politica matrimoniale in ragione della quale pressò il marchese de Gallo per occuparsi delle trattative per il matrimonio tra l'erede al trono Francesco e l'arciduchessa Maria Clementina. L'intenzione era sia quella di legare ulteriormente le due corti³⁰, sia quella di garantire un valido alleato al futuro re, di suo poco interessato all'esercizio del potere. Trattative coronate dal successo, visto che le nozze furono celebrate a Foggia nel giugno 1797, ma che ebbero l'effetto di allontanare Francesco dalla madre su pressioni della nuora³¹. Comportamento che allarmò la regina, da subito impegnata a "recuperare" il figlio alla causa regia, e ad allontanare le figlie perché preoccupata della loro sorte «nelle mani di una simile cognata».

È così che propositi politici e familiari si conciliarono anche nelle successive trattative di matrimonio per le figlie Maria Cristina, Maria Amelia e Maria Antonia rispettivamente con i Savoia, con gli Orléans e con la casa di Spagna³². Le trattative per i loro matrimoni matureranno dopo il 1800, anno in cui la regina, considerati gli accadimenti degli ultimi periodi, desiderava partire per Vienna portando con sé le figlie con l'espresso desiderio di "maritarle":

È questa una condizione indispensabile alla mia tranquillità. Se questo si può fare riunitò l'utile al dilettevole. ... Credo che potrei essere utile agli affari che dovranno trattarsi per la patria³³.

Sabbatini, P. Volpini (a cura di), *Sulla diplomazia in età moderna. Politica, economia, religione. Annali di storia militare europea 3: Politica, economia, religione*, FrancoAngeli, Milano, 2011, pp. 219-240.

³⁰ Maria Carolina desiderava andare a Vienna a prendere la nipote, ma non le era possibile lasciare Napoli visto l'avvicinarsi delle truppe di Napoleone. Affidò così il compito al marchese de Gallo che percorrerà l'itinerario per via mare. Nel frattempo, Austria e Francia firmarono i preliminari di pace a Loëben grazie all'impegno del marchese de Gallo, pertanto, Maria Carolina accompagnata dal figlio Francesco poté incontrare l'arciduchessa a Trieste.

³¹ «È una ragazza non bella, chiusa, taciturna e invidiosa delle cognate più carine di lei, deferente con malcelata ostilità verso la suocera, sprezzante verso il re»: dalla lettera di Maria Carolina a Marzio Mastrilli, marchese de Gallo, datata 7 luglio 1797 in *Correspondance inédite de Marie Caroline* cit., p. 473.

³² Maria Cristina non era bella come le sorelle maggiori, e la regina la volle tenere il più possibile con sé. Tuttavia, visto il precipitare degli avvenimenti e l'accentuarsi della fragilità della corona, Maria Carolina temeva di non poterle assicurare un futuro agiato e sicuro, da principessa qual era, e così decise di proporla in matrimonio. *Ibidem*.

³³ Da una lettera di Maria Carolina al marchese de Gallo, datata 28 febbraio 1801, *ivi*, pp. 205-206.

Maria Antonia fu la prima delle sorelle ad essere oggetto di “trattative matrimoniali”³⁴, in quanto più giovane e graziosa. Maria Carolina, infatti, desiderava destinare la figlia all’erede al trono spagnolo nonostante l’antica ostilità espressa dall’avversione verso il ministro Tanucci, nonostante la posizione di neutralità assunta dalla Spagna nei confronti di Napoleone e nonostante, non per ultimo, le perplessità riguardanti il comportamento della regina Maria Luisa di Parma ritenuto da più parti scandaloso³⁵.

Nel frattempo, nel 1801 il principe Francesco rimase vedovo³⁶ e Maria Carolina pensò di farsi avanti, proponendo il matrimonio del figlio con l’infanta Maria Isabella:

Signore mio carissimo fratello. La bontà con la quale Vostra Maestà ha voluto annunciarmi il bellissimo avvenimento che arriva sempre dalla mia famiglia e mi riempie di consolazione [...] che presenta a me ai miei figli la sua bontà paterna [...] spero da viva voce (di presenza) di carissimo attaccamento³⁷.

Napoli 17.08.1802

Al Re di Spagna

Signore mio carissimo fratello. Ho ricevuto al mio arrivo a Napoli la bella novella che V.M. designa d’annunciare il matrimonio con la cara Isa-

³⁴ Il carteggio fra la regina di Napoli e la regina di Spagna è custodito all’interno della busta 99 dell’Archivio Borbone presso l’Archivio di Stato di Napoli. Il periodo di stesura è compreso tra il 1801 e il 1802. Tali lettere sono state analizzate in C. Recca, *Queenship and Family Dynamics through the Correspondence of Queen Maria Carolina of Naples*, in E. Woodacre (ed. by), *Mediterranean Queenship: Negotiating the role of the Queen in the Medieval and Early Modern eras*, Palgrave Mac Millan, New York-London, 2013, pp. 265-286.

³⁵ Il riferimento è alla relazione extraconiugale della regina Maria Luisa, moglie di Carlo IV, con il primo ministro Manuel Godoy.

³⁶ Il 15 novembre 1801 Maria Clementina d’Asburgo moriva dopo un anno da un parto travagliato. Cfr. L. Zangheri, *Feste e apparati nella Toscana dei Lorena: 1737-1859*, L.S. Olschki, Firenze, 1996, pp. 132-133.

³⁷ Dagli stralci delle missive è evidente che il 1802 fu anch’esso determinante per le trattative matrimoniali fra le due case reali. Nello specifico, la prima lettera riporta la data del 16 maggio 1802 ed è stata inviata da Vienna, dove la regina Maria Carolina si era recata con i figli per allontanarsi, prevalentemente per volere di Ferdinando IV, dalle drammatiche vicende attraversate dal regno. Le altre due vennero inviate da Napoli e riportano, rispettivamente, la data del 17 agosto 1802, del 25 agosto 1802; Maria Carolina era rientrata a Napoli e definisce la conclusione delle trattative. Archivio di Stato di Napoli, Archivio Borbone, n. 99, *Copies des Lettres écrites par S.M. la Reine de Naples à la famille royale d’Espagne*, f.239r.

bella con mio figlio. Questo mi ha riempito di consolazione ed il l'attendo con impazienza. Bellissimo momento da lui annunciato, che la Mia cara Figlia Antonietta ha anche il piacere di appartenere a lui³⁸.

Napoli 25.08.1802

Al Re di Spagna

Mio carissimo Fratello. È in questo momento di consolazione e di gioia che mia cara figlia ha il piacere essere stata sposata al figlio di V.M., che ho la gioia di scrivere per raccomandare questa cara ragazza alle cure paterne e La supplico di curarla come una figlia vostra. Prego V.M. che non desidero niente d'altro che di sentirla di viva voce come spero che farà presto [...], sincero ed inviolabile attaccamento, con il quale sono io

Signore Mio Carissimo Fratello

Di Vostra Maestà

L'affezionatissima sorella e serva³⁹

L'avvio e lo sviluppo delle trattative rappresentarono un grande sforzo per la regina e un ulteriore tentativo di riconciliazione con la Spagna, utile per contenere le spinte autonomistiche siciliane aumentate dopo la stagione siciliana di Ferdinando IV e l'improvvisa decisione dei reali di sottrarre al Parlamento il diritto di imporre le tasse che confermarono i timori di una centralizzazione napoletana assolutamente sgradita⁴⁰. Va però ricordato come Maria Carolina non esitasse a rammentare al figlio di evitare il pericolo di un ritorno all'antica servitù spagnola, mentre alla corte madrilenana era costante la preoccupazione per la giovane infanta, chiamata a vivere presso una corte in cui la regina dava scandalo per la sua condotta.

Così, nel 1802, i due matrimoni vennero celebrati rafforzando legami a tratti provvisori tra monarchie frastornate dalle armi napoleoniche ma con il contro altare di una dipendenza politica da Austria e Inghilterra che favorì l'indebolimento del regno in termini politici, economici, sociali e culturali.

Intanto, le trattative di Maria Carolina proseguirono anche per le altre figlie: Maria Cristina – chiamata affettuosamente Mimi dalla madre – che nella cappella palatina di Palermo sposò, nel 1807,

³⁸ Ivi, f. 249rv.

³⁹ Ivi, f. 252rv.

⁴⁰ Cfr F. Renda, *Maria Carolina e Lord Bentinck nel diario di Luigi de' Medici*, Sellerio, Palermo, 2011, p. 217.

Carlo Felice di Savoia, aggiungendo un altro alleato alla rete di attori politici utili ad ostacolare l'avanzata napoleonica; e Maria Amelia che, nel 1809, sposò il duca d'Orléans Luigi Filippo, futuro re dei francesi. Non si hanno testimonianze circa le motivazioni e le dinamiche che portarono alle trattative per tale matrimonio, anche se lascia perplessi il fatto che una regina reazionaria come Maria Carolina, presentata come vendicativa e spietata contro i nemici, sorella preferita della regina di Francia Maria Antonietta ghigliottinata nel 1793, abbia concesso il matrimonio di sua figlia con un soggetto attivo della rivoluzione francese, conosciuto come il *cittadino Chartres*, a sua volta figlio di Luigi Filippo Giuseppe duca d'Orléans, chiamato anche *Philippe Égalité*, uno dei promotori delle rivolte contro la casa reale e, peraltro, uno dei maggiori sostenitori della pena di morte anche per la regina Maria Antonietta⁴¹.

Ironia della sorte, un'altra discendente dell'imperatrice Maria Teresa sarebbe salita sul trono di Francia, e proprio una figlia di Maria Carolina che aveva giurato odio eterno a quella nazione. Tuttavia, diveniva regina dei francesi e non regina della Francia, come forse avrebbe preferito la madre, visto che il re Luigi Filippo aveva apportato un'innovazione costituzionale che legò la sovranità al popolo e non al monarca.

Attraverso gli scambi epistolari, dunque, Maria Carolina mantenne rapporti di affetto con alcuni membri della propria famiglia d'origine e cercò sia conferme alla sua appartenenza alla casa d'Asburgo sia alleanze per continuare la politica di accordi, anche attraverso legami matrimoniali. Carteggi familiari e diplomatici che mostrano l'intelligenza politica della regina, ma anche la sua capacità di adattarsi agli accadimenti contingenti, riuscendo nell'intento di porre le figlie sul trono di grandi potenze e di tutelare gli interessi della casa d'Austria sullo scenario europeo e dimostrando capacità di regia non indifferente.

⁴¹ Luigi Filippo Giuseppe, duca d'Orléans, fu tra i primi ad essere sospettato, insieme ai fratelli del re, di fare circolare informazioni private dei reali che sarebbero poi divenute oggetto di satira umiliante sia per il re che per la regina, della quale condannava amicizie e compagnie. Cfr. B. Craveri, *Amanti e regine. Il potere delle donne*, Adelphi, Milano, 2005. Maria Antonietta ritenne che fosse l'ispiratore dell'assalto a Versailles nell'ottobre del 1789, perché la voleva morta e lo confidò alla figlia Maria Teresa, la quale annotò nei suoi appunti che lo scopo principale dell'attacco era quello di assassinare la madre «... della quale il duca d'Orléans desiderava vendicarsi per le offese che riteneva di aver ricevuto da lei». Cfr. J. Hardman, *Marie Antoinette. The making of a French Queen*, Yale University Press, New Haven-London, 2019.

Carmela D'Ario

UN PRINCIPE A TAVOLA.

MODELLO ALIMENTARE DI CORTE TRA BANCHETTI E PASTI PRIVATI

SOMMARIO: *Il saggio esamina il nuovo paradigma alimentare introdotto a Napoli da Maria Carolina e la sua penetrazione nel costume dell'aristocrazia napoletana, tanto nei banchetti ufficiali quanto nella vita privata. Attraverso i documenti dell'Archivio Loffredo si individuano le novità portate da questo modello e le contaminazioni con la cucina tradizionale, nonché il loro influsso sulle abitudini sociali.*

PAROLE CHIAVE: *Alimentazione, aristocrazia, cultura materiale, vita quotidiana, sociabilità.*

A PRINCE AT THE TABLE. FOOD CONSUMPTION AT COURT BETWEEN BANQUETS AND PRIVATE MEALS

ABSTRACT: *This essay analyzes the new alimentary paradigm introduced in Naples by Maria Carolina and its penetration into the customs of Neapolitan aristocracy, both at official banquets and in private life. Through the documents of the Archivio Loffredo are identified the novelties introduced by this model and the contaminations with the traditional cuisine, as well as their influence on social habits.*

KEYWORDS: *Eating, aristocracy, material culture, daily life, sociability.*

1. *Modello di corte e nobiltà napoletana*

Quando il 17 agosto del 1802 Maria Carolina d'Asburgo-Lorena rientrava a Napoli dopo aver trascorso due anni presso la corte di Vienna, il marchese Del Vasto, maggiordomo maggiore di corte, aveva compilato da appena un mese il nuovo elenco degli uomini cosiddetti «di palazzo i quali godono l'onore di essere ammessi alli reali baciamento e tavole»¹. L'elenco, resosi necessario a

¹ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), *Archivio Borbone, Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale. Archivio amministrativo, Terzo inventario*, 88.

causa del «fatale recente scempio»², costituiva il lasciapassare per la nobiltà napoletana che ambiva a partecipare alle prestigiose feste a palazzo³.

Il ritorno della regina e la coeva compilazione degli ammessi a palazzo inauguravano una nuova stagione di pranzi e cerimonie pubbliche. Ludovico Venceslao Loffredo, VI principe di Cardito, era tra i fortunati inseriti in elenco. La famiglia, di lontana origine normanna, era iscritta nel Libro d'oro della nobiltà napoletana in virtù dell'appartenenza ai seggi di Capuana e di Portanova. Alla nascita di Ludovico essa era «tra le meglio inserite nell'*entourage* di corte della nuova dinastia borbonica»⁴. Il principe di Cardito ricoprì diversi incarichi a servizio dei sovrani soprattutto dopo la prima restaurazione come ricompensa della sua fedeltà nel periodo repubblicano. Fu anche ascrivito agli ordini cavallereschi più esclusivi, quali il Real ordine di san Gennaro e l'ordine di san Ferdinando e del Merito⁵. Il principe aveva trasferito la sua residenza dallo storico castello di Cardito ad un palazzo sito in Chiaia a Napoli. Qui poteva più agevolmente partecipare alla vita di corte dove frequenti erano le occasioni di festeggiamento: ai compleanni e agli onomastici dei sovrani si succedevano «ricevimenti dati nel corso dell'anno nelle diverse residenze reali e nelle sale del teatro San Carlo»⁶. Tale era lo sfarzo della corte di Napoli da far dire all'ambasciatore napoletano di stanza a Torino, il marchese Domenico Caracciolo, che gli appannaggi della corte sabauda in confronto con quella napoletana erano «miserie»⁷.

Ludovico Venceslao Loffredo, seguendo le mode del tempo, aveva acquistato anche un casino a Pozzuoli dove trascorrevano molte giornate all'insegna della compagnia e, soprattutto, della buona

² *Ibidem*. È chiara l'allusione agli eventi del 1799 che portarono alla distruzione degli Archivi della Maggiordomia.

³ Sul cerimoniale dei baciamaio si veda E. Papagna, *Cerimoniale e cerimonie di corte nel Settecento napoletano*, in A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, Arte'm, Napoli, 2017, pp. 116-125.

⁴ Cfr. M. Meriggi, *Loffredo, Lodovico Venceslao*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* consultato on line http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-venceslao-loffredo_%28Dizionario-Biografico%29/.

⁵ *Ibidem*.

⁶ E. Novi Chavarria, *Forme e spazi della sociabilità aristocratica napoletana del Settecento*, in R. Bizzocchi, A. Pacini (a cura di), *Sociabilità aristocratica in età moderna. Il caso genovese: paradigmi, interpretazioni e confronti*, Plus, Pisa, 2008, p. 75.

⁷ *Ibidem*.

tavola⁸. Non rinunciava, tuttavia, a ricevere ospiti anche presso il palazzo di Napoli la cui tavola veniva spesso imbandita per offrire sontuosi banchetti.

Maria Carolina d'Asburgo era giunta a Napoli il 22 maggio del 1768. Ispirandosi alla raffinatezza della sorella Maria Antonietta regina di Francia, favorì l'arrivo a Napoli da Parigi di artigiani e cuochi, avviando un rinnovamento gastronomico che introdusse nella tradizione napoletana gusti e termini francesi. Si affermò uno stile francese anche nel servizio: i piatti erano, cioè, posti tutti a tavola e i commensali si servivano da soli, lasciando al personale il compito di versare da bere⁹. Maria Carolina tuttavia non rinunciò mai alle sue tradizioni alimentari, mentre Ferdinando prediligeva i piatti locali, compiacendosi delle sue conoscenze culinarie tanto da farsi ritrarre in una statuetta della Real Fabbrica di Capodimonte in veste di cuoco¹⁰.

Le reali cucine erano dunque affollate di molti cuochi che parlavano lingue diverse ma soprattutto il napoletano. È in queste cucine che i cuochi partenopei appresero i nuovi gusti d'oltralpe diffondendoli sul territorio, dando vita ad un "meticciato" gastronomico.

Questi cuochi, a cui toccò in segno di rispetto l'appellativo di "monzù"¹¹, si affermarono nel corso del secondo Settecento presso le famiglie aristocratiche che non se li fecero mancare. Vincenzo Corrado, capo dei servizi di bocca del principe Michele Imperiali, fu certamente il più famoso; egli pubblicò nel 1773 *Il cuoco galante*¹², un trattato di cucina che, pur aderendo al gusto e al lessico d'oltralpe, li integrò con quelli locali, riscuotendo un enorme successo editoriale già al tempo e definendo uno stile che si affermò presso la nobiltà napoletana.

⁸ Per una descrizione dei casini si veda Ivi, p. 77. Una definizione dei casini nobiliari è fornita da A. Merlotti, *Note sulla sociabilità aristocratica nell'Italia del Settecento: i "casini dei nobili"*, in C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca, G. Barbaris (a cura di), *L'Amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, Cisalpino, Bologna, 2000, pp. 45-69.

⁹ Y. Carbonaro, *Il cibo racconta Napoli. Alimentazione dei napoletani attraverso i secoli fino ad oggi*, Kairos, Napoli, 2017, p. 136.

¹⁰ Ivi, p. 20.

¹¹ V. Accardi, *I Monzù*, Grimaldi, Napoli, 2018.

¹² V. Corrado, *Il cuoco galante*, S. Giordano, Napoli, 1820. L'edizione digitalizzata da Edoardo Mori per la collana «Raccolta di testi per la storia della gastronomia» è consultabile online <https://www.mori.bz.it/gastronomia/Corrado%20-%20Il%20Cuoco%20galante.pdf>

Il presente contributo intende indagare la capacità pervasiva di questo nuovo modello gastronomico di corte presso la nobiltà napoletana. In particolare cercherà di stabilire, attraverso la documentazione relativa al principe Loffredo, se e quanto le novità alimentari entrassero, oltre che nelle occasioni dei ricevimenti, nelle abitudini quotidiane degli aristocratici, determinando un'adesione profonda ad un paradigma alimentare che connota l'epoca borbonica. Per il presente contributo sono stati presi in esame i *Libri di cucina* e i *Libri del riposto* dell'archivio della famiglia Loffredo che ci sono pervenuti quasi integri proprio per gli anni 1801-1803-1804. L'analisi di queste fonti ci consente di ricostruire gli aspetti pubblici e quelli privati delle abitudini alimentari di un nobile napoletano nel momento della massima affermazione di questi nuovi gusti e di fornire una stima reale sul grado di omologazione della nobiltà ai modelli di corte descritti dai ricettari, ma anche di mostrare comportamenti di condivisione o di lontananza dal gusto alimentare locale¹³.

2. I pasti quotidiani

Tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento la spesa per la tavola del principe di Cardito era quotidiana. Non solo non vi era l'uso di fare scorta di generi alimentari non deperibili (sale, zucchero, farina...) ma era giornaliero persino l'acquisto dei prodotti detergenti¹⁴.

I pasti erano generalmente tre: la colazione, la "tavola" (il pranzo principale), la cena.

Il pranzo costituiva il vero pasto della giornata. Ciò era il frutto di un mutamento delle abitudini aristocratiche che vide lo slittamento delle ore dei pasti a favore di una "maggiore vita notturna", marcando, anche attraverso questa novità, il rango di appartenenza¹⁵.

¹³ La lettura comparata di questi libri costituisce un ricchissimo serbatoio di informazioni sulla vita quotidiana: dalle abitudini circa la colazione fino a quelle relative alla cena; dal numero di ricevimenti offerti fino alle pratiche alimentari nelle ricorrenze del calendario liturgico, il tutto registrato con un lessico che fa uso sia di termini napoletani che francesi, in una commistione linguistica che rimanda a quella contaminazione di cui il Corrado fu uno degli artefici.

¹⁴ Tutti i dati e i risultati del presente lavoro sono il frutto dell'esame dei libri contabili della famiglia Loffredo conservati in ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9 e b. 10.

¹⁵ J.L. Flandrin, *I tempi moderni*, in Id., M. Montanari (a cura di), *Storia dell'alimentazione*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 444-445.

La tavola era riccamente imbandita ogni giorno dell'anno, in ogni stagione, anche quando Ludovico Venceslao pranzava da solo, e ciò avveniva frequentemente¹⁶.

La colazione

La prima curiosità da sciogliere riguarda il risveglio del principe. Era uso al tempo fare la prima colazione e, se sì, qual era la base del primo pasto della giornata?

Sebbene i registri consultati non offrano indicazioni circa la ripartizione del cibo per i tre pasti, tuttavia la presenza giornaliera nella lista della spesa della cioccolata e del pane sembra dare una chiara indicazione a riguardo¹⁷. Dalla Spagna il cioccolato si era diffuso in Europa nel corso della seconda metà del XVII secolo, attraverso élites transnazionali che ne fecero il:

simbolo di una nobiltà cosmopolita e un'icona della raffinatezza [...]. Attorno al cioccolato si creò un piccolo mondo sociale con i propri costumi e usi che lo rese ambito di competenza e di espressione della propria distinzione e raffinatezza, facendone prodotto privilegiato all'interno di questo meccanismo di affermazione sociale¹⁸.

È Vincenzo Corrado a svelarci l'uso abituale di tale elemento che si era ampiamente affermato anche presso l'aristocrazia napoletana nel corso del secondo Settecento:

La cioccolata, che è la più necessaria manovra del credenziere, è anche la prima bevanda usitata la mattina per ristoro. Ella è un sodo nerastro pastume di materie tanto piacevoli, e nutrienti, che la gente educata nei comodi e nei piaceri della vita la vuol sorbire calda la mattina, ed il giorno per mangiarla rappresa e congelata¹⁹.

¹⁶ Nel 1803 Ludovico Venceslao Loffredo, all'epoca quarantacinquenne, era scapolo. Sposerà Donna Maria Zenobia Revertera dei duchi di Salandra nel 1815.

¹⁷ Si rinvia alla nota 13.

¹⁸ I. Fattaciu, *Socialità, esotismo e "ispanizzazione" dei consumi nella Spagna del Settecento*, EUT, Trieste, 2018, p. 44.

¹⁹ V. Corrado, *Il credenziere di buon gusto*, S. Giordano, Napoli, 1820 (VI ed.). L'edizione da me consultata è una ristampa a cura di Ugo Gabriele Becciani, Pistoia, 2011, p. 24.

Pane e cioccolata era la colazione del principe. Nei mesi caldi, invece, Ludovico preferiva gustarla fredda. Tuttavia nei giorni 3, 4 e 5 gennaio 1804 abbiamo notizia anche del caffè per la colazione²⁰. In quei giorni il principe ospitò dei «forastieri» ai quali per la prima colazione fu servito, oltre al caffè, anche latte vaccino²¹. Evidentemente l'uso del caffè al mattino unito al latte era già diffuso ma non gradito dal nostro Ludovico che preferiva gustarlo a tavola, o nel pomeriggio, accompagnato allo zuccotto.

Il pranzo

A partire dal Seicento le élites francesi avviarono una trasformazione del gusto che contaminò anche Spagna e Italia attraverso un lungo processo che arriverà fino al XVIII secolo. La Spagna vide l'ingresso della cucina francese ad opera di Filippo V, infatti:

desde el advenimiento al trono de Felipe V fue evidente la ruptura con la época anterior. Dejando aparte los gustos personales, sobre la tradición española de la época de los Austrias, se impuso la cocina francesa, derivada del origen francés de la dinastía, la presencia de cocineros franceses en la Corte y el prestigio de la gastronomía francesa, el gran modelo para toda la Europa de la época²².

Il nuovo gusto di corte costituì un modello emulato dalle classi più alte della società spagnola. Nondimeno Elisabetta Farnese, seconda moglie di Filippo, svolse un ruolo importante nell'imprimere un carattere anche italiano al nuovo gusto. Ancora una volta una regina consorte dettò le nuove regole della tavola, così come, alla corte di Napoli, Maria Carolina impresso un carattere francese alla cucina: ai sapori forti e speziati si preferirono quelli più delicati, ottenuti mediante l'abbandono dell'uso massiccio delle spezie – saranno adoperati prevalentemente pepe e noce moscata – privilegiando il burro al posto dell'olio e utilizzando salse delicate a base di latte. Questa trasformazione è segnata anche dalla separazione del gusto aspro da quello dolce²³.

²⁰ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 10.

²¹ *Ibidem*.

²² M.A. Samper, *La alimentación en la corte española del siglo XVIII*, «Cuadernos de Historia Moderna» 153 (2003), pp. 154-155.

²³ J.L. Flandrin, *I tempi moderni* cit., pp. 432-440.

Per cogliere come e quanto questo modello contaminò il gusto aristocratico napoletano è bene conoscere anche quali fossero le abitudini gastronomiche di corte, che la nobiltà napoletana, ammessa ai banchetti reali, prese a modello per rappresentare se stessa attraverso il cibo.

La tavola pubblica di Ferdinando e Maria Carolina si componeva di molte portate:

prevedeva due imbandigioni più dolci, la prima, di 36 pietanze, composta di zuppe e potage, *hors d'ouvres*, *entrées* (antipasti) e *relevés* (stuzzichini), e la seconda di 32 a base di sfornati (per i quali venivano utilizzati maccheroni, riso oppure tagliatelle) e timballi di pasta sfoglia o frolla imbottiti di interiora di animali o verdura, arrostiti di carni e pesci di ogni tipo²⁴.

Nel quotidiano la mensa delle maestà reali prevedeva due zuppe, due o tre entrate e due rilievi²⁵.

Qual era il pranzo ordinario in casa Loffredo?

Il 10 gennaio 1801 a Ludovico fu servito:

carne per brodo, lardo e prosciutto, pomi di terra per zuppa, ova per detto, parmigiano per detto, animelle per pasticci, fiore (farina), botiro (burro) per suoglio (?) e zuppa, ova per detta indrata (entrata), pollancla per arrosto, frutta²⁶.

Le portate furono dunque: brodo di carne, zuppa (con patate, uova e parmigiano), pasticcio di interiora, arrosto di pollo, frutta. Un altro esempio è del 5 dicembre 1803. In quel giorno al principe fu servito brodo di carne, maccheroni, lingua di negro (maiale), cotolette di agnello, orate, insalata di broccoli, pere ed uva. In generale i pasti quotidiani prevedono due zuppe, una o due entrate, due rilievi, frutta. Questo pasto ricalca quello ordinario dei sovrani ed è, in scala, una rappresentazione dei banchetti pubblici del re.

Ma se il pasto quotidiano segue un modello, sono le elaborate preparazioni a renderlo vivace e vario, offrendo un menù settimanale comunque diversificato nel gusto se non nei nutrienti.

Entriamo nel dettaglio attraverso l'esame di gruppi di alimenti.

²⁴ Y. Carbonaro, *Il cibo racconta Napoli* cit., p. 135.

²⁵ N. D'Arbitrio, L. Ziviello, *La tavola del Re. Cronache dei Reali Uffici di Bocca. Feste pubbliche e private alla corte dei Borbone*, Edizioni Scientifiche Italiane, Roma-Napoli, 1997, pp. 67-70.

²⁶ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9.

Le proteine

La prima voce della lista è la carne che ricorre quotidianamente nelle note di spesa con almeno tre diversi tipi di carne. Questa, da sempre presente sulle tavole dei nobili, continua a mantenere il suo primato in tutte le stagioni dell'anno. Indicata nella lista sempre come prima voce, veniva utilizzata come base per i brodi e per le minestre, oltre ad essere preparata per succulente pietanze di sola carne.

La preparazione del brodo era infatti quotidiana perché costituiva la base per le zuppe, per i “potaggi” e per le uova, pietanze con cui si cominciava il pasto: «la eccellenza delle zuppe e de' potaggi dipende dalla sostanza de' brodi, e dal sapore di essi»²⁷. Vincenzo Corrado ne indica due, un primo brodo «chiaro» con carne di manzo, gallina e odori, e un secondo «scuro» più grasso, con lardo, odori e diversi tipi di carne, la cui preparazione si avvicina più ad uno stufato a cui viene successivamente aggiunta acqua²⁸. Quelle presenti alla tavola del principe sono carni pregiate: vacca, vitello, anecchia, capponi, polli, galline, piccioni, rane, meno presenti risultano gli ovini²⁹ e i suini³⁰. Non manca mai la nota del prosciutto, altro alimento che veniva utilizzato per la preparazione di numerose pietanze.

Un posto di rilievo hanno anche le interiora di vario genere (fegatelli, midollo, cervello, granelli³¹, lingua, animelle) utilizzate per le zuppe, crocchette, bracirole o anche fritti.

La cacciagione non poteva mancare per la valenza “di classe” che da sempre ha rivestito l'attività della caccia presso la nobiltà.

²⁷ V. Corrado, *Il cuoco galante* cit., p. 12.

²⁸ Ivi, pp. 12-13.

²⁹ Sul mercato napoletano degli ovini cfr. S. Russo, *Il mercato napoletano e i prodotti dell'allevamento*, «Archivio storico delle province napoletane», CXXXVI (2018), pp. 165 sgg. Diverso è il caso sull'uso di ovini per il Molise dove per la famiglia Japoce rappresentano la prima voce del consumo di carne. Si veda a tal proposito I. Zilli, *Non di solo pane. I consumi alimentari della famiglia Japoce di Campobasso (1743-1793)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma, 2004, pp. 93 sgg.

³⁰ La carne di maiale è consumata dal Principe solo nel mese di gennaio, una volta in forma di cervellate e un'altra come “costate di negro”. L'uso circoscritto a questo periodo può dipendere, oltre che ad una resistente idea che associa il consumo di carne di maiale agli strati popolari, anche dal periodo di uccisione dell'animale che cadeva sempre tra gennaio e febbraio. Il tipico dolce carnevalesco, il sanguinaccio, che veniva preparato con sangue di maiale, è infatti legato alla tradizione dell'uccisione del maiale in quel periodo dell'anno.

³¹ Si tratta dei testicoli.

Ferdinando IV amava praticarla e ben lo testimoniano le residenze costruite all'uopo³², e i numerosi doni di cacciagione che elargiva ai suoi ospiti³³. Lo stesso Ludovico Venceslao fu destinatario di un cinghiale che gli fu recapitato da un servitore di Sua Maestà nel gennaio del 1804³⁴. Tra la selvaggina presente alla tavola del principe incontriamo beccaccine e beccacce, pernici, marvizzi (tordi), cocciarde (allodole) che indicano una evidente preferenza per la caccia ai volatili³⁵.

Un altro alimento che merita un posto di rilievo nella dieta giornaliera sono le uova, utilizzate per la preparazione di zuppe, per le crocchette, per i pasticci, per i tagliolini all'uovo, per la frittura (ova per cavoli fiore fritto) o consumate in brodo e, naturalmente, come ingrediente base della pasticceria, fino ad un impiego funzionale alle operazioni di cucina come "filtrare" l'aceto³⁶. Le uova rappresentano una voce quotidiana e quantitativamente consistente nella dieta giornaliera, proprio per il loro ampio impiego.

Anche il consumo di pesce merita un posto di riguardo alla tavola del principe. Una particolare passione che risale ai greci lega la popolazione napoletana al consumo di pesce³⁷. Lo stesso re Ferdinando si divertiva a pescare, ma l'attività che praticava con più diletto era vendere il suo pescato alla spiaggia di Mergellina dove, vestito da pescatore, richiamava gli acquirenti ad alta voce, circondato dai suoi amati lazzaroni³⁸.

Il principe di Cardito è un estimatore di pescato e frutti di mare pregiati e costosi. Mangiato prevalentemente fresco e cucinato nei modi più vari per essere posto in bella mostra nei ricevimenti in casa Loffredo, il pesce fa registrare nell'anno 1803 consumi sempre maggiori a partire da febbraio per diventare una presenza costante

³² Tra i vari casini quello di Carditello era particolarmente frequentato per le battute di caccia.

³³ Uno dei destinatari di questi doni era Philipp Hackert, pittore di corte. Si veda a tal proposito V. Accardi, *I Monzù* cit., p. 18.

³⁴ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 10, v. 1, spese straordinarie di gennaio.

³⁵ È da notare per alcuni giorni di gennaio 1801 la preparazione del brodo con «corna», non è indicato di quale animale si tratti.

³⁶ «Carta e ova per filtrare la cete» come si legge in ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9, v. 1.

³⁷ Cfr. M. Sirago, *Il consumo del pesce e dei prodotti ittici a Napoli in età moderna (1503-1861)*, «Archivio storico delle province napoletane», CXXXVI (2018), p. 117.

³⁸ *Ivi*, p. 119.

da maggio. A febbraio il principe mangiò merluzzo, alici, branzino e ombrina. Da marzo la lista si arricchisce: a tavola si servono anche i primi crostacei (gamberi) e il sarago. Con la bella stagione e con condizioni migliori per la pesca, la cucina del Loffredo presenta nuovi prodotti ittici: mazzancolle, dentici, tonno, ventresca di tonno, cefali, orate ma anche aragoste ed ostriche in occasione dei ricevimenti. Tra il pesce azzurro sono preferite le alici, servite fritte o in umido con capperi; queste sono presenti anche tra le voci di pesce conservato sotto sale insieme al baccalà e al tarantello. Il baccalà, lo stocco e le aringhe erano le tipologie di pesce conservato più diffuse tra la popolazione, e, sebbene alcuni autori ritengano che si tratti di pesce “popolare” poco diffuso tra gli aristocratici, la loro presenza alla tavola di un principe che vive tra Napoli e Pozzuoli – località ricchissime di pesce fresco – sembra smentire questa ipotesi³⁹. Anche i ricevimenti al casino di Pozzuoli, sempre più frequenti in primavera, si caratterizzano ora per pietanze a base di pesci di grandi dimensioni, serviti come «rilievi»⁴⁰. Ancora da giugno sono frequenti i taratufi, graditissimi, ma anche fragaglie di triglie fritte e calamaretti. Altra delizia sono i «cicinielli», bianchetti di pesce vario che ancora oggi i napoletani amano friggere in pastella esattamente come nel XIX secolo⁴¹. La pesca del novellame era sempre stata regolamentata dalle autorità⁴², sebbene i reiterati interventi legislativi dimostrino la capacità dei pescatori campani

³⁹ Il dibattito sul consumo di pesce conservato è riportato da Ilaria Zilli. La studiosa ne documenta l'impiego anche presso la famiglia Japoce di Campobasso nel XVIII secolo anche se afferma che non c'è da stupirsi trattandosi di località interne. Cfr. I. Zilli, *Non di solo pane* cit., pp. 99-100. È ampiamente documentato l'uso di pesce sotto sale per il vescovo di Sant'Agata dei Goti che non si fa mai mancare alici salate, aringhe e saraghe. Si veda al riguardo M. Campanelli, *A tavola con il vescovo. Il regime alimentare in un episcopio del XVIII secolo*, «Archivio storico delle province napoletane» CXXXVI (2018), p. 94.

⁴⁰ I «rilievi» erano grossi piatti di portata che venivano utilizzati per servire due arrostiti di grandi dimensioni, uno di carne e uno di pesce, generalmente venivano portati a tavola immediatamente dopo le zuppe. Nei bianchetti ufficiali i rilievi non potevano mancare. Cfr. I. Cavalcanti, *Cucina teorico-pratica col corrispondente riposto*, Napoli, G. Palma, 1839, p. 265.

⁴¹ V. Corrado, *Il cuoco galante* cit., p. 96.

⁴² Risale al 1562 il primo provvedimento che vietava a Napoli di pescare il “pesce nudo”. Cfr. A. Giordano, *Pescatori, paranzieri e cozzaroli. Trasformazioni e conflitti nell'alieutica pugliese prima dell'unità*, Tesi di Dottorato, Università Federico II, XVII ciclo, a.a. 2014/2015, pp. 59-60. <http://www.fedoa.unina.it/11102/>

di aggirare i regolamenti⁴³. Questo ci viene confermato proprio da casa Loffredo, i cui libri registrano il consumo di «cicinielli» il 28 luglio e il 27 ottobre, periodi collocati nella fascia di restrizione. Si delinea un quadro che rivela una partecipazione attiva, sebbene indiretta, anche dell'aristocrazia napoletana segnatamente filoborbonica all'elusione delle norme: la continua domanda della nobiltà che non voleva farsi mancare le prelibatezze del mare da offrire agli ospiti in qualunque stagione dell'anno dovette costituire un attrattivo incentivo per pescatori sempre al limite dell'indigenza.

Poco presenti invece i pesci di acqua dolce: Ludovico Venceslao mangia di rado solo la trota.

Una curiosità riguarda una voce ricorrente soprattutto in occasione dei ricevimenti: si tratta delle "uova di storione" che, seguendo una tradizione che arriva fino a noi, erano utilizzate come base di preparazione delle gelatine.

Di particolare interesse risulta l'analisi di un'altra fonte di proteine, quella costituita dai formaggi e dai latticini freschi, il cui esame ci consente di aprire una finestra sull'economia del territorio e sui mutamenti in atto in età borbonica.

Va detto che alcuni prodotti sono quotidianamente adoperati nella cucina di casa Loffredo, altri, inaspettatamente, sono quasi assenti.

È quotidiano il consumo di parmigiano che, come per le uova, costituiva un ingrediente fondamentale per la preparazione di moltissime pietanze. Va precisato che non è del parmigiano reggiano che parliamo ma di una sua "variante" prodotta in Terra di Lavoro e introdotta dai Borbone.

La sua produzione fu voluta da Carlo di Borbone che, giunto a Napoli, non volle privarsene dopo averlo gustato durante gli anni in cui era stato duca di Parma ma anche presso la tavola materna. Con Carlo partirono da Parma alla volta di Napoli due casari lodigiani con i loro attrezzi per avviarne la produzione⁴⁴.

La costruzione della Reggia di Caserta, contornata da una serie di siti quali Carditello, San Leucio, Caiazzo, diede vita ad attivi-

⁴³ Nel 1783 nasceva il Tribunale dell'Ammiragliato che, con editto di quello stesso anno stabiliva che la pesca di paranze e paranzelle fosse consentita dal 4 novembre al Sabato Santo dell'anno seguente, e definiva inoltre le dimensioni delle maglie delle reti affinché non si pescasse il novellame. Anche su questo editto le autorità dovranno tornare più volte. Cfr. A. Giordano, *Pescatori, paranzieri e cozzaroli* cit.

⁴⁴ N. Verdile, *La reggia di Carditello. Tre secoli di fasti e feste, furti ed aste, angeli e redenzioni*, Ventrella, Caserta, 2014, pp. 37-38.

tà imprenditoriali che, inaugurate da Carlo di Borbone, furono poi proseguite dai suoi successori⁴⁵. Il Celano, dopo aver ispezionato i siti reali, affermò che nella vaccherieccia di Cardito «si fanno degli squisiti latticini e tra questi dei butiri così eccellenti che non possono idearsi i migliori...»⁴⁶. Furono proprio i Borbone, dunque, a dare grande impulso alla diffusione dei formaggi stagionati e freschi e dei latticini.

Un notevole incremento del consumo di latticini si verificò a fine Settecento, quando, nella tenuta reale di Carditello, fu migliorata la razza di bufali mediante incroci che ne aumentarono la produzione. Il Real Sito di Carditello, noto anche come “Reale Delizia”, si prestava anche come base per le battute di caccia che il re e il suo seguito di nobili amavano effettuare nei vicini boschi. Quelle costituivano anche le occasioni per far conoscere agli ospiti le produzioni locali⁴⁷.

Accanto al rilevante consumo di parmigiano, il cuoco di Ludovico Venceslao non si fa mai mancare quello del «butirro» (burro) per l'ampio uso che se ne faceva in cucina, non solo per preparare paste fresche (tagliolini), crostini, paste sfoglie e paste frolle, creme dolci e creme a base di latte, ma anche per la frittura. La maggior parte delle pietanze veniva infatti frita nel burro. L'uso del burro e delle salse a base di latte rinvia proprio a quelle novità gastronomiche che Maria Carolina aveva voluto introdurre a Napoli. Naturalmente anche il latte non manca mai e per le stesse ragioni che hanno visto l'acquisto quotidiano di parmigiano e uova. Ma come era possibile procurarsi quotidianamente latte fresco? La modalità è alquanto curiosa e ingegnosa: i proprietari di mucche conducevano l'animale casa per casa e chi ne avesse avuto bisogno inviava un servo a mungerla secondo le proprie necessità⁴⁸. Un efficace “porta a porta” che consentiva di consegnare il prodotto sempre fresco e inalterato anche nei mesi estivi.

⁴⁵ N. D'Arbitrio, L. Ziviello, *La tavola del Re* cit., pp. 33 sgg.

⁴⁶ Ivi, p. 35.

⁴⁷ L. Mancusi Sorrentino, *La mozzarella. Storia origini e curiosità*, Grimaldi, Napoli, 2015, pp. 17-20.

⁴⁸ R.M. Delli Quadri, *Cibo dei ricchi e cibo dei poveri. La cucina napoletana tra vita di corte e vita di strada*, in Ead., M. Mafri (a cura di), *Storie connesse. Forme di vita quotidiana tra Spagna e Regno di Napoli (secoli XVI-XVIII)*, Guida, Napoli, 2018, pp. 113-114.

Un formaggio stagionato consumato con una certa frequenza è il caciocavallo, mentre la mozzarella e la ricotta sono poco presenti in casa Loffredo. Alla tavola del principe la mozzarella compare solo una volta a febbraio, tre volte a marzo, una a luglio e una a novembre; la ricotta solo nel mese di agosto. Il ridotto consumo di mozzarella è forse da mettere in relazione sia ad una produzione non ancora massiccia che ai periodi di lattazione delle bufale⁴⁹.

I carboidrati

Immancabili nella cucina quotidiana, i carboidrati si impongono alla tavola del principe con ricette particolarmente elaborate. È stato detto che, sebbene i maccheroni fossero nella Napoli del Settecento il piatto nazionale, mangiati quotidianamente dai lazzari alla borghesia, essi erano in realtà considerati dalla nobiltà napoletana un piatto superfluo, una “esotica leccornia” all’interno di un pasto pensato e organizzato secondo il gusto francese⁵⁰. Una pietanza «troppo comune», così vengono presentati i maccheroni da un viaggiatore inglese anonimo che, ospite di un certo “don Giacomo” a Pozzuoli, descrive una cena a cui partecipò nel maggio del 1802, dove, in luogo di quei maccheroni, considerati un piatto dimesso, furono serviti dei ravioli⁵¹.

Fa certo riflettere che manchino ricette a base di pasta nel noto ricettario del 1776 di Vincenzo Corrado; una pallida presenza si ravvisa solo nel 1807 ne *La cucina casereccia* di M.F. dove però il titolo già indirizza verso una cucina “popolare”⁵². Dobbiamo arrivare al ricettario del 1839 di Ippolito Cavalcanti⁵³ per leggere le prime ricette a base di maccheroni, inciaciati o al sugo; è interessante notare che le diverse preparazioni di paste guadagnano in questo

⁴⁹ In natura le bufale partoriscono una volta all’anno, tendenzialmente tra la primavera e l’estate. Tuttavia, essendo all’epoca un sistema desincronizzato, erano possibili parti in qualsiasi periodo dell’anno. Naturalmente la quantità di latticini prodotti dipendeva dal numero dei capi per ogni allevamento e, su questo, non ho rintracciato studi a riguardo. Si ringrazia la dott. Rita Schettini per le precise spiegazioni circa gli allevamenti di bufale.

⁵⁰ L. Mancusi Sorrentino, *Maccheronea. Storia, aneddoti, ricette*, Grimaldi, Napoli, 2000, p. 16.

⁵¹ L’episodio è riportato da R.M. Delli Quadri, *Cibo dei ricchi e cibo dei poveri* cit., p. 111.

⁵² Il ricettario in questione è citato da L. Mancusi Sorrentino, *Maccheronea* cit., p. 16.

⁵³ I. Cavalcanti, *Cucina teorico-pratica col corrispondente riposto* cit.

ricettario la prima posizione nel menù, segno di una nuova considerazione di questi piatti visti ora come prima portata, anche se è soprattutto l'ultima sezione del libro, quella dedicata alla cucina «casarinola» a stabilire il primato delle paste.

E il nostro principe che posto assegna alla pasta?

Affiora un'abitudine giornaliera a mangiare pasta e i maccheroni sono senza dubbio la pasta più gradita, mangiata due o tre volte a settimana; la ricetta più frequente è quella del timballo di maccheroni, preparato con diversi sughi di carne e presentato "bianco", senza cioè adoperare sugo di pomodoro. Ludovico Venceslao mangia spesso tagliolini, anche questi come timballo, e vermicelli, minestra fina, anelletti, cappelletti, «milinfanti» (sorta di tagliolini) e, di tanto in tanto, la lasagna⁵⁴. La pasta è dunque entrata nell'uso quotidiano e con le sue diverse ricette e preparazioni rappresenta ora un alimento irrinunciabile. Tuttavia alla varietà delle preparazioni per la vita privata corrisponde un'unica proposta per i ricevimenti, durante i quali la pasta fa il suo ingresso solo nella forma del timballo di tagliolini o, più raramente, come timballo di maccheroni. L'elaborata preparazione del timballo sdogana un genere considerato "comune", rendendolo degno delle tavole aristocratiche.

A inizi Ottocento sembra quindi che sia in atto una trasformazione della tavola che vede accettati finalmente i maccheroni ma attraverso una "forma" che li allontana dall'uso comune e "casereccio".

Ma torniamo alle altre pietanze quotidiane. Abbiamo visto che in casa Loffredo è gradita la lasagna. Sulla sua preparazione sappiamo poco, certamente anche in questo caso non si usava sugo di pomodoro, perché assente nella lista della spesa; essa era preparata dal cuoco di casa con diversi tipi di carne, piselli e parmigiano. Se la sfoglia della lasagna era tirata a mano dal cuoco, le paste "secche" erano invece acquistate; nel secondo Settecento Napoli brulicava, infatti, di botteghe di ogni tipo e "maccaronari" erano dappertutto⁵⁵. Ai maccheroni si alterna il riso, che è maggiormente utilizzato in zuppa, nel sartù, nei pasticci, condito con zucca e parmigiano, nelle crocchette.

⁵⁴ Le lasagne erano tirate a mano dal cuoco così come tutte le altre paste fresche.

⁵⁵ Sulla distribuzione delle botteghe sul territorio napoletano si veda C. Belli, *Tra vie e botteghe della Napoli di Antico Regime*, abstract (on line) dell'intervento a *Cibo, territorio e socialità. L'alimentazione nel territorio campano tra realtà e rappresentazioni*, convegno di studi (Napoli-Avellino, 22-24 giugno 2017) a cura della Società Napoletana di Storia Patria.

Nei giorni in cui il principe non mangia pasta i carboidrati sono comunque presenti: quotidiano è l'acquisto di pane e di "fiore" di farina. Il pane è generalmente utilizzato nelle zuppe, per i crostini e per accompagnare altre pietanze; la farina è impiegata non solo per la pasticceria ("gattò" dolci, pasta sfoglia, pasta frolla, "gattone di pane di Spagna") ma anche per la preparazione di zuppe, pasticci, "panzarotti", crocchette.

Raramente è annotato anche l'acquisto di farina gialla (mais) che, unita a burro e parmigiano era utilizzata per la polenta.

Verdure, legumi, ortaggi e frutta

Il mutamento d'immagine che vede i napoletani trasformarsi nel corso del Settecento da "mangiafoglie" a "mangiamaccheroni"⁵⁶ è da considerarsi in atto anche presso l'aristocrazia? Già abbiamo esaminato quale fosse il percorso della pasta, vediamo ora qual era la propensione al consumo di verdure presso questa classe sociale.

La presenza di verdure è quotidiana e varia, naturalmente anche in questo caso l'uso maggiore che se ne fa è come ripieno di timballi, zuppe e pasticci. Gli spinaci sono una presenza costante in cucina in tutte le stagioni, qualche volta presentati come frittata; nei mesi freddi troviamo carciofi, preparati spesso fritti, broccoli (anche all'insalata), cappuccia, cipolle che, accompagnate allo zucchero, erano servite in agro-dolce, così come le rape; inoltre, troviamo verdure per purea, cavolfiori, spesso fritti, scarole e «massaduà di erbe»⁵⁷. Non manca mai l'insalata per lo più di lattuga o romana, da marzo, anche di asparagi e ravanelli. Da maggio fanno la loro comparsa i «cocozielli» (zucchine) mangiati fino ad ottobre, e a giugno i pomodori, sebbene il loro consumo sia limitato a cinque volte tra giugno e agosto, segno di un'evidente difficoltà, ancora agli inizi del XIX secolo, a vincere la diffidenza con cui erano stati accolti in Europa⁵⁸. Colpisce anche la scarsissima presenza di «pomi

⁵⁶ E. Sereni, *I napoletani da 'Mangiafoglia' a 'Mangiamaccheroni'. Note di storia dell'alimentazione nel Mezzogiorno*, Argo, Lecce, 1998.

⁵⁷ Non mi è stato possibile stabilire le caratteristiche del piatto che non è presente in nessuno dei ricettari da me consultati e il nome, spiccatamente francese, non rinvia nemmeno alla cucina d'oltralpe.

⁵⁸ Il pomodoro, denunciato dai botanici come pianta tossica, non si diffonderà in Europa prima della fine del XVIII secolo o inizi del XIX. Si veda J.L. Flandrin, *I tempi moderni* cit., p. 434.

di terra» (patate) che, come per i pomodori, rivelano un complicato percorso di legittimazione. È noto, infatti, che le patate, così come il mais, stentassero a trovare ampia diffusione in Europa; considerate tossiche e portatrici di malattie, trovarono una loro distribuzione come «cibo di carestia» e finalmente a fine Settecento si cominciò a guardare a questi prodotti per la gastronomia più elaborata; solo nel primo Ottocento i ricettari rivelano una diversa considerazione per questo alimento che «andò ad occupare uno spazio culturale socialmente eterogeneo e diversificato»⁵⁹. Il francesismo utilizzato in casa Loffredo per indicare le patate rinvia, evidentemente, ad un processo di legittimazione in atto presso la cucina d'oltralpe e, al contempo, a un'adesione dell'aristocrazia napoletana alla nuova tendenza. Da luglio la nota della spesa riporta anche la «cocozza» (zucca) con riso, e a settembre al riso si accompagna anche la verza. È da notare che questi piatti, che rivelano un tratto più marcatamente meridionale, sono, allora come oggi, piatti della tradizione napoletana. Da maggio non mancano i fagiolini, come ingrediente di pietanze elaborate ma anche semplicemente all'insalata.

Naturalmente non scarseggiano gli odori, soprattutto prezzemolo, sedano («accio»), salvia, e spezie, soprattutto pepe e noce moscata.

Tuttavia i veri assenti sono i legumi e alcuni tipi di ortaggi. Gli unici legumi presenti quasi quotidianamente sono i piselli, ma solo dopo essere stati trasformati in piatti *à la page*, come ripieno di timballi, pasticci, sartù, o purea, cioè le nuove pietanze che si sono imposte sulle tavole dei nobili. Abbiamo anche la notizia dell'acquisto di «nemmiccoli»⁶⁰ per la minestra e di fagioli a luglio e ad agosto, mangiati, evidentemente, freschi, come gli stessi fagiolini. Assenti completamente sono le lenticchie, i ceci, le fave, le cicerchie, tutti, cioè, i legumi che da sempre la popolazione ha consumato secchi⁶¹ e che contribuivano ad arricchire di proteine vegetali i pasti contadini. La natura squisitamente popolare di questo alimento resiste nel tempo e ne determina, ancora a inizi Ottocento, una sua totale

⁵⁹ M. Montanari, *La fame e l'abbondanza*, Laterza, Bari, 2012, pp. 170-175.

⁶⁰ Probabilmente una sorta di lenticchie. Sono citati in una ricetta da I. Cavalcanti, *Cucina teorica-pratica* cit., pp. 402 e 406.

⁶¹ È nota l'assenza dei legumi dalle tavole aristocratiche. È significativo, invece, che manchino anche dalle tavole vescovili che potremmo collocare, in una scala sociale dell'alimentazione, in una posizione mediana tra una cucina più tipicamente popolare ed una aristocratica. A tal riguardo si veda M. Campanelli, *A tavola con il vescovo* cit., pp. 89-98.

esclusione dalle tavole della nobiltà. L'uso fresco dei fagioli non deve d'altronde trarre in inganno, non si tratta, in questo caso, di una trasgressione rispetto alla piramide sociale del cibo, l'assunzione di fagioli freschi sembra rimandare ad una diversa valutazione che li assimila più alle verdure che ai legumi.

Ma i legumi non sono i soli esclusi: ancora del tutto assenti sono alcuni ortaggi quali i peperoni e le melanzane che tanta parte avranno di lì a poco nel caratterizzare la cucina napoletana. Anche questi alimenti hanno pagato il prezzo di una lunga diffidenza⁶².

Quel che non manca mai è la frutta che, mangiata sempre a fine pasto, documenta sia il gusto personale, sia le produzioni locali sia, come vedremo, la trasformazione della tavola.

Nei mesi tra gennaio e marzo alla tavola del principe troviamo pere, mele, uva, arance e, di tanto in tanto, castagne. In primavera, accanto al consumo di agrumi, sono servite anche le prime ciliegie e le «crisommole» (albicocche) cui, a mano a mano che la stagione diventa più calda, si aggiungono prugne, mandarini, fragole, nespole. È interessante che tra i mesi di luglio e ottobre sia frequente una particolare preparazione delle pesche gialle che, unite al vino, producono una bevanda ben nota ai napoletani che va sotto il nome di «percocata»⁶³; la gustosità di questa bevanda popolare motiva Ludovico Venceslao ad offrirla ai suoi ospiti durante i banchetti di gala. Poco presenti sono invece i fichi, sia freschi, gustati solo una volta a settembre, sia secchi, serviti solo nei ricevimenti accanto ad altri frutti e semi⁶⁴. L'estate è il periodo delle prugne che il nostro principe gradisce nella varietà «di Francia»⁶⁵. Tipicamente meridionali sono

⁶² La melanzana, di origine asiatica, fu importata dagli arabi nel corso del Medioevo, ma impiegherà più tempo del pomodoro a conquistare le tavole europee. Si veda J.L. Flandrin, *I tempi moderni* cit., p. 434.

⁶³ Gian Battista Del Tufo ne documenta la diffusione già nel XVI secolo, questa bevanda estiva è, come già ha affermato Giulio Sodano, ancora oggi nell'uso popolare. Cfr. G. Sodano, *Alla tavola del nobile* cit., p. 102.

⁶⁴ La crescente domanda di fichi secchi da parte della capitale aveva portato nel corso del XVIII secolo interi territori boschivi, da pascolo e da gelso del Cilento, a convertirsi in ficheti. I trasportatori di fichi erano tra le categorie di lavoratori agricoli più pagate, il che rende questo prodotto un articolo di "lusso". Su questo argomento si veda A. Capano, *I fichi del Cilento tra XVIII e XX secolo*, in Id., A. Lamugnani (a cura di), *Il fico nella tradizione cilentana*, Digital Press, Eboli, 2012.

⁶⁵ Difficile pensare che si tratti di prugne provenienti dalla Francia, in tal caso sarebbero arrivate essiccate e nei documenti in esame sono presentate come fresche. Più probabilmente si tratta di un appellativo di qualche varietà locale che non è arrivata fino a noi.

le pere, «Angelica» e «Spadoni», «Alessandrine» e le «Moscarellone»⁶⁶, così come i «meloni di Capua». In autunno fa la sua comparsa a tavola la «granata» (melograno), gustata diverse volte.

Una curiosità riguarda lo stracchino di mela rossa e di cedrata sulla cui preparazione non abbiamo informazioni ma che forse è più assimilabile a un dessert.

Serviti in piattini come stuzzichini o per guarnire pietanze erano poi, immancabili, mandorle, pistacchi, capperi, olive.

Un'abitudine primaverile è quella dell'aranciata, così come è estiva quella della limonata, ma tratteremo più avanti di queste bevande che occupano un diverso momento della giornata.

Dolci, biscotti, sorbetti

Jean-Louis Flandrin e Massimo Montanari hanno messo in luce il lento processo di mutamento del gusto che ha condotto, nel corso dell'età moderna in Francia, alla *nouvelle cuisine*. Tale processo ha visto anche l'affermazione del sapore dolce come autonomo rispetto ad altri, affrancandosi da piatti salati e guadagnando una diversa collocazione nell'ordine delle portate⁶⁷.

Questo mutamento era stato avviato dalla diffusione dello zucchero sulle tavole europee, prima come dolcificante della cioccolata e dalla fine del Seicento anche per addolcire caffè e tè⁶⁸.

Quanta parte avevano i cibi dolci nelle abitudini delle élite napoletane?

La presenza della voce “zucchero” nelle note della spesa di casa Loffredo non è quotidiana. Certo questo non è indice del fatto che non si consumassero cibi dolci tutti i giorni, perché un solo ordine di spesa poteva coprire le esigenze di un paio di giorni.

A ben guardare, il consumo di preparazioni dolci è quotidiano: dalla colazione, come abbiamo visto, alla frutta; sì perché la frutta, a Napoli come a Parigi, diventa dessert e si distingue dalle portate precedenti. Mangiata cruda con zucchero, o cotta in composte e marmellate, accompagnata con zuccotto o con biscotti di «Maiorca» chiude immancabilmente il pasto quotidiano.

⁶⁶ Una ricetta di composta di pere “moscarellone” è riportata in V. Corrado, *Il cuoco galante* cit., p. 213.

⁶⁷ J.L. Flandrin, *I tempi moderni* cit., pp. 432-440.

⁶⁸ I. Fattacciu, *Socialità, esotismo e “ispanizzazione”* cit., pp. 46-47.

Composte di nespole, mele, cedrata e fiori di arancio, ma anche stracchino di latte di vacca crudo con zucchero completano i pasti. Le composte erano di preferenza servite nei ricevimenti così come i piatti di vera e propria pasticceria, ma di questi non abbiamo indicazioni precise. Non mancano invece riferimenti a una “sorbettiera” che testimonia l’adesione ad una moda inarrestabile che caratterizza tutto il regno⁶⁹. D’altronde, le limonate e le aranciate di cui abbiamo parlato sembrano rientrare nella categoria di sorbetti, perché servite fredde e con zucchero. Un’altra leccornia dolce è lo «schiumone», che potrebbe indicare lo spumone, sorta di semifreddo che insieme allo zuccotto caratterizza la gelateria napoletana e apre la strada alla più nota “coviglia”, tanto amata da Leopardi e immortalata nelle pittoresche descrizioni di Matilde Serao⁷⁰.

Le delizie dolci continuano ad essere gustate nel corso della giornata: biscotti di maiorca accompagnano il caffè pomeridiano e, talvolta, chiudono la giornata.

Insomma, il gusto dolce è entrato nelle abitudini quotidiane, fino a divenire elemento caratterizzante di un ceto che ha eletto la tavola e il salotto a luoghi di piacevolezza dello spirito e del palato.

Le bevande

I pasti erano accompagnati da acqua e da vino. Se è facile rintracciare le note di acquisto e di trasporto dell’acqua, risulta più arduo rinvenire informazioni circa l’acquisto del vino. Naturalmente in casa Loffredo, come in altre case aristocratiche, il vino non manca se non dalla lista degli acquisti, segno che non veniva acquistato ma prodotto direttamente dal padrone di casa. L’attività a cui la famiglia Loffredo si dedicò dal XVII secolo fu quella della vinificazione che procurava una buona rendita⁷¹. La «percocata» di cui si è detto era preparata certamente con “vino della casa”. In occasione di alcuni banchetti abbiamo notizia anche dell’acquisto di «vino di Sicilia» e «vino bianco» che andavano evidentemente ad integrare le scorte di casa.

⁶⁹ L. Mancusi Sorrentino, *Sorbetti, Granite, Gelati*, Grimaldi, Napoli, 2018, pp. 63 sgg.

⁷⁰ Si pensi alla descrizione del ricevimento per il matrimonio che la Serao ci ha lasciato nel romanzo *Il paese di cuccagna*.

⁷¹ Le carte Loffredo ne documentano ampiamente l’attività. Si veda ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Cardito*, b. 62.

Quali erano i modelli di riferimento sulla corretta tenuta a tavola relativamente all'assunzione del vino?

I trattati di buone maniere del XVIII secolo portano a compimento un graduale processo di dirozzamento avviato nel corso del XVII secolo che segna una netta distanza tra i comportamenti a tavola degli aristocratici e del popolo. Masticare senza fretta, mangiare in silenzio, consumare con moderazione cibi e bevande sono regole cui attenersi⁷². A Napoli già nel corso del Seicento è documentata questa mutazione; nella premessa a *La lucerna de' cortigiani*, uno zio, nell'offrire consigli al nipote

su come muoversi da buon cortigiano nell'agitato mondo della corte, [avverte di stare attento a] regolare nel soverchio bere del vino, che per ciò quando bevete soverchiamente vi si perverte l'animo, vi s'offusca l'intelletto, si turba la volontà, si confonde la memoria, in maniera che v'alterate da voi stesso e operate simile alle bestie⁷³.

3. *Qualche considerazione sull'uso dei grassi*

Seguendo i dettami della nuova gastronomia, nella cucina di casa Loffredo si utilizzavano i grassi animali, dal gusto più delicato rispetto ai sughi dal sapore acido preparati con vino, aceto, agresto, succo di agrumi e abbondanti spezie in uso fino al XVII secolo⁷⁴. In particolare i piatti a base di carne erano cotti nella sugna, per tutte le altre preparazioni e, soprattutto, per friggere si ricorreva al burro. L'uso dell'olio era destinato unicamente a condire piatti freddi⁷⁵.

4. *Tra pranzo e cena*

Abbiamo detto che Ludovico Venceslao non beveva caffè al mattino, ma la nota della spesa del caffè è indicativa di un consumo quotidiano⁷⁶. In realtà dal 1804 è documentato il consumo

⁷² D. Roche, *Storia delle cose banali. La nascita del consumo in occidente*, Editori Riuniti, Roma, 1997, pp. 292-297.

⁷³ G. Sodano, *Alla tavola del nobile* cit., p. 110.

⁷⁴ M. Montanari, *La fame* cit., pp. 146-147.

⁷⁵ Altro uso per il quale è annotato l'acquisto di olio è l'illuminazione.

⁷⁶ Gaia Bruno ha documentato la presenza di molte caffetterie sul territorio napoletano nel Settecento, fornendo anche una descrizione degli ambienti. Cfr. G. Bruno, *Case e botteghe: cultura materiale e vita quotidiana a Napoli nel Settecento*,

saltuario di caffè anche al mattino, ma il vero momento del caffè è “a tavola”, probabilmente alla fine del pasto e di tanto in tanto anche a cena⁷⁷.

Nel 1836 vide le stampe un *Manuale dell'amatore del caffè*⁷⁸. Traduzione di un'opera francese, il manuale, pubblicato da un anonimo napoletano, offre consigli e regole per preparare e assaporare un buon caffè. Tra l'altro, si preoccupa di suggerire alcune buone maniere su come gustare il caffè. L'autore rivela che fino a pochi anni prima l'usanza prevedeva di servirlo a tavola, a fine pasto, ma che il nuovo galateo riteneva più opportuno che fosse gustato in salotto, prima dei liquori. Che il caffè dovesse essere assunto dopo alcune ore dal pasto per le sue proprietà digestive è affermato anche nel *Trattato del caffè e del tabacco* di G.G. Kruger, tradotto dal francese da Andrea Vaccari ed edito a Napoli nel 1842⁷⁹.

Quando e in quale modo si andò affermando a Napoli questa nuova consuetudine che trasferì l'assunzione del caffè in salotto?

Il 2 ottobre del 1803 Ludovico Venceslao offrì un grande banchetto. In quell'occasione la nota del riposto indica «caffè per la tavola n. 24, caffè per il giorno n. 6».⁸⁰ Cercando di interpretare questo dato, si potrebbe pensare che i primi anni dell'Ottocento abbiano segnato una fase di passaggio, durante la quale, accanto alla consolidata pratica di bere il caffè a fine pasto a tavola, si cominciasse ad affiancare l'assunzione di un secondo caffè in salotto, servito prima di altre bevande. La presenza infatti nelle note di acquisto di un servizio da tè e dei bicchierini da rosolio⁸¹ induce

tesi di dottorato, Napoli, Federico II, anno accademico 2015-2016 pp. 689-721. <http://www.fedoa.unina.it/10748/>

⁷⁷ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b.10, riposto del mese di gennaio. In merito alla preparazione del caffè in casa Loffredo una curiosità riguarda l'uso di polvere di «corni di cervo» adoperata per evitare che nelle fasi di bollitura non si disperdessero gli «oli volatili». Ne descrive pratica e funzione G.G. Kruger, *Trattato del caffè e del tabacco*, Cataneo, Napoli, 1842, pp. 27-28.

⁷⁸ Il manuale, del cui autore si conoscono solo le iniziali M. e H., è stato edito da E. Mancusi per le edizioni Intra Moenia, Napoli, 2003.

⁷⁹ G.G. Kruger, *Trattato del caffè* cit., p. 25. Nel corso del Settecento si sviluppò un'ampia trattatistica volta a dimostrare l'efficacia terapeutica del caffè, fino ad allora guardato con diffidenza dall'Europa cristiana che considerava deprecabili gli effetti di euforia prodotti da questa bevanda. A tal proposito si veda M. Montanari, *La fame* cit., p. 153.

⁸⁰ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b.9 v. 10.

⁸¹ Per un confronto sui servizi da tavola si vedano gli inventari studiati da G. Bruno, *Cultura materiale aristocratica nel Settecento napoletano: l'esempio dei Cara-fa di Ielsi*, «Studi Storici», 55, 2014, 4, pp. 716-717.

a ipotizzare che si fosse già consolidata la pratica di gustare tè e liquori in un diverso ambiente, distanziando l'assunzione di queste bevande rispetto alla fine del pasto. In salotto forse si sorseggiavano anche Rhum, di cui è documentato l'acquisto di sei bottiglie,⁸² e Malaga,⁸³ accompagnati dai biscotti o altri dolci.

Gli ambienti della casa aristocratica si sono adattati ai nuovi gusti alimentari e alle nuove pratiche di socialità dell'aristocrazia. Il salotto da luogo privato è diventato spazio pubblico⁸⁴, contenitore della nuova "civiltà della conversazione"⁸⁵. Qui la nobiltà si trasferisce dopo il pasto per chiacchierare, accompagnando la conversazione con bevande calde o fredde, con dolcetti, gelati o liquore, prodotti il cui consumo resterà ancora a lungo di suo uso esclusivo.

5. La cena

La cena non era un vero pasto: lo spostamento in avanti degli orari di colazione e pranzo aveva favorito una cena leggera, a base di alimenti crudi. È la nota del riposto a rivelarci le sue caratteristiche. Il riposto era l'ambiente dove si svolgevano tutte le attività legate alla cucina che non richiedessero l'uso dei fuochi.

Nel riposto si preparavano le insalate, gli «stuzzichini», la frutta, i dolci freddi, esso fungeva da credenza e da ripostiglio per i prodotti detergenti quali pomice, zolfo, «arena di vitrera» (sabbia di vetraio), scope ed altri utensili per la pulizia.

Dunque è qui che si approntava la cena che era a base di insalata (di lattuga o di broccoli o di asparagi a seconda della stagione) di pane, di frutta e, talvolta, di biscotti, insieme a un immancabile bicchiere di vino.

⁸² ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9, spese straordinarie di febbraio 1803.

⁸³ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b.10, spese straordinarie dicembre 1804. Si potrebbe trattare di un vino dolce fatto con uve passite.

⁸⁴ I. Fattacciu, *Socialità, esotismo e "ispanizzazione"* cit., p. 81. Per un inquadramento più generale su beni e luoghi di consumo si veda R. Ago, *Il gusto delle cose*, Donzelli, Roma, 2006.

⁸⁵ Sulla "civiltà della conversazione" e sul dibattito tra sfera pubblica e privata della vita sociale aristocratica napoletana cfr. E. Novi Chavarria, *Forme e spazi della sociabilità aristocratica napoletana del Settecento*, in R. Bizzocchi, A. Pacini (a cura di), *Sociabilità aristocratica in età moderna. Il caso genovese: paradigmi, interpretazioni e confronti*, Plus, Pisa, 2008, pp. 73-86.

Un'abitudine serale del principe era sorvegliare un decotto di salvia, pratica, questa destinata ai mesi più freddi; da aprile, infatti, veniva sostituito da un'altra bevanda più fresca, la limonata. Oggi conosciamo le proprietà digestive della salvia e del limone e l'ipotesi che fossero assunti proprio per alleviare disturbi gastrici sembra plausibile, soprattutto se consideriamo il cospicuo contenuto di grassi che caratterizzava il pranzo quotidiano. L'abitudine a una cena frugale doveva essere diffusa. Lo stesso Ferdinando IV, anche quando pranzava alle dodici, la sera mangiava poco: «un po' d'insalata, del pesce delicato come triglie, sogliole e simili. Se aveva mangiato più tardi, allora gradiva solo un bicchiere di vino con un po' di pane», come riferisce Philipp Hackert nel suo diario⁸⁶.

6. I ricevimenti

Sfanzo, ricchezza, ostentazione della propria opulenza, capacità di sorprendere, queste le caratteristiche dei banchetti, in una girandola di eventi che vedono i signori buona parte dell'anno sempre a tavola, tra inviti ricevuti e banchetti offerti.

E i numeri parlano!

Gli inviti ricevuti dal principe di Cardito coprono una media che è tra i sette e gli otto giorni al mese, con punte più alte nei mesi gennaio-febbraio, maggio-giugno, settembre-ottobre-novembre.

Per quanto riguarda i banchetti offerti siamo tra i 4 e i 5 al mese con numeri più elevati a marzo, aprile e maggio. Complessivamente un terzo dell'anno trascorre a banchettare su tavole apparecchiate con la massima eleganza ed opulenza. Naturalmente alcuni dei banchetti a cui partecipava il nostro principe erano a corte: è noto che i sovrani offerissero feste e pranzi in molte occasioni⁸⁷, tuttavia la lacunosa documentazione di casa Borbone non consente di avere un calendario preciso relativo agli anni in oggetto.

Nella disposizione della tavola non si trascurava nessun particolare, a questo era deputato il personale di casa che, per i servizi della sala, era composto da un «ripostiere», un «cocho», e due servitori. Lo stipendio del cuoco era in assoluto il compenso più alto, superava di gran lunga anche quello del «maestro di casa»⁸⁸,

⁸⁶ La citazione è ripresa da V. Accardi, *I Monzù* cit., p. 19.

⁸⁷ E. Papagna, *Cerimoniale* cit., p. 118.

⁸⁸ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9, v. 2, agosto.

e questo ci dice molto dell'importanza che si attribuiva alla cucina, non solo per i piaceri del palato, ma per la valenza sociale che essa aveva assunto.

Tra il XVII e il XVIII secolo si organizza il codice della tavola che detta regole di igiene e di buone maniere⁸⁹. Gli ordini per la biancheria da tavola e per i servizi effettuati in casa Loffredo ci danno conto dell'affermazione della nuova etichetta. La biancheria per queste occasioni era di notevole pregio; nel settembre del 1803 furono ordinati «due mesali di Fiandra di palmi 13 l'uno, con 24 salviettini simili» per trentaquattro ducati⁹⁰. Non sorprende il numero di tovaglioli che, secondo il nuovo cerimoniale, venivano cambiati per le portate dolci. A darci un'idea tangibile dell'entità delle stoviglie a tavola vi è l'ordine fatto nel mese di marzo del 1803 per un servizio da tavola per complessive quarantanove dozzine⁹¹. Grande cura veniva prestata per rimpiazzare pezzi rotti e per integrare e ampliare il corredo di casa⁹². Ma l'aspetto più sorprendente è l'allestimento della tavola.

Presso le corti europee era invalso l'uso di apparecchiare in maniera scenografica le tavole per i banchetti. La tavola di Ferdinando IV e Maria Carolina non faceva eccezione: le decorazioni artistiche ricoprivano buona parte del desco, in particolare il centro della tavola era occupato da un grande vaso o da un'alzata di porcellana di Capodimonte. Vi erano inoltre alzate di cristallo o di argento per offrire in bella mostra frutta e dessert. A questa "natura morta" si aggiungevano coppe di cristallo con pesciolini che nuotavano tra foglie di rosa e gabbiette con uccelli⁹³. Questo nuovo modo di presentare la tavola si diffuse presso il ceto nobile che ne riproduce le caratteristiche. Negli allestimenti di casa Loffredo non mancano

⁸⁹ D. Roche, *Storia delle cose banali* cit., pp. 295-296.

⁹⁰ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9, v. 2, settembre.

⁹¹ «Servizio di terraglia per 18 persone: 96 piattini da tavola, 24 piattini per zuppa, 6 piatti mezzani tondi, 6 piatti più grandi, 4 extragrandi per rilievi, 2 zuppierre grandi, 2 terrine mezzane ovali, 8 piatti ovali mezzani, 6 piatti ovali più grandi, 2 piatti ovali extragrandi per arrostiti, 4 insalatiere grandi, 2 sortù per olio e aceto traforati, 2 salziera con loro piatti, 2 rinfrescatori per le bottiglie, 2 rinfrescatori per bicchieri, 2 buterriere con piatti, 2 compostiere con piatti, 18 vasetti per la crema, 2 vasi per i gelati, 18 tazze con piattini». Per questo servizio di «terraglia» furono spesi cinquanta ducati. ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9, spese straordinarie mese di marzo.

⁹² ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9/2 libro del riposto di agosto e spese straordinarie febbraio.

⁹³ Y. Carbonaro, *Il cibo racconta Napoli* cit., pp. 136-137.

i fiori ma ciò che sorprende è l'affitto di piatti «montati» e «colori per i piatti»⁹⁴. Tutti i sensi erano coinvolti in questi banchetti che offrivano elementi spettacolari ed emozioni indimenticabili.

La imbandigione delle Vivande, come ancor quella dell'Ornato dev'esser sempre in bell'ordine, ed in bella veduta, giacché per un maggior sodisfar lo spirito e la idea, un'illusione di bello si ha da cercare. [...] Tre sensi si han da soddisfare, cioè il viso, l'odorato e il gusto⁹⁵.

Il cibo era un'esperienza di piacere estetico, in cui prima ancora del palato era la vista ad essere colpita. Il gusto seguiva immediatamente dopo, in una crescente celebrazione del piacere.

Per averne un'idea è bene leggere il lungo elenco di due pranzi offerti dal principe, il primo del 20 maggio 1803 presso il palazzo di Chiaia, il secondo del 2 ottobre dello stesso anno nel casino di Pozzuoli:

20 maggio 1803 per due servizi a sei e due rilievi di magro. Carne per brodo e salsa, gallina per detto, maccheroni, parmigiano, petto di gallotta per zuppa, ventresca di tonno per rilievo, dentice per rilievo, tagliolini per timpano [timballo], verdura per detto, butiro [burro] per tutto, cefali e merluzzi per matalotta [zuppa di pesce], aragosta e gamberi per detto, vino, uova per tutto, merluzzi per [?], capperi e alici, inzogna [sugna], fiore, latte e crema per tutto, pane, triglie di mare per arrosto, pesce per sfoglio, fragole, colla di storione, zucchero per tutto, neve, fagiolilli e spinaci, mazzacogni [mazzancolle] per frittura⁹⁶.

Completa questo elenco quello della spesa per il riposto relativa allo stesso giorno:

Pane per la tavola, pane per crostini per il botirro, botirro per la tavola, due piatti di alici salate, insalata di sparaci [asparagi] di casa, fagioli e cocozzielli [zucchine] per la tavola, una salza [salsa] per una insalata, per due piatti di crostini di ovo di tonno, tarantello per due piattini, limoni ed erbe per detto, cerase [ciliegie] per due piatti, portogalli [aran-

⁹⁴ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9, v. 10. L'elenco annota anche l'affitto di un «carosello» che potrebbe indicare una giostra meccanica, ma il costo estremamente basso non ci fa propendere per questa ipotesi. Interessante è anche la nota di una «montatura» (defer?), ma non abbiamo alcun riferimento a riguardo.

⁹⁵ V. Corrado, *Il cuoco* cit., p. 203-204.

⁹⁶ ASNa, *Archivio Loffredo, Conti, Napoli*, b. 9/2. Libro di cucina/ maggio. La spesa per la cucina fu di D. 22.98.

ce] per due piatti, fragole per due piatti, zuccotto per dette fragole, due composte, per uno sciomone [spumone] di sorbetto in due gusti [fragole e cedro], neve per la tavola, carboni, arena di vitrera, cantela [candela] per dormire a palazzo⁹⁷.

E ancora:

2 ottobre 1803 per due servizi a otto e due rilievi a Pozzuoli. Carne per brodo e salsa, gallina per detto, erbe e piselli per zuppa, nemmiccoli, boccadoro per rilievo, bollito per rilievo, erba per bollito, lardo e prosciutto, costata di vitello, scarola per salsa, due petti di gallota per [chines?], brignole per pasticcio, pesce per [?], macaroni per timpano [timballo], parmigiano, riso per tutto, due pollanche per crocchette, parmigiano per dette e per riso, pane per tutto, [crivis?] per sfoglia, fiore per tutto, latte per tutto, ova per tutto, gallotta ingrassata, [brasetto rinfreddo?] di casa, spiga per detto, vino bianco per detto, erba secca e cogliandra [ghianda?] noce moscata e aromi, butirro e presunto [prosciutto], treglia [triglia] per frittura, spinaci, inzogna, taratufoli, granelli [testicoli di vitello] per spiedini, zucchero per due piatti di pasticceria, limoni, olio di rosa, percocata, neve, colla di storione, cipolle e erbette, sale⁹⁸.

Ci risulta difficile immaginare che i convitati mangiassero tutte le pietanze offerte, abbiamo già visto come la moderazione fosse una caratteristica della buona società. Ciò che contava, evidentemente, non era soddisfare l'appetito, bastava saggiare qualche piatto, probabilmente senza tradire alcun tipo di piacere, per restare nel tacito gioco del convivio il cui vero protagonista era l'autocelebrazione cetuale. Al termine di questi banchetti probabilmente la quantità di cibo avanzato superava quello consumato, ma non si buttava via nulla: ciò che restava andava ad alimentare le seconde e terze tavole della servitù, e mai tornava alla tavola del principe.

⁹⁷ ASNa, Archivio Loffredo, Conti, Napoli, b. 9/2. Libro del riposto/maggio. La spesa per il riposto fu di D. 5.97.

⁹⁸ ASNa, Archivio Loffredo, Conti, Napoli, b. 9/2. Libro di cucina/ottobre. La spesa complessiva fu di D. 29.53 cui si aggiunse la spesa per un giovane come aiuto in cucina e per un facchino per un totale di D. 31.33.

7. Considerazioni conclusive

Le novità gastronomiche introdotte da Maria Carolina furono assorbite dal tessuto cittadino che le fece immediatamente sue, dando vita ad una nuova pratica della tavola che caratterizzò la nobiltà napoletana e che ha lasciato molte tracce anche nella cucina di oggi. Il successo di questo nuovo modello fu segnato anche dalla diffusione di alcuni ricettari di cucina che, pubblicati già negli anni Settanta del Settecento, ne ampliarono la propagazione. Ma tanto nei ricettari quanto nei libri di cucina esaminati emerge un attaccamento a certi piatti più marcatamente tradizionali e, in alcuni casi, popolari. La nuova cucina poggiò dunque su una tradizione che si mantenne viva.

Il rinnovato stile alimentare impresso il suo carattere nei banchetti ufficiali della nobiltà cittadina ma anche – e questo ci sembra l'aspetto più rilevante – nella tavola quotidiana, riproducendo in scala ridotta i menù di corte.

Questa impronta alimentare raffinata e ricercata anche nel quotidiano è specchio di un'epoca in cui la nobiltà dichiara attraverso il cibo la sua adesione ai modelli reali, riproducendoli nelle corti domestiche anche nel quotidiano, e rendendoli espressione dello stile di vita aristocratico. Si tratta di un'adesione intima, interiorizzata profondamente tanto da entrare anche nella solitudine del quotidiano.

Riproducendo il nuovo paradigma alimentare, la classe aristocratica viene dichiarando il suo sostegno ai sovrani.

Il cibo è diventato un vettore di trasformazioni: ha introdotto cambiamenti di gusto, di pratiche sociali, di ambienti di incontro, secondo una visione edonistica che, come ci ricorda il Corrado, fa della tavola luogo di puro piacere. Ma è anche espressione politica di una classe che, all'indomani del ritorno del Borbone, rinnova attraverso le forme esteriori il suo sostegno ai sovrani.

Nadia Barrella

CULTURA E POTERE: MARIA CAROLINA E L'ISTITUZIONE DEL
“MUSEO NEL PALAZZO DEI VECCHI STUDI”

SOMMARIO: Con il presente contributo, esito di una ricerca ancora allo stato aurorale e condotta esclusivamente attraverso le principali fonti bibliografiche sull'argomento, si suggeriscono alcuni possibili percorsi di ricerca sul ruolo che Maria Carolina poté avere nel processo di formazione di quello che oggi è il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Rispetto all'esigenza di far luce sugli “ingranaggi della monarchia”, sull'integrazione esistente tra i ruoli maschili e femminili nella gestione dello Stato e sul “sistema europeo delle corti” porre l'accento sul possibile legame tra la regina di Napoli e il museo – legame mai valutato finora – può fornire nuovi punti di vista e nuove strade d'indagine non solo sulle origini del più importante istituto museale del Mezzogiorno ma anche sull'insieme di motivazioni politiche, stimoli culturali e influenze internazionali che caratterizzarono le azioni di colei che è, forse, la più discussa e controversa sovrana di Napoli.

PAROLE CHIAVE: museo, Settecento, archeologia, politica culturale.

CULTURE AND POWER: MARIA CAROLINA AND THE “MUSEUM IN THE PALAZZO DEI VECCHI STUDI”

ABSTRACT: The essay, the result of research still in its auroral state and conducted exclusively through the main bibliographical sources on the subject, suggests some possible research paths on the role that Maria Carolina could have in the process of formation of what is now the National Archaeological Museum of Naples. With respect to the need to shed light on the “gears of the monarchy”, on the integration existing between male and female roles in the management of the state and on the “European system of the courts”, emphasize the possible link between the Queen of Naples and the museum – link never evaluated so far – can provide new points of view and new avenues of investigation not only on the origins of the most important museum institute in the South but also on the set of political motivations, cultural stimuli and international influences that characterized her actions which is, perhaps, the most controversial and controversial sovereign in Naples.

KEYWORDS: museum, Eighteenth century, archaeology, cultural politics.

Con il presente contributo, esito di una ricerca ancora allo stato aurorale e condotta esclusivamente attraverso le principali fonti bibliografiche sull'argomento¹, vorrei suggerire alcuni pos-

¹ È intenzione di chi scrive rileggere con molta attenzione – con tempi diversi e approfondite ricerche archivistiche – la storia del Museo nel Palazzo dei Vecchi Studi guardando agli anni meno studiati (1777-1806) o meglio, studiati solo rela-

sibili percorsi di ricerca sul ruolo che Maria Carolina poté avere nel processo di formazione di quello che oggi è il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Rispetto all'esigenza – molto sentita e pienamente condivisa da chi scrive – di far luce sugli “ingranaggi della monarchia”, sull'integrazione esistente tra i ruoli maschili e femminili nella gestione dello Stato e sul “sistema europeo delle corti”², porre l'accento sul possibile legame tra la regina di Napoli e il museo – legame mai valutato finora – può fornire nuovi punti di vista e nuove strade d'indagine non solo sulle origini del più importante istituto museale del Mezzogiorno ma anche sull'insieme di motivazioni politiche, stimoli culturali e influenze internazionali che caratterizzarono le azioni di colei che è, forse, la più discussa e controversa sovrana di Napoli.

Quando Maria Carolina giunge a corte, nel 1768, la capitale del Regno ha due notevoli poli espositivi voluti da re Carlo: la Galleria dei quadri a Capodimonte e il Museo Ercolanese a Portici. Entrambi i musei – avviati a partire dal 1755 – sono interni alla “casa del re”, organizzati in base a precisi regolamenti

tivamente alla progettualità di Fuga prima e di Schiantarelli poi. Considerata la mole di bibliografia esistente sull'argomento mi limito, in questa sede, a segnalare quella essenziale cui rimando anche per ulteriori approfondimenti. In ordine cronologico, per il museo: A. De Franciscis, *Il Museo Nazionale di Napoli*, Di Mauro, Cava dei Tirreni, 1963; E. Pozzi Paolini (a cura di), *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, giugno – dicembre 1975), Stab. Arte Tipografica di A. R., Napoli, 1977; S. de Caro (a cura di), *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Electa Napoli, Napoli, 1999; A. Milanese, *Sulla formazione e i primi allestimenti del Museo Reale di Napoli (1777-1830): proposte per una periodizzazione*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Napoli, 5-6 novembre 1997), Ministero per i beni e le attività culturali – Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, 2000, pp. 141-160. Per gli studi più recenti sul Museo Archeologico Nazionale di Napoli e per una sintesi della bibliografia precedente rimando a A. Milanese, *Exhibition and experiment: a history of the Real Museo Borbonico*, in E. Risser, D. Saunders (a cura di), *The Restoration of Ancient Bronze. Naples and Beyond*, atti del convegno (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 6 maggio 2011), J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2013 pp. 13-29. Per Maria Carolina si guardi soprattutto al recentissimo G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni di Mediterranea – ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016. Il volume, oltre ad aver dato un ampio contributo al processo di revisione della vicenda politica e umana di Maria Carolina, segnala le fonti archivistiche principali cui accedere per riscriverne la storia, ripropone la successione dei numerosi carteggi pubblicati e dei più importanti contributi storiografici esistenti. Per quelli da me maggiormente utilizzati cfr. infra.

² G. Sodano, *Donne e potere: la monarchia femminile nel XVIII secolo*, in Id., G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina* cit., p. 18.

(soprattutto Capodimonte) e aperti al pubblico³. Sono, però, anche se in maniera diversa, poco fruibili⁴ e rispondono, sostanzialmente, all'esigenza di testimoniare lo splendore del regno e del "re proprio". Sebbene entrambi i musei appaiano fortemente caratterizzati dall'idea – tutta settecentesca – di dar vita ad uno spazio organizzato per presentare le opere in successione ordinata e chiaramente leggibile, soprattutto la proposta di Portici finisce con l'esser contraddetta dal venir meno di uno dei presupposti fondamentali del museo moderno: la larga libertà di accesso e la conseguente possibilità di una ricerca, indipendente e concorrenziale, aperta agli specialisti di tutta Europa. L'antichità (e l'arte in genere) è al servizio del prestigio reale e la politica culturale del Segretario di Stato e Sovrintendente agli scavi, musei e belle arti, Bernardo Tanucci⁵, mira ad utilizzarne l'esposizione, sostanzialmente, per «apportar la fama

³ Su questi aspetti, per il Museo Ercolanese di Portici resta ancora estremamente utile il saggio di A. Allroggen-Bedel, H. Kammerer-Grothaus, *Il Museo Ercolanese di Portici*, in *La Villa dei Papi*, secondo supplemento a «Cronache Ercolanesi», 1983, 13, pp. 84-128. Più recente e ricco di ulteriori spunti di riflessione il volume a cura di R. Cantilena, A. Porzio (a cura di), *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, Electa Napoli, Napoli, 2008. Per il Museo di Capodimonte, oltre al sempre indispensabile volume di B. Molajoli, *Il Museo di Capodimonte*, Di Mauro, Cava de' Tirreni, 1961, ricordo il saggio di A. Ferri Missano, *Nuove fonti per la storia dei musei napoletani dell'età Borbonica: la testimonianza di Tommaso Puccini*, in A. Fittipaldi (a cura di), *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Luciano, Napoli, 1995, pp. 77-105.

⁴ Su questo aspetto rimando a N. Barrella, *Dal "re proprio" all'Unità: leggi e provvedimenti per il patrimonio artistico napoletano dal 1755 al 1860*, in Ead., *Principi e principi della tutela. Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Luciano, Napoli, 2003, pp. 1-62.

⁵ Bernardo Tanucci subentra al marchese Fogliani nella Segreteria di Stato il 29 giugno 1755. L'incarico comporta, tra gli altri compiti, anche quello di Sovrintendente agli scavi di antichità, ai musei e alle belle arti. Per approfondite riflessioni sugli anni del 'colpo di stato archeologico' rimando agli studi di Elvira Chiosi e Anna Maria Rao. In particolare cfr. E. Chiosi, *Lo spirito del secolo. Politica e religione a Napoli nell'età dell'Illuminismo*, Giannini, Napoli, 1992; Ead., *Il Regno dal 1734 al 1799*, in *Storia del Mezzogiorno*, IV, tomo II, *Il Regno dagli Angioini ai Borboni*, Editalia, Roma, 1986; Ead., *Humanitates e scienze, La Reale accademia napoletana di Ferdinando IV: Storia di un progetto*, «Studi Storici», XXX, 1989, 2 *Ricerche e problemi di storia della scienza*, pp. 435-456; Ead., *La reale Accademia Ercolanese. Bernardo Tanucci fra politica e antiquaria*, in R. Ajello, M. D'Addio (a cura di), *Bernardo Tanucci statista, letterato, giurista. Atti del convegno internazionale di Studi per il secondo centenario 1783-1983*, Jovene, Napoli, 1986, II, pp. 497-517; Ead., *Le istituzioni accademiche a Napoli nel Settecento*, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (a cura di), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII siècles)*, École française de Rome, Rome, 2005, pp. 105-122. Nello stesso volume cfr. anche A.M. Rao, *Fra amministrazione e politica. Gli ambienti intellettuali napoletani*, pp. 35-88 e anco-

della rarità [...] nelle altre provincie»⁶. La partenza di Carlo per la Spagna non modifica la strategia di Tanucci rimasto a Napoli al fianco del giovanissimo Ferdinando IV. Nel 1767, il polo di Portici e l'ampliamento del museo Ercolanese⁷ appaiono come la risposta più adeguata al continuo accrescersi del materiale proveniente dall'area vesuviana e ancora nel 1768, pur avviandosi una riflessione sul trasferimento del Museo Ercolanese, la sede indicata da Tanucci è il Palazzo vecchio a Caserta dove si andava costruendo il nuovo Palazzo Reale⁸. Credo sia utile, proprio ai fini del mio ragionamento sul possibile ruolo della regina nella nascita della prima istituzione museale davvero pubblica, considerare che, anche dopo il 1767 (anno della cacciata dei Gesuiti su cui torneremo in seguito), Tanucci – pur valutando la necessità di nuove sistemazioni e nuovi spazi per le grandi collezioni archeologiche e ipotizzando, in tal modo, un'autonomia della residenza reale rispetto alle sale di esposizione tale da sottrarle all'esclusivo uso della sua famiglia e consentirne a tutti la conoscenza – non riesca ad immaginare il superamento del modello "reggia-museo". A conferma di ciò, la minuta di una «Reale intenzione» del 1774 in cui, nuovamente, Tanucci chiede a Vanvitelli «che proponga, come possa situarsi il Real Museo di Portici in quel Palazzo Nuovo»⁹.

ra Ead., *Tra erudizione e scienza l'antiquaria a Napoli alla fine del Settecento*, in C. Montepaone (a cura di), *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, III, Luciano, Napoli, 1996, pp. 91-135.

⁶ L'espressione di Tanucci è riportata da A. Allroggen-Bedel, *Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni*, in L. Franchi dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, atti del convegno internazionale (Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30 ottobre – 5 novembre 1988), L'Erma di Bretschneider, Roma, 1993, p. 37.

⁷ G. Amirante, *Istruzione e difesa, cultura e produzione a Napoli al tempo di Ferdinando IV*, in G. Simoncini (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, Leo Olschki, Firenze, 2000, p. 880.

⁸ Nel testo di A. Allroggen-Bedel e H. Kammerer Grothaus, *Il museo Ercolanese di Portici* cit., p. 90, si legge quanto segue: «Nel 1768 nasce per la prima volta l'idea di trasferire il Museo. Luigi Vanvitelli, architetto della corte reale, riferisce in una lettera destinata a suo fratello a Roma un colloquio con il ministro Tanucci, il quale aveva accennato alla possibilità di trasferire il Museo nel Palazzo vecchio a Caserta [...] sembra che Vanvitelli desse poca importanza a questa idea. Ma la sua lettera prova perlomeno che già allora si pensava ad un trasferimento». La lettera è riportata in F. Strazzullo, *Le Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Congedo, Galatina, 1977, III, p. 505.

⁹ ASN, *Casa Reale Antica, Primo Inventario 1542/186, minuta del 3 settembre 1774* riportata in A. Allroggen-Bedel, *Gli scavi di Ercolano* cit., p. 90.

Che la cacciata dei Gesuiti nel 1767 abbia sicuramente rappresentato, per Napoli, l'occasione per una grande riorganizzazione della città e dei suoi luoghi della cultura (nella sola Capitale – scrive Giosi Amirante – vennero acquisiti ben sei collegi e «il re non accolse il suggerimento di destinarli alla stessa funzione alla quale erano in origine adibiti perché aveva in animo di promuovere un piano di più generale riorganizzazione funzionale delle strutture di uso pubblico della capitale»¹⁰) è un dato incontrovertibile. Una maggiore attenzione alle date di avvio dell'intero processo di ripensamento del sistema delle infrastrutture culturali nella Capitale può tuttavia far immaginare anche altre importanti concause.

L'erede maschio, nato nel 1775, consente a Maria Carolina un ruolo molto più forte nella gestione del Regno e il rafforzamento del suo obiettivo di trasformare quello di Napoli in uno stato moderno. L'esito più noto di questo nuovo ruolo fu la cacciata di Tanucci, la sua sostituzione con il marchese della Sambuca (1776) e l'avvio dell'età delle Riforme.

Sul finire degli anni settanta – ha scritto Elvira Chiosi – per il Regno di Napoli sembrava aprirsi una stagione particolarmente favorevole a scelte politiche più consone all'idea di 'progresso' esaltata nell'età dei Lumi. Sul piano istituzionale venivano a riflettersi le esigenze di una società più dinamica. Una nuova apertura alle pressioni e ai suggerimenti degli intellettuali ispirava l'avvio di una concreta collaborazione fra cultura e potere¹¹.

Guardando alla Real Accademia delle Scienze, la Chiosi ha giustamente precisato che

indagare sullo scambio dei servizi prestati dagli scienziati alla monarchia e di vantaggi da questi offerti per far progredire la ricerca, significherebbe valutare la consistenza culturale dell'illuminismo napoletano con l'organizzazione di una macchina statale più moderna o già sulla via della modernizzazione¹²

e che molto, in tal senso, resta ancora da fare. Sulle dinamiche effettive del rapporto tra la corte e gli illuministi occorrerà certamente approfondire gli studi, soprattutto valutando quanto giustamente ricordava anni prima Galasso

¹⁰ G. Amirante, *Istruzione e difesa* cit., p. 859.

¹¹ E. Chiosi, *Lo spirito del secolo* cit., p. 109.

¹² *Ibidem*.

sull'incidenza effettiva e piena degli intellettuali, come singoli o come gruppi, sulla vita politica e sociale del paese [...]. Chiunque conosca la storia del riformismo borbonico – precisava – durante tutto il primo periodo della dinastia può adeguatamente valutare quanto l'influenza dei "filosofi" sull'attività del governo sia casuale e frammentaria e neppure nei momenti migliori riesca ad essere veramente l'anima dell'azione della monarchia¹³.

Torneremo anche in seguito su questi aspetti. Per il momento, è più opportuno riflettere sulle date.

La nascita del Museo, com'è noto, è legata al decreto pubblicato nella Gazzetta Universale del 1 novembre 1777 intitolato *Nuovo regolamento degli Studi*. Il decreto è tra i più conosciuti e studiati provvedimenti di quella «raffica di disposizioni che alla fine degli anni settanta fa intravedere un progetto globale di riforma delle istituzioni culturali»¹⁴ ed è molto vicino agli esiti di quel "dispotismo illuminato" che guarda alla politica e al «sovrano favore dei Regnanti» per «sostenere le diligenze, le opere, le esplorazioni de' sudditi pensatori»¹⁵:

La pubblica educazione (che è stata sempre tra le cure principali di ogni ben regolato Governo per l'influenza, che ha sul costume de' popoli, sulla floridezza dello Stato con la cognizione e coll'esercizio delle Scienze delle Arti Liberali e Meccaniche, necessarie non meno alla cultura ed alla politezza della Nazione che alla sua ricchezza, e potenza, col promuoverne e sostenerne il Commercio) avea già richiamata l'attenzione del Re, continuamente applicato a procurare la maggiore felicità dei suoi sudditi, che forma l'unico oggetto del suo paterno amore. Collo stabilimento delle pubbliche scuole e di più convitti nella Capitale, e nel Regno, avea già provveduto all'educazione della Nobile, e Civil Gioventù che ammaestrasse

¹³ G. Galasso, *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, Guida, Napoli, 1989, p. 55.

¹⁴ Cfr. E. Chiosi, *Lo spirito del secolo cit.*, pp. 107-131 ed ancora *Statuti della Real Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere eretta in Napoli dalla Sovrana Munificenza*, Nella Stamperia Reale, Napoli, 1780; *Atti della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere di Napoli dalla fondazione sino all'anno 1787*, introduzione di P. Napoli Signorelli, Presso Donato Campo, Napoli, 1788; G. Beltrani, *La Reale Accademia di Scienze Lettere e Arti fondata in Napoli nel 1778*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXX, 1900, memoria n. 5.

¹⁵ L'espressione è tratta dagli Statuti della Real Accademia ed è citata in E. Chiosi, *"Humanitates" e scienze cit.*

nelle Lettere e nelle Discipline migliori, come a quella della più povera e plebea dell'uno e dell'altro sesso, che s'instruisce nelle Arti, più adattate a renderla utile a se stessa ed alla Società¹⁶.

Non mi soffermo, proprio perché molto conosciuti, sui dettagli del *Decreto* relativi alla riforma universitaria ma ripropongo, per alcune brevi riflessioni, quanto esso sancisce sulle nuove Accademie e sui nuovi spazi espositivi finalmente pubblici ed esterni alla "casa del Re". Il Sovrano, si legge nel decreto:

ha determinato di più, e disposto che si formino, oltre all'accademia della Pittura, Scultura ed Architettura di cui sarà sempre Presidente il primo Segretariato di Stato, altre due Accademie, una per le Scienze, e l'altra per le Belle Lettere [...] E siccome queste Accademie si terranno nell'edificio, ove finora è stata l'Università degli Studj, ha disposto ancora S.M. che nel medesimo si situino le magnifiche sue due Reali Biblioteche, Farnesiana e Palatina, destinandole all'uso del pubblico. E oltracciò vi saranno trasportati i due ricchissimi suoi Reali Musei, Farnesiano ed Ercolanense per lo stesso uso. E perché nulla manchi alla perfezione di questa grand'opera e alla compiuta istruzione della gioventù, ha disposto inoltre si formi nello stesso luogo un Museo di Storia Naturale, un Orto Botanico ed un Laboratorio Chimico e che vi siano tutte le macchine per far le sperienze, e le altre operazioni corrispondenti¹⁷.

Dipendente dalla Casa Reale e dagli ordini della prima segreteria di Stato anche il Museo, come scrive la Chiosi per la Real Accademia, rivela «in scala ridotta, le caratteristiche strutturali del regime che lo sosteneva: monarchico, gerarchico, prescrittivo, privilegiato» e con «un'accentuazione cortigiana evidente». Avrà ben altra gestione durante il Decennio Francese¹⁸ cui spetta il merito di rendere davvero accessibile – grazie ad una congrua revisione dell'allestimento – quel «magazzino informe» che appariva quasi come «una sudicia stalla»¹⁹.

¹⁶ Decreto 28 ottobre 1777, in «Gazzetta Universale», n.87, 1 novembre 1777, pp. 695-696.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Su questo argomento rimando soprattutto ai diversi contributi di Andrea Milanese citati.

¹⁹ L'espressione è riportata da E. Pozzi Paolini, *Il museo in due secoli di Vita*, in Ead. (a cura di), *Da Palazzo degli Studi* cit., p. 9. Va ricordato, inoltre, che sarà proprio la ventata rivoluzionaria francese a sopprimere il Ministero di Casa Reale attuando, finalmente, quella separazione dell'amministrazione pubblica da quella patrimoniale dei beni del sovrano che rende davvero pubblico e "sta-

I tempi di concreta realizzazione del museo furono d'altra parte, indubbiamente, molto lunghi ed è abbastanza condivisibile quanto Andrea Milanese afferma su questa prima fase di vita del museo

molto sbilanciata sul versante della progettazione e chiusa tra due date: 1777, anno in cui Ferdinando Fuga fu incaricato di risistemare l'antico Palazzo degli Studi [...] e il 1806, anno in cui Ferdinando IV, fuggendo in Sicilia per la seconda volta, completò il trasferimento a Palermo di quanto era più facilmente trasportabile delle sue ricchissime raccolte, privando così il Museo reale di circa la metà degli oggetti che gli erano destinati. Tra queste due date, trent'anni che vedono più che altro l'avvio di una lunga fase progettuale che, tra numerose soluzioni architettoniche messe a punto dall'architetto Schiantarelli [...], si concluse infine con poco o nulla di fatto. [...] Alla vigilia del decennio francese [...] il "nuovo museo dei Vecchi Studi", come viene chiamato negli inventari del tempo, non ha ancora preso forma. Il suo stato è quello d'un gran deposito, dove marmi, iscrizioni, pavimenti in mosaico, vasi e "parte del Museo Farnesiano che fu a Capodimonte" sono andati immagazzinandosi alla rinfusa²⁰.

Resta da studiare – e potrebbe offrire ancora qualche importante novità – la successione di questi "immagazzinamenti" e la riflessione non solo museografica quanto soprattutto museologica sulle modifiche progettuali esistenti²¹.

Le ricerche finora effettuate sulle trasformazioni del Palazzo e sulle diverse proposte presentate dallo Schiantarelli²² confermano l'esistenza solo d'indicazioni di massima sulla collocazione delle opere²³ che rendono molto difficile, per questi anni, capire se

tale" il museo. Grazie a questo provvedimento il museo viene significativamente assegnato al Ministero dell'Interno e il settore dell'istruzione viene fatto rientrare nel più articolato degli apparati ministeriali comprendente tutte le principali attività sulle quali il governo francese sembrava puntare per il progresso civile del Regno e il rafforzamento del potere costituito. Cfr. N. Barrella, *Principi e principi della tutela* cit., p. 25.

²⁰ A. Milanese, *Sulla formazione e i primi allestimenti del Museo Reale di Napoli* cit., p. 142.

²¹ Determinanti, in tal senso, gli studi di G. Rubino, *La sistemazione del Museo Borbonico in Napoli*, «Napoli Nobilissima», XII, 1973, pp. 125-144 e F. Divenuto, *Pompeo Schiantarelli. Ricerca ed architettura nel secondo Settecento napoletano*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1984.

²² Si veda soprattutto F. Divenuto, *Pompeo Schiantarelli* cit., pp. 45 sgg.

²³ Nelle legende alle diverse proposte di Schiantarelli sono quasi sempre presenti indicazioni sull'utilizzo dei diversi spazi (ad esempio: «Salone per situare le statue colossali»; «Per vasi ed utensili appartenenti al culto della Religione» o ancora «Vestibuli due interni, uno d'introduzione alle gallerie di scultura, e l'altra all'appartamento dei pezzi più minuti d'antichità») ma l'assegnazione dello spazio alle

ci fu o meno una qualche riflessione sui criteri espositivi previsti per le grandi raccolte borboniche. Andrebbe tuttavia tentata, ma non è certamente questa la sede, una riflessione diversa che tenga conto dell'intera vicenda tardo settecentesca del sistema espositivo borbonico e del rapporto che venne a crearsi, negli anni a cavallo tra il 1777 ed il 1806, tra la funzione degli spazi espositivi "carolino-tanucciani" e il nuovo istituendo museo pubblico²⁴. Da rileggere, e proprio in quest'ottica, la relazione di Philipp Hackert su cui si tornerà in seguito e che, molto acutamente, Pierluigi Leone de Castris, individua «come il massimo sviluppo di questo stesso progetto con l'ulteriore aggiunta dei laboratori per il restauro dei bronzi, dei marmi e dei mosaici, delle abitazioni per i custodi e il Direttore, e delle sale per esposizioni temporanee con l'importante specifica [...] dell'accesso libero»²⁵. Dallo stesso saggio di de Castris, che tuttavia non si spinge mai a citare Maria Carolina né a modificare l'interpretazione di Milanese, giungono preziosi suggerimenti a cercare altre tracce sullo stato di avanzamento dei lavori dell'edificio nelle guide napoletane pubblicate prima del 1806. Nel 1789, ad esempio, la *Descrizione* del Sigismondo ricorda il gran Salone del Palazzo già decorato da Bardellino con l'*Apoteosi di Ferdinando IV e Maria Carolina* (1781). Su questo affresco – in cui i sovrani vengono celebrati come protettori delle arti – andrebbero forse fatte altre riflessioni, soprattutto per la modernità dell'iscrizione *Iacent nisi pateant*, evidentemente connessa a quell'esigenza di "esibire" al pubblico che caratterizza questa nuova fase della politica culturale napoletana. Il salone, nella descrizione del Sigismondo appare già «adorno di vaghissimi

tipologie di oggetti, pur importante e da studiare, andrebbe completata dal recupero di eventuali dati relativi alla sistemazione degli oggetti ed agli oggetti stessi presenti nelle sale.

²⁴ Rapporto, ma solo come curiosità, quanto scrive Vincenzo Florio sullo spostamento delle opere da Capodimonte al Palazzo degli Studi: «E poiché l'aria di Portici si stimava non troppo confacente alla Maestà della Regina, si stimò per villeggiare di servirsi del gran palazzo regale a Capodimonte, cominciato dal re cattolico. E, come che in quello trovavansi situati il Museo, la libreria e li quadri innumerabili della Casa farnese pervenuti alla Maestà Sua, fu ordinato di trasportarsi il tutto nel Palaggio dell'Accademia Napoletana alla porta di Costantinopoli detto degli Studi», in V. Florio, *Memorie Storiche, ossia Annali Napolitani*, citato in M. Capaccioli, G. Longo, E. Olostro Cirella, *L'astronomia a Napoli dal Settecento ai giorni nostri. Storia di un'altra occasione perduta*, Guida, Napoli, 2009, p. 70.

²⁵ P. Leone de Castris, *Nazionale e/o universale? Il Real Museo e la nascita del museo moderno*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento* cit., p. 162.

quadri quivi trasportati dalla Real Quadreria di Capodimonte, di Malinconico, di Vaccaro, del Cavalier Drago e di altri» così come sono già presenti nell'atrio della scala «alcune statue di marmo in piedi, trovate nello scavo ercolanense»²⁶. Sulla grande sale centrale – dove trova spazio la biblioteca (che sarà inaugurata nel 1801) – si sofferma anche l'edizione del 1792 della guida del Celano che ne ricorda l'esser

già fornita di scaffè, o siano scanzie da riporvi libri, e in esse situati i libri medesimi di tutte le scienze, e delle migliori edizioni. Vi sono parimente tutt'i libri della copiosa sceltissima libreria farnese, qui condotta da S.M.C. i più scelti della dismessa libreria di Tarsia, comprati come si disse, da S.M. e tanti altri, che il beneficentissimo suo genio ha acquistati, e va alla giornata acquistando. Tanto sulle volte di essa sala, che sulle di lei mura al di sopra degli armadi, vi sono stati posti i bellissimi quadri portati da Parma dal fu Re Carlo, pezzi i più belli e de' migliori pennelli d'Italia. Le due vaste braccia, che fiancheggiano sì maestosa sala, ultimamente costrutte sopra al primo piano di tutto l'ampio edificio, e che contengono un numero immenso di Sale, ciascuna però minore in ampiezza della già descritta, tutte verranno riempite di libri.

L'edizione curata dall'editore Palermo riesce a dare indicazioni ulteriori anche sulle future scelte espositive:

nelle stanze di dietro poi verranno situate tutte le belle opere di scultura, ritrovate nella distrutta Cuma; e i più bei pezzi delle arti trovati in varie parti del Regno, qui si dovranno riporre l'intero Museo farnese che è una pregevolissima raccolta del genio regale de' Duchi di Parma, tutte le preziose antichità estratte dagli scavi di Ercolano e Pompei, con quanto di raro e mirabile si è raccolto finora²⁷.

Si ricordano, inoltre, anche le statue farnesiane già portate a Napoli da Roma e in attesa di esser «disposte in questo stupendo edificio dall'eccelso ingegno del celebre architetto Pompeo Schiantarelli, il quale da principio ha diretto e condotta a fine questa

²⁶ G. Sigismondo, *Descrizione della Città di Napoli e suoi borghi*, Presso i fratelli Terres, Napoli, 1789, III, pp. 88-90.

²⁷ C. Celano, *Delle Notizie del Bello, dell'Antico e del curioso della Città di Napoli, per gli signori forastieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*, Quarta edizione, Giornata settima, a spese di S. Palermo, Napoli, 1792, pp. 97-100.

superba fabrica»²⁸. Le due brevi citazioni dalle guide settecentesche non smentiscono affatto lo stato ancora iniziale dei lavori ma sollecitano, sicuramente, la necessità di una più ampia riflessione sulle caratteristiche del primo museo pubblico meridionale, sui modelli espositivi cui guarda e sui possibili “tramiti” di questi modelli. Il Decreto del 1777, con il suo riferimento ad un’ipotesi espositiva effettivamente enciclopedica (accanto al nucleo farnesiano ed ercolanese, alla biblioteca e alle accademie, anche «un Museo di Storia Naturale, un Orto Botanico ed un Laboratorio Chimico e che vi siano tutte le macchine per far le sperienze, e le altre operazioni corrispondenti») ha molto in comune con il pensiero e le proposte sul museo del pensiero illuminista settecentesco e con la necessità, già emersa anche a Napoli, di «edifici dove possa riporsi il museo Farnese, colle singolari meravigliose pitture ed antichità disotterrate, altre in cui sieno le macchine fisiche ed Astronomiche, l’osservatorio celeste, l’Orto de’ semplici, il Teatro Anatomico, il Museo delle rarità»²⁹. Quanto prende forma, soprattutto a partire dal 1780 è, tuttavia, molto più vicino ai grandi spazi espositivi dell’arte che si andavano progettando nelle corti europee. Fuga, incaricato inizialmente del progetto³⁰, scriverà al marchese della Sambuca quanto segue:

Ma siccome in detta sessione saviamente fu avanzato lunire in quest’edifizio, non solo il predetto Museo [quello di Portici nda], con la pubblica libreria, ma ancora la celebre Quadreria esistente nel Real Palazzo di Capodimonte, per unire questi tre celebri Corpi, per il quale oggetto ho formato novi disegni, come le Squole (sic) delle tre belle Arti, e Stanza per lo studio del Nudo e diversi altri accomodi necessari e addetti al servizio di questi tre separati Corpi quantunque uniti assieme³¹.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ È la nota *Lettera ad un amico contenente alcune considerazioni sull’utilità, e gloria, che si trarrebbe da una esatta Carta topografica della Città di Napoli*, pubblicata nel 1759 da Giuseppe Carafa. Il testo, ripubblicato in C. de Seta, *Cartografia della città di Napoli: lineamenti dell’evoluzione urbana*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1969, III è ripreso anche da G. Amirante, *Istruzione e difesa cit.*, pp. 857-858.

³⁰ Sull’incarico a Fuga e sulle perplessità del marchese della Sambuca cfr. G. Ceci, *Il Palazzo degli Studi*, «Napoli Nobilissima», I serie, XV, 1906, pp. 151-157. Nell’articolo di Ceci le prime fondamentali indicazioni, anche archivistiche, per la storia del Palazzo e delle sue trasformazioni.

³¹ La lettera di Ferdinando Fuga al marchese della Sambuca è riportata in G. Rubino, *La sistemazione del Museo Borbonico di Napoli nei disegni di Fuga e Schiantarelli (1777-1779)*, «Napoli Nobilissima», vol. XII., fasc. IV, 1973, pp. 125-126.

Che la spinta del pensiero illuminista sia essenziale per il passaggio dalla “galleria principesca” al museo non credo sia discutibile anche se, ancora con la Chiosi, ritengo opportuno precisare che «lo sviluppo reale della vita intellettuale napoletana si mantiene ancora complesso e vario e non pare aver trovato giustizia né in tesi storiografiche che ipotizzano la separazione tra il movimento scientifico e la restante cultura, né in quelle che riducono a filosofia e ideologia»³². Riportato genericamente al clima delle riforme che caratterizzò il Regno di Napoli fino al 1789, tuttavia, il “perché” ed il “come” originario del primo vero museo napoletano si comprendono solo parzialmente – almeno per chi scrive – se li si colloca esclusivamente nella storia della grande riorganizzazione della “pubblica educazione”³³ e nel rapporto tra gli illuministi napoletani e la corte. Molto più interessante, e ricco di prospettive di ricerca, il confronto con la rete dei rapporti familiari di Maria Carolina e con lo spostamento – strettamente legato alla sua venuta a Napoli – dell’asse culturale meridionale verso l’Austria e il mondo tedesco.

La corte napoletana, fino alla venuta di Maria Carolina, e ancora un solo anno prima del suo nuovo ruolo nella gestione degli affari dello Stato, non appare affatto interessata e pronta ad accogliere l’idea di uno spazio autonomo, esterno alla reggia, in cui *il popolo veda e s’istruisca*. L’idea di sintetizzare in un unico edificio tutto (o quasi) lo scibile umano è sicuramente presente anche nelle proposte degli illuministi napoletani³⁴ ma se si sposta

³² E. Chiosi, *Lo spirito del secolo* cit., p. 112.

³³ F. Strazzullo, *Le Manifatture d’arte di Carlo di Borbone*, Liguori, Napoli, 1979.

³⁴ Il rapporto con le cose, l’esperienza diretta è alla base del processo educativo dell’Illuminismo che spinge per la pubblica fruizione del museo e delle grandi raccolte dinastiche. L’Illuminismo napoletano, tuttavia, fu poco interessato alla tipologia museale che prese forma a Napoli negli anni 80. Per lo sviluppo di facoltà come percezione, memoria, immaginazione e ragione, ad esempio, Gaetano Filangieri (che sposa Carolina Frenzel, educatrice dei figli di Maria Carolina) nel IV libro della *Scienza della Legislazione* solleciterà la creazione di «un edificio dove, a forza di tempo, di cure e di spese si sia ottenuto di riunire e di collocare con un certo ordine gl’individui ben conservati di quasi tutte le specie di animali, di piante e di minerali, e formata si sia una collezione ben ripartita di quasi tutte le opere della natura; supposta l’esistenza di quest’edificio, che dovrebbe da per tutto formare il più bello ed il più utile ornamento della capitale, ed il più glorioso oggetto della magnificenza del sovrano; il miglior metodo per iniziarsi allo studio della natura [...] sarebbe di cominciare dal vedere e rivedere spesso queste mostre di tutto ciò che popola l’universo, questi modelli riuniti di tutto ciò che si trova sparso con profusione sulla terra». G. Filangieri, *La Scienza della Legislazione*, Dai Torchj di Glauco Masi, Livorno, 1827, tomo IV, p. 175.

l'attenzione sull'«ingombrante presenza»³⁵ di Maria Carolina, sulla sua educazione caratterizzata, tra l'altro, dal connubio strettissimo tra illuminismo e massoneria e sugli orizzonti internazionali che – soprattutto a partire dagli anni Ottanta – la giovane regina apre nel regno, le cose cambiano. Nel largo orizzonte degli indirizzi di dominio della *Maison d'Autriche*, le origini del Museo trovano nuovo respiro, straordinariamente europeo.

Per tutti i figli di Maria Teresa la corte principale non potè che continuare ad essere la Hofburg. Su di essa Maria Teresa volle regolare i modelli e i rituali delle corti satelliti dei figli Asburgo. È da qui che si diramava, attraverso la pratica politica familiare, attraverso la continua attenzione ad un gioco incrociato di informazioni e di decisioni che aveva come oggetto l'Europa, la politica complessiva della *Maison d'Autriche*. È in questa più ampia geografia di rapporti e relazioni che si mossero i tentativi fatti, con tensione a tratti drammatica, da questi principi allevati sulle pagine di un Muratori e di un Duguet, di rilegittimare dalle fondamenta, su basi eudemonistiche, il potere dinastico³⁶.

Strumento di potere e di governo, Maria Teresa aveva pianificato con rigore ed ordine la formazione scolastica ed educativa dei figli che diventano “armi” della sua strategia: gli stessi legami coniugali da lei costruiti nascono dalla consapevolezza del valore proprio a rapporti parentali tra famiglie regnanti europee³⁷. Tra i figli di Maria Teresa transitavano idee, modelli e principi educativi che informavano le nuove concezioni della regalità.

³⁵ La definizione è di Raffaele Ajello che nel suo saggio, pur giungendo ad una poco lusinghiera immagine della regina, ha più volte sottolineato la necessità di rafforzare gli studi sulla vita e le dinamiche di corte. «Bisogna dar credito ai panegirici di parte austriaca, accolti anche di recente da divulgatori inclini alla lusinga di storiche riabilitazioni, o accettare l'immagine di donna perversa, depravata, diabolica che ci è trasmessa dalla tradizione popolare, da gran parte delle testimonianze e dagli storici più documentati?». Ajello opterà per la seconda delle due teorie. Io penso che occorra un ampio superamento di questa visione per comprendere, senza alcun pregiudizio, fino a che punto ella «incise sul tono complessivo della vita pubblica e quali ulteriori e differenti fratture creò negli schieramenti culturali». R. Ajello, *I filosofi e la regina* cit., p. 405.

³⁶ A. Contini, *Concezione della sovranità e vita di corte in età leopoldina (1765-1790)*, in A. Bellinazzi, A. Contini (a cura di), *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, atti delle giornate di studio (Firenze, Archivio di Stato e Palazzo Pitti, 15-16 dicembre 1997), Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per gli Archivi, Roma, 2002, p. 134.

³⁷ R. Fabiani, *Justitia e clementia. Maria Teresa sovrana e donna tra potere e famiglia*, in A. Giusa, R. Sgubin (a cura di), *Maria Teresa e Trieste. Storia e culture della città e del suo porto*, catalogo della mostra (Trieste, Magazzino delle Idee, 7 ottobre 2017 – 18 febbraio 2018), Antiga, Crocetta del Montello, 2017, p. 13.

Proviamo a guardare questi rapporti anche attraverso le politiche espositive. In ordine di tempo, ma lo scarto è talmente breve che credo sia più giusto parlare di contemporaneità di scelte, è Pietro Leopoldo – il granduca di Toscana figlio di quel Francesco Stefano che aveva ereditato, nel 1737, un Granducato le cui raccolte erano state destinate alla città giusto un anno prima da Anna Ludovica de' Medici³⁸ – ad avviare la trasformazione delle raccolte dinastiche. Nel 1769, Pietro Leopoldo – il fratello che accompagna nel 1768 Maria Carolina a Napoli – innesca il più importante ripensamento delle collezioni dinastiche degli Uffizi aprendole definitivamente al pubblico e trasformando, proprio nel decennio successivo, il multiforme complesso di raccolte eclettiche dei Medici in un grande e sistematico museo. Negli stessi anni la madre, a Vienna, modifica il sistema espositivo austriaco iniziando la risistemazione del Belvedere che sarà continuata dal figlio Giuseppe II. Anche la riorganizzazione austriaca va in direzione di un ampliamento considerevole dell'accessibilità delle collezioni al fine di facilitare l'istruzione e la formazione dei sudditi: «per questa fase – è stato scritto – non si può parlare di gusto o di preferenze individuali, piuttosto della preoccupazione che andassero perdute preziose testimonianze artistiche a causa delle riforme ecclesiastiche, ovvero della necessità di assegnare a tali opere una sede ideale in un museo concepito per l'istruzione di tutti»³⁹. Nel 1775 Maria Teresa ordina il trasferimento al Belvedere dell'intera pinacoteca imperiale e nel 1778 Giuseppe II, imperatore d'Austria alla morte della madre, fa venire da Basilea l'incisore e antiquario Christian von Mechel per riorganizzare il castello del Belvedere in maniera tale che «la sua disposizione interna fosse istruttiva nel complesso e in ogni sua singola parte ... ed esso diventasse una rappresentazione dello sviluppo storico-artistico». Nel 1781 il nuovo allestimento è completato e nel 1783 dotato di un catalogo a stampa⁴⁰. Il rapporto tra gli interventi di Pietro Leopoldo e di Giuseppe II, così come tra la riorganizzazione di Luigi Lanzi, Giuseppe Bencivenni Pelli e Chri-

³⁸ Faccio riferimento al *Patto di famiglia* con cui, nel 1736, Anna Maria Ludovica de' Medici lascia allo Stato toscano la collezione artistica della famiglia.

³⁹ W. Prohaska, *Il Kunsthistorisches Museum di Vienna. La pinacoteca*, Scala, London, 1997, p. 12.

⁴⁰ *Ibidem*.

stian von Mechel è stato più volte oggetto di studio⁴¹ per l'evidente convergenza di metodologie e di scelte di fruizione tra Firenze e Vienna.

Non sono in grado, al momento, di attestare contatti diretti tra i due sovrani ma, a completamento del quadro dei possibili modelli legati all'area tedesca, per Napoli e per Maria Carolina, non posso non menzionare l'edificio che il Langravio Federico d'Assia, *prince philosophe*, inaugura a Kassel nel 1779 ma i cui lavori vengono avviati sin dal 1769. Federico fa costruire un grande edificio monumentale in cui l'interesse a dichiarare visivamente la destinazione del palazzo poteva trovare la propria ragione nell'importanza, di natura politica oltre che culturale, che il *prince* attribuiva all'istituto del museo. A Kassel, il museo si era andato adeguando ai compiti che erano destinati a qualificarlo rispetto alla tradizione, da qui la necessità di intervenire sull'aspetto della sua sede in termini che ne denunciassero la nuova funzione. «L'atteggiamento illuminista nei confronti di questo edificio ne esce – tuttavia – poco chiaro; esso era la combinazione di un museo e di una biblioteca e fu aperto al pubblico a certe ore»⁴² ma, al piano di sopra, il Langravio aveva un suo studio privato, segno evidente di una fase ancora di transizione e di un'idea ancora in qualche modo “allodiale” delle raccolte. Kassel aveva, al piano terreno, grandi sale colonnate che formavano tre navate dove era esposta la statuaria antica, ospitava anche *naturalia* ed alloggiava al piano superiore, lungo il fronte, la biblioteca. Kassel è il modello più vicino alla prima ipotesi di museo proposto con il decreto del 1777, quello che appare di matrice illuministica e ‘dinastica’ insieme. C'è anche un altro aspetto che andrebbe ulteriormente studiato. Federico volle fare del museo di Kassel, come sappiamo, anche il protagonista dell'assetto urbano della sua città lasciando campeggiare l'edificio monumentale sul-

⁴¹ Si vedano soprattutto i lavori: L. Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'arciduca Granduca di Toscana*, Grazioli, Pisa, 1782, riedita in riprod. anastatica, con introduzione di M. Ferretti, a cura di G. Frangini, C. Novelli, A. Romeo, Comune, Firenze, 1982; M. Gregori, *Luigi Lanzi e il riordinamento della Galleria*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Olschki, Firenze, 1983, pp. 367-393; M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Panini, Modena, 1999; *Der Bildertausch 1792: Zur Sammlungsgeschichte der Uffizien in Florenz und der kaiserlichen Galerie in Wien. Eine internationale Forschungs-koperation im Auftrag des DA PONTE INSTITUTS*, Akademie, Wien, 2008.

⁴² N. Pevsner, *I musei*, in L. Basso Peressut (a cura di), *I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Editori riuniti, Roma, 1985, p. 46.

la Friedrichsplatz, cioè sulla vasta platea antistante che veniva a configurarsi come foro cittadino. La sede del museo borbonico – il Palazzo degli Studi di Napoli – non è costruita ex novo. La preesistenza verrà tuttavia ampiamente modificata per essere adattata a museo, gli interventi sulla facciata tesero a dare all'antico Palazzo una veste neoclassica che l'avvicinerà non poco alle forme del Museo Federiciano e, soprattutto, l'insieme degli interventi che interessarono lo spazio antistante al museo mirarono a farne il perno del ripensamento urbanistico della città⁴³.

Del museo di Kassel si è sempre sottolineata, anche al fine di ribadire il legame che il Langravio volle continuare a mantenere con l'istituzione, l'intitolazione *Museum Fridericianum* che appare sul frontespizio. Il museo di Napoli, negli anni di cui stiamo parlando, viene citato esclusivamente come il museo nel Palazzo dei vecchi studi e le prime proposte di Schiantarelli non presentano alcuna intestazione. La stessa denominazione Real Museo Borbonico, com'è noto, sarà successiva alla Restaurazione⁴⁴. In uno dei progetti di Schiantarelli, tuttavia, proprio sul prospetto principale dell'istituto, appare un'interessante dedica: FERDINANDUS IV PALLADI ET MUSIS. Siamo sempre nell'ambito delle ipotesi da dimostrare, delle suggestioni che occorrerebbe meglio approfondire ma diventa elemento di riflessione il fatto che il progetto di Schiantarelli cui faccio riferimento risalgia al 1786. È legato, pertanto, alla venuta di Philipp Hackert a Napoli ed al suo coinvolgimento nella riorganizzazione del museo (1785). Diventa inevitabile, con il nome di Hackert, ritornare alla corte della regina, all'"officina internazionale" di artisti operanti nel Regno e, più in generale, a «quel network della massoneria»⁴⁵ in cui Maria Carolina giocò

⁴³ Su questo aspetto si veda soprattutto la bella sintesi di G. Amirante, *Istruzione e difesa cit. e*, nello stesso volume, il contributo di M.R. Pessolano, *Interventi pubblici nella Napoli del Settecento. Programmi, scelte, realizzazioni*, in G. Simoncini (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo cit.*, pp. 813-856.

⁴⁴ È col decreto del 22 febbraio del 1816 che la restaurata monarchia borbonica designa ufficialmente col titolo di "Real Museo Borbonico" il grande istituto culturale contenuto nel Palazzo Degli Studi. Cfr. *Decreto Reale del 22 febbraio 1816 in Collezioni delle leggi, de' decreti e altri atti riguardante la Pubblica Istruzione promulgati nel già Reame di Napoli dal 1806 in poi*, Fibreno, Napoli, 1861, I, p. 422.

⁴⁵ L'espressione è usata da Rosanna Cioffi che, nel rileggere il ciclo di affreschi commissionato da Maria Carolina a Füger, ha ricostruito con grande attenzione i rapporti tra la regina e la massoneria. Anno cruciale proprio il 1782, allorché i massoni napoletani – prosciolti dalle accuse manovrate da Tanucci – vennero orientati in senso filoaustriano e antitanuccioniano. Cfr. R. Cioffi, *Riscoperta dell'antico e ideologia massonica a Napoli*, in A. Gambardella (a cura di), *Ferdinando Fuga 1699-1999*, Roma, Napoli, Palermo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2001, pp. 23-34.

un ruolo chiave ed a cui aderirono gli unici artisti moderni della Napoli pre-rivoluzionaria: Wilhelm Tischbein e, appunto, Philipp Hackert. C'è anche un'altra riflessione da fare ed è legata alla dedica del museo a Pallade e alle muse. Nei dipinti e negli affreschi di questi anni – commissionati da o per Maria Carolina – Pallade (Minerva, Atena) è una presenza molto frequente, soprattutto a Caserta. Dea delle arti, della saggezza e della guerra, Pallade è, ad esempio, sul cavalletto posto alla destra del genio della pittura che ritrae Maria Carolina nell'affresco casertano di Desiderio de Angelis⁴⁶ (fig. 1) e un'imponente Minerva è anche alle spalle della regina in un'allegoria monocroma attribuita al pittore Heinrich Füger⁴⁷ (fig. 2). In questo dipinto, inoltre, i ramoscelli d'ulivo (tipici dell'iconografia di Minerva⁴⁸) appaiono nelle mani di Maria Carolina. Füger giunge a Napoli dopo aver dipinto, nel 1779, l'*Apo-teosi dell'Imperatore Giuseppe II*, una grande tela (stilisticamente molto vicina al monocromo citato), in cui «il sovrano abbigliato all'antica [...] viene condotto da Minerva per volontà di Giove, al tempio della Fama». Attraverso percorsi austriaci (è introdotto a corte da Anton Franz de Paula von Lamberg-Sprinzenstein) e dopo alcuni «disegni storici compiuti qui nelle ore di ozio», Füger ottiene, nel 1781, l'incarico di affrescare la Biblioteca della Reggia Casertana. Nei grandi affreschi della Biblioteca, Minerva è ancora una volta presente⁴⁹. È nel secondo affresco della grande sala casertana, in un'allegoria intorno al mito della fonte sacra, dove Ippocrene – la musa dell'arte poetica – invita Minerva a bere l'acqua da una coppa. Complessa l'iconografia e non del tutto risolta ma,

⁴⁶ Ringrazio per la segnalazione Giulio Brevetti che ha parlato di quest'opera in *Regina di quadri. L'iconografia pittorica di Maria Carolina*, in G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina* cit., p. 227.

⁴⁷ Su Füger e gli affreschi della Biblioteca di Maria Carolina, si vedano i fondamentali lavori di R. Cioffi: *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Edizioni 10/17, Salerno, 1987, pp. 116-119; *Pittura e scultura (1782-1860)*, in G. Galasso, R. Romeo (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, XI, *Aspetti e problemi del medioevo e dell'età moderna*, tomo IV, Editalia, Roma, 1994, pp. 539-543; *Al di là di Luigi Vanvitelli: Storia e Storia dell'Arte nella Reggia di Caserta*, in J. Capriglione (a cura di), *Caserta. La Storia*, Paparo, Napoli, 2000, pp. 91-97. Si vedano inoltre: A. Porzio, *Gli affreschi di Füger nella Biblioteca Reale di Caserta*, in P. Leone de Castris (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Electa Napoli, Napoli, 1988, pp. 343-350; R. Pancheri, *Heinrich Füger in Italia*, in R. Cioffi, G. Petrenga (a cura di), *Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, Skira, Milano, 2005, pp. 35-42.

⁴⁸ Una scultura di Minerva campeggia anche alle spalle del famoso dipinto di Pompeo Batoni – conservato a Vienna e datato al 1769 – in cui sono raffigurati *L'imperatore Giuseppe II e suo fratello il granduca di Toscana*.

⁴⁹ R. Cioffi, *Pittura e scultura (1782-1860)* cit., pp. 541-544.

per questo affresco, è stata immaginata un'allusione «al rapporto tra il potere regio, a cui è associata Minerva, e l'attività artistica – quasi una scelta di promozione che ne mitiga le caratteristiche guerriere» che, nella dizione comune (e anche questo sarebbe da studiare), ha poi perso presto questo contenuto⁵⁰. Al di là di questo riquadro, nell'intero ciclo di affreschi voluti da Maria Carolina – che gestì assolutamente in proprio questa committenza fuori dalla mediazione degli architetti reali⁵¹ – filo conduttore è proprio il ruolo della corte (o meglio della regina⁵²) nel rinascimento delle arti ed il contributo determinante al risorgimento della civiltà che può avvenire solo attraverso lo studio e l'imitazione degli antichi⁵³. Le connessioni con il sapere massonico (l'interesse e il recupero dell'antico da parte di artisti massoni «li porta ad indagare le radici della storia e del sapere umano fino, in alcuni casi, a porsi il problema delle origini stesse dell'universo»⁵⁴), l'attenzione ad un mondo che era riuscito a realizzare quel “bello nella mente e quel buono nel cuore” a cui doveva tendere il perfetto massone esplicitate con tanta chiarezza sulle pareti dei suoi spazi, lasciano pochi dubbi su quali spinte, quali interessi culturali e quali obiettivi politici fossero prioritari per la regina in quegli anni. Se pensiamo in termini di circuiti internazionali e massonici, di attenzione per la storia e per le testimonianze del passato, lo stesso

⁵⁰ A. Porzio, *Gli affreschi di Füger nella Biblioteca reale di Caserta* cit., p. 345.

⁵¹ Si veda a riguardo il testo della Porzio citato e in particolare la nota 4 a p. 349.

⁵² Nel bozzetto dell'*Allegoria del sapere massonico*, la figura centrale – personificazione della Sapienza o della Filosofia che si solleva da un trono dorato – sembra rimandare per i suoi tratti somatici, sia pur idealizzati, proprio a Maria Carolina. Cfr. *Allegoria della sapienza filosofica*, scheda 3.12, in R. Cioffi (a cura di), *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 7 dicembre 2004 – 13 marzo 2005), Skira, Milano, 2004, p. 294.

⁵³ Molto interessante e convincente quanto afferma Rosanna Cioffi a proposito del quarto affresco della Biblioteca, *La rinascita delle arti nel regno di Napoli*, in cui «il concetto di rinascita è segnalato anche sulla tavoletta, dove un puttino scrive il nome Cosimo de' Medici, volendo richiamare alla memoria la rinascita delle arti a Firenze sotto il granducato di Cosimo I. È singolare – continua la Cioffi – trovare questo riferimento ai Medici a Napoli in quest'epoca. Perché il richiamo a Cosimo, protettore delle arti, è un fenomeno soprattutto ottocentesco. Non è da escludere che la stessa Maria Carolina abbia dato questa indicazione iconografica a Füger, volendo così stabilire un rapporto ideale tra il regno di Napoli e il granducato di Toscana che, alla morte di Gian Gastone nel 1737 era andato al duca di Lorena Francesco Stefano e successivamente al figlio Leopoldo». R. Cioffi, *Pittura e scultura (1782-1860)* cit., p. 543. Condivido pienamente questa interpretazione.

⁵⁴ R. Cioffi, *Riscoperta dell'antico* cit., p. 23.

affiancamento di Philipp Hackert (massone giunto a Napoli anche attraverso Acton) a Pompeo Schiantarelli diventa un'ulteriore conferma del ruolo che, nella nascita del museo, poté avere Maria Carolina. La proposta di Hackert, che aveva avuto il compito di portare a Napoli le raccolte d'arte Farnese conservate a Roma, è stata studiata solo in relazione alle diverse ipotesi progettuali di Schiantarelli. Credo che vada invece profondamente ripensata alla luce di una più ampia rilettura delle attività culturali della corte napoletana tra il 1777 ed il 1789 ed alla centralità del ruolo di Maria Carolina "restauratrice delle arti". E allora la Pallade cui viene dedicato il Museo, per tornare a quanto si diceva sopra, potrebbe nuovamente rimandare a lei e la dedica, più che da Schiantarelli, potrebbe nascere da una proposta di Hackert cui si devono, del resto, le modifiche del *Prospetto della seconda soluzione del secondo progetto*:

Accadde nel pred.anno 1785 che sopraggiunse in Napoli il celeberrimo Pittore di vedute M.Filippo Kachert (sic), il quale istruito dal Marchese Venuti di detta opera, dimostrossi sommamente impegnato per l'esecuzione della gloriosa indicata impresa e varj discorsi con S.M., commise nel R. nome allo Schiantarelli, che formato avesse colla massima segretezza, e colla possibile sollecitudine un Piano generale di quell'Edificio. E siccome ave veduto lo Schiantarelli, che dopo tanti piani fatti per quell'Edificio non si era per anco stabilito quali, e quanti corpi si dovessero positivamente in quello riunire, richiese al predetto sig. Kachert, che sentendone su di ciò l'oracolo di S.M., ne avesse formato un foglio d'Istruzioni, sul quale avrebbe lo Schiantarelli formato il piano generale, che si richiedeva⁵⁵.

Per questo progetto Francesco Divenuto parla di «proposta inconfondibilmente, neoclassica»⁵⁶ così come neoclassico e moderno è il linguaggio che, grazie a Maria Carolina, Hackert, Tischbein e Fùger avevano introdotto nel Regno.

Nel *Progetto da farsi per la riduzione della fabbrica de' Regi Studi* di Hackert il concetto di "accesso libero" è accentuato ed ampiamente ribadito ed è in questa stessa proposta che viene defi-

⁵⁵ F. Divenuto, *Pompeo Schiantarelli. Ricerca e architettura nel secondo settecento napoletano*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1984, p. 54. Rimando al testo di Divenuto anche per il testo integrale delle *Istruzioni* di Hackert inserite nel *Manoscritto anonimo sui lavori al Museo ed altre notizie riguardanti l'attività dell'architettura* pubblicate in appendice al volume, pp. 157-173.

⁵⁶ Ivi.

nitivamente accantonata l'idea di un istituto enciclopedico, aperto anche al racconto della natura e delle scienze. Con queste istruzioni va prendendo piuttosto forma quel grande museo d'arte antica (anche applicata) che unito alla biblioteca pubblica arriverà fino agli inizi del XIX secolo e che si avvicina notevolmente ai grandi musei dinastici che i diversi componenti della *Maison d'Autriche* stavano aprendo in Europa. È molto interessante che proprio Divenuto precisi la svolta netta di Schiantarelli in questa proposta: «mentre nel primo progetto – scrive lo studioso – appare chiara la preoccupazione per il disegno, nel senso, cioè, che la logica compositiva è verificata soltanto sul piano grafico, nei successivi, in parte già con il secondo, da parte dell'architetto vi è una maggiore attenzione ai problemi connessi alla realizzazione». Divenuto attribuisce il cambiamento ad una maggiore esperienza dello Schiantarelli che «dal secondo progetto in poi presenta una ricerca compositiva in cui prevalgono esigenze funzionali e costruttive». Eppure occorrerebbe chiedersi quanto invece abbia influito su queste scelte, in cui «ogni suggestione tardobarocca è abbandonata definitivamente», più che l'esempio romano (Divenuto fa riferimento al Concorso Clementino) il clima artistico di matrice tedesca che proprio grazie alle scelte di Maria Carolina si afferma nel Regno. Certamente è questa la proposta più convincente, quella in cui «l'architetto sembra voler approdare ad un linguaggio neoclassico in anticipo, in un certo senso, sulla cultura architettonica napoletana» ma pienamente in linea – verrebbe da aggiungere – con le scelte innovative che in campo pittorico effettuavano i nuovi pittori di corte: «Anche se non sarà realizzata questa seconda soluzione costituisce comunque una tappa importante nella storia della fabbrica perché proprio partendo da questi disegni, Schiantarelli, riuscirà, in breve tempo, a redigere un progetto ridotto e, principalmente, ad iniziare i lavori»⁵⁷.

La fabbrica del Museo, istituto in grado di fornire gli strumenti utili ad indagare la storia, interpretare l'antico, le origini del sapere umano avrà tempi lunghi, soprattutto per le vicende politiche del Regno che videro, tra l'altro, una progressiva riduzione delle aperture “illuminate” della regina. Immaginato come accessibile a tutti ma legato strettamente alla Casa Reale, alla Maggiordomia e dunque ancora caratterizzato dalla sopravvivenza del “passato feudale dei musei e delle gallerie”, il *Museo di Pallade e delle muse*

⁵⁷ Ivi, pp. 55-56.

merita comunque più attenzione di quanta ne abbia avuta finora e bisognerà ancora lavorare per comprendere che cosa davvero sia arrivato nelle mani dei francesi.

Nel rileggerne, sia pur velocemente, la vicenda settecentesca appare evidente che l'istituto napoletano fu in grado sin da subito di aggiornarsi e confrontarsi con quanto di nuovo accadeva in Europa. Non abbiamo la possibilità di conoscere, nel dettaglio, in che modo si pensò di organizzarne i percorsi, di ordinare i dipinti, di scrivere la storia con gli oggetti e resta forte, pertanto, il dubbio che, anche per il più grande istituto culturale della capitale, si sia curata più l'immagine fastosa che la "sicura efficienza" e che l'adesione a nuovi modelli sia nata da una concezione certamente illuminata ma autocratica nei metodi. Ci sarebbe molto di Maria Carolina anche in questo.



Fig. 1. Desiderio De Angelis, *Maria Carolina e il Genio della Pittura*. Caserta, Palazzo Reale.



Fig. 2. Heinrich Friedrich Füger?, *Allegoria con i sovrani*. Caserta, Palazzo Reale.

Marcello Andria, Paola Zito

NARRATIVA E TEATRO NELLA SCHOFELBIBLIOTHEK DELLA REGINA.

NOTE SU TESTO E PARATESTO*

SOMMARIO: *Il contributo torna ad analizzare il fondo librario della regina Maria Carolina, la sua raccolta tedesca, costituita in quantità significativa da testi di narrativa e di teatro. Rilegati in cartoncino bleu-gris, i volumi di piccolo formato, qui presi in esame, dimostrano la loro origine di elezione dalla fortunata formula della bibliothèque bleue, oramai bisecolare. Vi compaiono autori e autrici famosi e meno famosi, i cui scritti all'epoca avvengono il pubblico, in privato e sulle scene. Testimonianze in molti casi rare se non uniche sul piano bibliografico, e preziosi tasselli per la storia dell'editoria.*

PAROLE CHIAVE: *narrativa, teatro, regina Maria Carolina, editoria, XVIII secolo.*

NARRATIVE AND THEATRE IN THE QUEEN'S SCHOFELBIBLIOTHEK. NOTES ON TEXT AND PARATEXT

ABSTRACT: *This article reviews the collection of German books owned by Queen Maria Carolina, among which a significant number of narrative and theatrical texts. The format of the examined volumes – small and bound in bleu-gris cardboard – originated from the successful, two-century long formula of the bibliothèque bleue. The collection contains works of famous and less famous authors, including women writers, which, at the time, fascinated both the reading public and the theatre goers. As for the bibliographical interest many of these late 18th century editions represent a rare if not unique testimony and constitute a valuable contribution to the history of publishing.*

KEYWORDS: *narrative texts, theatrical texts, Queen Maria Carolina, publishing, 18th century.*

«Il carattere della verità
è dato dal sentimento»

J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte*

1. *Raccontare al tramonto*

È davvero una lunga storia quella che ha inizio intorno al 1602 nell'officina di un oscuro tipografo della Champagne, pro-

* Pur essendo esito di ricerche e riflessioni comuni, il primo paragrafo va attribuito a Paola Zito, il secondo a Marcello Andria.

vincia nordorientale della Francia, tale Nicolas Oudot I, al quale viene l'idea assolutamente geniale di prendere a stampare libercoli e opuscoli didascalici e di narrativa dal gusto *rétro*, rivestiti di cartoncino azzurrognolo¹. Dal *Roman de Renart* alle fiabe del grande Charles Perrault, decennio dopo decennio la trama del catalogo suo e dei suoi successori si dipana attraverso almanacchi, brevi novelle, agiografie, romanzi cavallereschi e molto altro ancora – *Robert le diable*, *Griselda*, *La belle Helène*, *L'histoire des quatre fils*, *Aymon*, *L'histoire de Valentin et Orson*, *La malice des femmes*, *La dance macabre*, *Sainte Geneviève*, per non menzionare che alcuni dei titoli più famosi –, proposti e riproposti mediante una intensa rete di distribuzione che si avvale pure, o forse principalmente, dell'indubbia risorsa del *colportage*. Si tratta palesemente di testi *deboli*, spesso nel segno dell'anonimato, autentiche perle attinte a una tradizione recente o meno recente che, pur nella loro diversità, si rivelano abbastanza duttili per allinearsi su uno stesso filo e rivestirsi della stessa stoffa, a formare un *torchon* preziosissimo, eppure venduto a basso prezzo. Ne appaiono dunque sempre nuove reimpressioni, talvolta prive del necessario privilegio, come a celebrare il trionfo di un *eterno ritorno dell'uguale*, a blandire *toute sorte des lecteurs*, un pubblico immenso, di incalcolabile entità, eterogeneo per genere, censo, livello intellettuale e sociale, che se ne giova con inesausto piacere.

Contes bleus: una scelta cromatica di cui si ignorano i motivi, probabilmente delegata ad evocare i colori del tramonto – l'ora del riposo dopo le fatiche quotidiane prima del calare della sera, fatta a posta per cedere al fascino del racconto, letto o ascoltato –, per questa o per altre ragioni certo destinata a un successo più che duraturo. Da Troyes a Rouen a Lione a Parigi, e da Parigi all'Europa, all'Italia, all'Inghilterra, ai Paesi Bassi, alla Germania, per oltre due secoli e mezzo. Dagli scaffali di umili destinatari alla biblioteca di

¹ Dagli anni '60 del Novecento è vivo l'interesse degli studiosi su questo eccezionale fenomeno editoriale. Mi limito in questa sede a segnalare i contributi di R. Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles: la Bibliothèque bleue de Troyes*, Images, Paris, 1999; di G. Bollème, *La littérature populaire en France du XVI^e au XIX^e siècle*, Jullard, Paris, 1971; a cura della medesima *La bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, R. Laffont, Paris, 2003; di I. Masse, *Bibliothèque bleue et littérature de colportage*, «Bulletin des Bibliothèques de France», 2 (2002), consultabile on line al sito «<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2000-02-0103-005>». Dall'aprile al giugno del 2017 la Mediateca di Troyes ha dedicato una mostra all'intera collezione, a cura di Marie-Dominique Leclerc e Alain Robert.

una regina, o meglio di due. Due sorelle, protagoniste della scena storico-politica del secondo Settecento. Se Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, moglie di Luigi XVI di Francia, ne dissimulava natura e provenienza sostituendo l'umile legatura originaria con sete e velluti debitamente arricchiti da fermagli d'oro e d'argento², Maria Carolina, nel 1768 andata in moglie a Ferdinando IV di Borbone, li mostrava così com'erano, lasciando che nelle librerie di ben tre sale della Reggia di Caserta figurassero i libri della sua "Blaue Bibliothek" che, dal 1770 circa al 1802 ed oltre, le pervenivano senza soluzione di continuità dalle più attive officine di Lipsia, di Francoforte, di Berlino, di Amburgo, di Erlangen, di Vienna, costantemente fedeli al loro semplice e dimesso cartoncino *bleu-gris*.

Schofelbibliothek fu impietosamente definita quella raccolta dai visitatori tedeschi che, nel corso del loro *Grand Tour*, le dedicarono in realtà non più di un'occhiata alquanto fugace³; e quel giudizio venne ribadito con maggiori cautele e con maggior cognizione di causa da Benedetto Croce⁴ che se ne occupò a più riprese negli anni Trenta del Novecento, esaminandola nel dettaglio presso la Biblioteca Nazionale di Napoli dove tuttora è conservata in massima parte⁵. A parere del filosofo di Pescasseroli che – come è noto – poté consultare i suoi diari prima della distruzione ad opera della furia nazista, non è affatto certo che la regina abbia letto, e tanto meno riletto, i libri di quella collezione di cui tanto era fiera e che tanto amava⁶, visto che non ha rinvenuto note, commenti,

² Risulta da L. Lacour (a cura di), *Catalogue authentique et original des livres du boudoir de la reine Marie Antoinette*, J. Gay, Paris, 1862.

³ Si tratta di Johann Isaak von Gerning e di August von Kotzebue, rispettivamente autori delle *Reise durch Österreich und Italien*, edito a Francoforte presso il Wilmans nel 1802, e *Erinnerungen von einer Reise auf Liefland nach Rom und Neapel*, Frölich, Berlin, 1805.

⁴ B. Croce, *La biblioteca tedesca di Maria Carolina d'Asburgo regina di Napoli*, articolo edito in tre parti su «La Critica», XXXII (1934), nn. 1, 5, 7, rispettivamente pp. 71-77, 233-240, 310-317.

⁵ M. Andria, P. Zito, *I libri della regina. La biblioteca privata di Maria Carolina d'Asburgo*, in M.C. Misiti (a cura di), *Collezionismo, restauro e antiquariato librario*, Convegno internazionale di Studi (Spoleto, 14-17 giugno 2000), Sylvestre Bonnard, Milano, 2002, pp. 109-141; degli stessi, *Sammlung Marie Caroline von Österreich*, in *Handbuch deutscher historischer Buchbestände*, Olms-Weidmann, Hildesheim/Zurich/New York, 2001, vol. XI, pp. 339-344, e P. Zito, *Maria Carolina e la sua blaue Bibliothek*, in G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni di Mediterranea – ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016, pp. 167-195.

⁶ B. Croce, *La biblioteca tedesca* cit., p. 73.

osservazioni o quant'altro al riguardo. Forse perché quelle pagine suscitavano emozioni tanto intense quanto effimere, difficili da trasformare in appunti, tali da rendere superflua ogni glossa? Né a smentire la sua opinione si segnalano sottolineature o annotazioni sugli esemplari. Certo è però che molti, moltissimi altri e moltissime altre li hanno letti, riletti e se ne sono nutriti con passione, pressoché quotidianamente e pressoché puntualmente, all'ora del tramonto. E, con ritmi diversi e in maniera meno sistematica, probabilmente anche lei.

L'elevatissima percentuale di testi di narrativa presenti su quegli scaffali, già sottolineata nei saggi apparsi nella «Critica», è già stata analizzata e quantificata da chi scrive in studi precedenti⁷, per essere ora sottoposta a un nuovo confronto che indaghi, quanto a contenuti e confezione paratestuale – apparati iconografici compresi –, sulla conformità dei volumetti della regina ai dettami del buon Oudot *le premier*. Insomma le scelte di Weygand, dello Jacobäer, del Wallishausser con la sua *Wienerische Lansbibliothek*, e degli altri, rigorosamente coerenti nel loro complesso, come sulla base di un tacito accordo, nello specchio diacronico della storia dell'editoria plurisecolare e metanazionale.

Autori e autrici⁸, più volte convertiti in altre lingue in una spirale di *trad*-uzioni-*trad*-imenti, affiorano qui nel solco di una *trad*-izione, gravata sebbene non logorata dalle incessanti migrazioni spazio-temporali. Selezionati più accuratamente di quanto non si creda, di mese in mese i prodotti escono dalle tipografie, parlando al pubblico in impaziente attesa di amori contrastati, di spettri e *féeries*, di avvincenti *Begebenheiten* calate nelle brume di un *Vorzeit* inquieto e bellicoso, e contemporaneamente a suo modo catartico, di un *Urwelt* lontano-vicino dove perdersi e riconoscersi al tempo stesso.

Ma procediamo con ordine. Secondo quanto è emerso dalle ricerche finora effettuate, è la baronessa Christiane Benedikte Eugenie Naubert Hebenstreit, nata a Lipsia nel 1752 e scomparsa nel 1819, a contribuire con il maggior numero di opere – ben trentanove (di circa una cinquantina che conta l'intero della sua produzione) – alla costituzione della raccolta reale. Una donna, quindi, un'aristocratica vissuta proprio nella capitale dell'editoria tedesca

⁷ M. Andria, P. Zito, *I libri della regina* cit., pp. 117 sgg.

⁸ La cui identità è ora più agevolmente identificabile, grazie agli incrementi catalografici e repertoriali, l'utilissimo VD 18 *in primis*.

dell'epoca, che rinuncia spesso e volentieri all'onor di firma pur di vedere la rapida circolazione dei suoi lavori. Con lo schermo di un velo che ne cela l'identità, si presta a un gioco di parole e inchiostri, di cui in breve diviene una autentica protagonista, tanto da attrarre di recente l'attenzione degli storici della letteratura⁹. Ma chi erano i fantasmi della sua mente, eroi e soprattutto eroine, che nascevano da una penna così prolifica, talvolta in più tomi, abitualmente destinati a frequenti ristampe? Nel 1818, quando ormai da tempo la raccolta della regina acquistò dalla Germania non ne accoglieva più, appare la novella *Rosalba*, un ennesimo nome di donna, come a concludere una lunghissima galleria di volti e di vicende, di *Begebenheiten* e di *Schicksale* sapientemente modellati e in qualche misura preannunciati fin dal titolo. Madri e figlie, sorelle, amiche, spose e promesse spose, sovrane e amanti di sovrani, fanciulle innamorate, tutte o quasi tutte di nobili natali, accanto ad altrettanto autorevoli e coinvolgenti figure maschili, sfilano in corteo Brunilde, Almalsunde, Elisabeth, Lucinde, Lioba und Zilla, Edwy und Elgiva, Thekla, Barbara, Emmy, Pauline e le altre.

E dagli scritti della coraggiosa Wilhelmine Caroline von Wobeser (1769-1807) con la sua celebre *Elisa*¹⁰, di Sophie von La Roche (1730-1807) con i suoi *Moralische* e *Neue Moralische Erzählungen*¹¹, di Charlotte Smith abile artefice di trame epistolari tempestivamente tradotte dall'inglese¹², provengono inoltre una ventina di testi che dai torchi tedeschi raggiungono rapidamente la raccolta reale.

Passiamo ora ai contributi maschili, prevedibilmente ben più numerosi¹³, che meriterebbero ciascuno un'analisi ben più detta-

⁹ Al riguardo cfr. almeno S.C. Jarvis, *The Vanished Women of Great Influence: Benedikte Naubert's Legacy and German Women's Fairy Tales*, in K.R. Goodmann, E. Waldstein (a cura di), *In the Shadow of Olympus. German Women Writers Around 1800*, State University, New York, 1992, pp. 189-209, e L. Martin, *Benedikte Naubert. Neue Volksmärchen der Deutschland Strukturen des Wandels*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.

¹⁰ *Elisa, oder das Weib wie es sey sollte*, edita per la prima volta a Lipsia da Heinrich Graff nel 1795, in forma anonima, per essere poi riproposta al pubblico più volte, anche in versione francese e inglese. Cfr. al riguardo il *Nachwort* di Lydia Schieth alla edizione dell'opera, Olms, Hildesheim, 1990.

¹¹ Apparsi a più riprese fra il 1783 e il '99 tra Lipsia (Gräff) e Mannheim (Tobias Loeffler).

¹² Da segnalare il suo *Desmond*, in lettere, Benjamin Gottlob Hoffman, Hamburg, 1793, e *Moltalbert*, Walter, Erlangen, 1798.

¹³ Cfr. la tabella presente in P. Zito, *Maria Carolina e la sua blaue Bibliothek* cit., pp. 185-188.

gliata. Non saranno qui approfondite le firme dei grandi Goethe e Herder¹⁴, né il capitolo a parte che andrebbe dedicato a Johann Paul Friedrich (1763-1825), meglio noto in tutta Europa con il fortunato pseudonimo di Jean Paul. Una lunga sequenza di nomi destinata a lambire spesso un'ampia ed intensa storia editoriale che – fisiologicamente – si dipana dentro e fuori il perimetro della biblioteca di Sua Maestà, saturandone per intero (o quasi) gli spazi senza tuttavia esaurire la sua miriade di risorse qualitative e quantitative, cui in questa sede sarà fatto cenno, sia pure in più casi appena delineato.

La rapida rassegna muove dal prolifico Gottlob Heinrich Heinse (1766-1812)¹⁵, autore di una trentina di opere, nel novero delle quali più di un fortunato titolo al femminile. Di tutto rilievo *Eva von Trottin. Scenen und Gemälde* ambientata nel primo Cinquecento, vicende dunque coeve rispetto a quelle di *Heinrich der Junger*, duca di Wolfenbüttel¹⁶, e di *Marguerithe von Österreich*¹⁷ – accanto a *Siegfried der Dane*¹⁸, *Heinrich e Ludwig der Eiserne*¹⁹, *Otto der Schutz*²⁰, *Der Egoist*²¹. Di Karl Gottlob Cramer (1759-1817) *Der kluge Mann*²², *Adolph der Küne*²³, *Die schöne Abellina*²⁴, *Der arme Görge*²⁵. Di Johann Gottlieb Münch (1774-1837) va ricordato l'*Ewald*²⁶; di Karl von Grosse (1768-1847), romanziere e novellista, almeno i quattro tomi di *Der Genius*²⁷; di Johann Gottwerth Müller (1743-1828) *Sara Reinert*²⁸ e *Die Pupille*²⁹, entrambe nella agile ed efficace forma epistolare, all'epoca così *à la page*, in modo analogo alle *Briefe auf der*

¹⁴ Che, per ovvi motivi, non verranno esplorati in questa sede.

¹⁵ A suo nome risultano nel catalogo della raccolta reale ben ventinove titoli.

¹⁶ Weygand, Leipzig, 1793.

¹⁷ Edita a Vienna presso il Wallishausser nel 1792.

¹⁸ Almeno due le rese principali: Breitkopf, Leipzig, 1791, e Wallishausser, Hohenstaufen, 1792.

¹⁹ Frankfurt, rispettivamente 1791 e '92.

²⁰ Breitkopf, Leipzig, 1792.

²¹ Jacobäer, Chemnitz, 1800.

²² Più volte riedito a Lipsia tra il 1795 e il 1801.

²³ Frankfurt 1796 e 1798; Severin, Weissenfels, 1798.

²⁴ Haas, Wien, 1799.

²⁵ Fleischer, Leipzig, 1800.

²⁶ Gabler, Leipzig, 1794, *Gerissler und Scaler gewidmwit*.

²⁷ Wallishausser, Wien, 1794-96, e Nicolai, Berlin, 1798.

²⁸ Nicolai, Berlin, 1796, illustrato.

²⁹ Hammerich, Altona, 1798. Un doveroso cenno anche a *Der Postraub. Eine Sammlung Briefe interessanten Inhalts* dell'editorialista August Friedrich Cranz (1737-1801), Hendels, Halle, 1796, in tre serie.

*Noviziat*³⁰ di Johann Pezzl (1756-1823); *Camille oder Briefe zweyer Mädchen des unser Zeitalter*³¹ di Johann Friedrich Jünger (1756-1797)³²; le *Briefe an Freundinnen*³³ di Leonhard Meister (1741-1811).

Nel genere si cimenta pure, con indubbio successo, Ludwig Ferdinand Huber, in qualità di raffinato traduttore dal francese di Jean Baptiste Louvet de Couvry³⁴ e di *madame Angélique Ducos*³⁵, entrambi certo non ignari dell'inimitabile esempio del grande Choderlos de La Clos; di Christian Felix Weisse (1726-1804), prevalentemente poeta e drammaturgo, *Julie de Gramont*, derivata dall'inglese³⁶. Ancora doverosamente da segnalare la *Geschichte Georg Cumberlands*³⁷ del Wichmann (1735-1807), attivissimo traduttore à son tour. E poi *Der Schloss Monfort*³⁸, *Ritter Blaubart*³⁹, *Peter Lebrecht*⁴⁰ del Tieck; *Die Gemälde des menschlichen Herzes*⁴¹, *Hermann Lange* e *Karl Engelmanns Tagenbuch. Eine Familiengeschichte*⁴², *Die Intrigue*⁴³ di August Henri Julien Lafontaine (1758-1831); di Friedrich Christian Schlenkert (1757-1826) almeno *Rudolf von Habsburg*⁴⁴ e *Berhard Herzog von Sachsen*⁴⁵; di Christian Daniel Voss (1751-1821) le *Historische Gemälde*⁴⁶; *Karl von Carlsberg*⁴⁷ e *Der Himmel auf Erden*⁴⁸ del Salzmann (1744-1811); di Christian Heinrich Spiess (1755-1799) *Die Löwer Ritter*⁴⁹.

³⁰ Zürich 1780. La *Vorrede* promette preziosi *Geheimnisse* rivelatigli da un fidatissimo *Freund*, e dunque assolutamente veritieri.

³¹ Dyk, Leipzig, 1786.

³² Principalmente autore teatrale, ma della sua produzione complessiva va inoltre menzionato il romanzo comico *Fritz* (Nicolai, Berlin, 1796-1800, in sei tomi).

³³ Del 1794. L'autore aveva esordito nel genere con le *Romantische Briefe* del 1769.

³⁴ *Emilie von Varmont*, 1794. La *Vorrede* del traduttore mette debitamente in evidenza come l'amore non corrisposto sia *traurig*, soprattutto per una donna.

³⁵ *Marie von Sinclair*, Wolf, Leipzig, 1799. Il concetto della *Vorrede* precedente viene puntualmente ribadito.

³⁶ Weidmann, Leipzig, 1790.

³⁷ Weygand, Leipzig, 1791.

³⁸ Nicolai, Berlin, 1796.

³⁹ Nicolai, Berlin, 1797.

⁴⁰ Nicolai, Berlin, 1795-96.

⁴¹ Buff, Halle-Leipzig, 1799 e di nuovo nel 1801.

⁴² Entrambi editi a Berlino nel 1800.

⁴³ Anton Pichler, Wien, 1800.

⁴⁴ Voss & Leo, Leipzig, 1792.

⁴⁵ Sommer, Leipzig, 1799-1801, e 1800-1003, in tre volumi.

⁴⁶ Weidmann, Leipzig, 1792-93.

⁴⁷ Editto a Carlsruhe, dove l'officina dello Schneider lo ripropone al pubblico una decina di volte dal 1783 al '97.

⁴⁸ Wolher, Ulm, 1797-99.

⁴⁹ Leipzig 1794 e '95.

Inoltre, da porre nel debito rilievo quanto meno *Fernando und Caliste*⁵⁰, *Maiolino*⁵¹ e *Rinaldo Rinaldini*⁵² del Vulpius (1762-1827); *Der neue Amadis* di Christoph Martin Wieland (1733-1813)⁵³, in versi, palesemente iscritto nel solco della amatissima produzione cavalleresca del tardo Medio Evo e della prima età moderna, tra le letture predilette da don Chisciotte e dunque tra le pagine più colpevoli della sua nobilissima follia⁵⁴, come è lo stesso denso ed acuto *Vorbericht* dell'opera a sottolineare; *Eduard von Edelwagen* di Christian August Fischer⁵⁵; del Campe esperto e appassionato pedagogista (1746-1818) il *Theophron*⁵⁶ e *Robinson der junger*⁵⁷; *Scenen aus Faustus Leben*⁵⁸, *Dramatische Gemälde*⁵⁹ e *Romantische Erzählungen*⁶⁰ di Alois Wilhelm Schreiber (1763-1841); *Herr Lorenz Stark*⁶¹ di Johann Jakob Engel (1741-1802). E poi, significativo contributo alla letteratura odeporica *Anton Reisen*⁶² di Karl Philipp Moritz (1756-1793).

Zauberromane, ma soprattutto romanzi storici, che spaziano dall'antico Egitto e dall'antica Israele⁶³ alla storia romana⁶⁴ al XVI secolo alla guerra dei Trent'anni ed oltre⁶⁵, con la maggiore concentrazione nel basso Medio Evo, l'epoca *sombre* della *Ritterzeit*,

⁵⁰ Schöps, Zittau, 1792.

⁵¹ Fleischer, Leipzig, 1796.

⁵² Gräff, Leipzig, 1799.

⁵³ Carlsruhe 1777, tra i più antichi della collezione. L'autore, colto filologo e raffinato scrittore, fu molto apprezzato anche da Foscolo.

⁵⁴ Ancora di Ludwig Tieck (1773-1853) si veda in proposito *Leben und Taten des schafsinnigen Edlen Don Quixote de la Mancha*, Unger, Berlin, 1799-1801.

⁵⁵ Braunschweig 1794.

⁵⁶ Hamburg 1783 e Tübingen nello stesso anno 1783; Braunschweig 1790 e 1798.

⁵⁷ Hamburg 1779 e '80; Wien e Linz 1794.

⁵⁸ Weiss und Brede, Offenbach, 1792.

⁵⁹ Doll, Wien, 1792.

⁶⁰ Lotter, Augsburg, 1795.

⁶¹ Tübingen 1795 e Unger, Berlin, 1798.

⁶² Maurer, Berlin, 1785-90, in quattro parti.

⁶³ Da segnalare al riguardo quanto meno il *Saul II* (Berlin-Potsdam 1798) di Johann Friedrich Albrecht (1752-1814), autore fra l'altro di *Lauretta Pisana* (Walther, Leipzig, 1789), *Die Familie Eboli* (Frankfurt 1792), *Die Familie Medici* (Leipzig 1795), *Ildefonse von Venedig* (Leipzig 1795).

⁶⁴ Si veda la *Cleopatra*, ancora dell'Albrecht, Leipzig, 1793, 1795 e 1796.

⁶⁵ Mi riferisco allo scenario settecentesco di *Eleonore del Monti* (Berlino 1796) a firma di Johann Baptist Durach (1766-1832), autore inoltre di altre storie del *Vorwelt*, tra cui *Hellfried und Hulda* (Wallishausser, Wien, 1792) e *Sarah von Uriz* (Wallishausser, Wien, 1793).

templari compresi. Frequente la presenza dei *Geister*⁶⁶, ricorrenti nelle trame abitate da ogni sorta di *Schatten* che si addensano nelle ore notturne, puntuali intorno alla *Mitternacht*⁶⁷, sulla quale incombe la vigile regia del *Teufel*, o più d'uno, almeno altrettanto scrupolosi (poveri diavoli compresi...)⁶⁸. Si tratta comunque di *Gefährliche Stunde*⁶⁹, in balia di Satana, come annuncia il Cramer fin dalla *Vorrede* dell'opera. Quanto alla testimonianza dei titoli, come è noto fondamentali ingredienti dell'alchimia paratestuale, i protagonisti vedono alternarsi fantasmi e creature reali, di solito *König* e *Königin*⁷⁰, *Herzog* e *Herzogin*, *Graf* e *Gräfin*, aristocratici e aristocratiche, ma anche borghesi, gente di più umili origini e perfino briganti⁷¹, in coppia o singolarmente, che figurano in bella mostra su occhietti e frontespizi, a richiamare l'attenzione dei lettori.

Cinque millimetri più cinque millimetri meno, è nettissima la prevalenza del formato in 8°; rare e concise le dediche; meno rari e ben più significativi quei brevi messaggi che in traduzione italiana si chiamano *Avviso al/ai lettori*. Ben quattro facciate occupate dal *Vorbericht*, siglato M.C.S.M. e datato Berlino 1784, precedono la raccolta di *Kleine Romane*, stampata da Christian Friedrich Himbürg, dove è messa nel debito rilievo la matrice internazionale dei testi⁷². Analogamente a quanto viene affermato, nella stessa sede, a proposito della storia di *Eva von Trottin* (Lipsia, Weygand, 1793). La *Vorrede des Herausgebers* che introduce *Pauline Frankini* (Lipsia, Weygand, 1789) rivendica il fondamento storico della

⁶⁶ Un esempio fra i tanti, per altro al femminile, *Die Geisterseherin Gräfin Seraphine von Hohenacker* di Karl August Gottlieb Seidel (1754-1822), Reinecke, Leipzig, 1794-96. Notevole il contributo di Johann Alois Gleich (1772-1841), con le sue tante *Geistergeschichten*, fra le quali *Eine schöne Zauberin Jetta oder der Wolfsbrunn*, Haas, Wien, 1797; *Wendelin von Höllenstein oder die Toderglocke*, Haas, Wien, 1798; *Der schwarze Ritter*, Mostl, Krems, 1798.

⁶⁷ Altrettanto interessante, dello stesso Seidel il testo edito a Francoforte e Lipsia nel 1798, in tre tomi e, pure del Gleich, *Guntrams Schatten um Mitternacht*, Frankfurt 1798 e Wien 1800.

⁶⁸ Indicativo al riguardo il lavoro di Christian August Vulpius, edito a Francoforte nel 1800, nonché l'anonimo *Die unsicherbaren Beobachter, oder Mensch und Teufel in Compagnie*, Blech, Glarus, 1797, la cui *Vorrede* ne dichiara la discendenza da un antico testo francese.

⁶⁹ Severin, Weissenfels und Leipzig, 1799-1800.

⁷⁰ Non vanno escluse le favorite dei sovrani: la celebre *Barbara Blomberg*, amante del grande imperatore Carlo V *docet* (della Naubert, Weygand, Leipzig, 1790).

⁷¹ Pure del Vulpius, *Rinaldo Rinaldini*, Gräff, Leipzig, 1799.

⁷² Menzionati l'«English Magazine» e il «Mercure de France».

vicenda, la cui parabola, i suoi dolori, i suoi lutti, non sarebbero affatto frutto di fantasia, essendo stata tratta da un manoscritto rinvenuto dal curatore, come in tanti altri casi, a comporre una medesima *Klasse*. Magari nomi inventati, ma storie vere⁷³. Ribadisce il concetto, fra i tanti, il sottotitolo di *Louise Gräfin von H**berg. Eine wahre Geschichte*⁷⁴. Emerge a chiare lettere il profilo della *serie*, di una collana reale o virtuale, ansiosa di verosimiglianza e di attendibilità storica, la cui onda lunga perviene forse a lambire perfino il *Fermo e Lucia*.

Decisamente esplicita sulla autentica destinazione dei testi la *Voranlassung* del *Lahme Teufel* (Dessau-Leipzig 1997) dove si parla di «... Schriften, vomit das gelehrten und ungelehrten Publikum fast täglich überschettet wird». Quindi, letture *für jederman*, per chiunque sia disposto a farsi rapire dalla fascinazione del racconto. Al pubblico, dunque, a un vasto pubblico⁷⁵, vengono fornite in vario modo sobrie e sapienti indicazioni sulla natura del prodotto e sulla “posologia” ideale per assumerlo, in maniera che effonda la giusta dose di “dipendenza” nel consumatore e lo induca a collezionare. L’io autoriale intende confrontarsi con il suo *Leser* in modo franco e diretto, dichiarando a chiare lettere «Ich schreibe so wie ich denke»⁷⁶.

Le immagini, solitamente una per volumetto, collocate alla sinistra del frontespizio a mo’ di antiporta o subito dopo, costituiscono nel loro insieme una autentica pinacoteca in miniatura, dove al di là delle piuttosto sporadiche firme – Chodowiecki⁷⁷ in *primis*, seguito dal Penzel⁷⁸, dallo Schubert, dallo Schuler – gli incisori rivelano senza possibilità di dubbio il loro non comune talento, nel segno

⁷³ È quanto si afferma preliminarmente in *Stunden für die Ewigkeit gelebt* (Frankfurt-Leipzig 1792) di Christoph Friedrich Sintenis (1750-1820), autore inoltre di *Hallo’s glücklicher Abend* (pubblicato a Lipsia nel 1787 nella sua IV edizione), *Robert und Elise* (Fleischer, Leipzig, 1796), *Hallo der Zweite* (Fleischer, Leipzig, 1797).

⁷⁴ Fatica di August Gottlieb Meissner (1753-1807) – drammaturgo e scrittore dedito fra l’altro alla letteratura odepica – edita a Lipsia nel 1800.

⁷⁵ Pure in qualche modo significative le *Kleine Aufsätze sur Erholung für allerlei Leser* dello Schreiber, Kessler, Frankfurt, 1787.

⁷⁶ Cito dalla eloquente testimonianza fornita dal lungo e interessante *Vorbericht* del suggestivo *Liebe ist wunderbarlich Ding* dell’Albrecht (Herold, Hamburg, 1781-82, apparso nella *Hamburgische Landbibliothek*).

⁷⁷ Sul quale si vedano almeno le segnalazioni bibliografiche presenti in P. Zito, *Maria Carolina e la sua blaue Bibliothek* cit., p. 181, n. 41.

⁷⁸ Si tratta di Johann Georg Penzel (1754-1808).

del *gothic revival* e di molto altro. Del resto, fin dall'incunabolistica illustrazioni e vignette xilografiche e calcografiche palesavano la notevole abilità tecnica e creativa dei loro artefici, in gran parte celati all'ombra dell'anonimato. Una lunga tradizione, dunque, che trova qui, in questo denso e intenso filone editoriale, nuove affermazioni della sua immensa efficacia. Esterni ed interni, personaggi maschili e femminili colti all'apice dell'azione, del dramma, della catarsi, rimandano alla sintesi dello specchio cartaceo l'epilogo del loro destino. La capacità introspettiva nel restituire volti, sguardi e gesti, la puntuale sapienza prospettica, l'attenzione al minimo dettaglio, inducono a ritenere che ciascun *fotogramma* di per sé – molto meglio se calato nell'orizzonte chiaroscurale del contesto di appartenenza – meriterebbe uno studio esplicitamente dedicato. Pochi esempi qui riprodotti, come è già accaduto nei contributi precedenti in proposito, a questo punto, non renderebbero affatto giustizia a una fenomenologia così ampia e articolata. I tempi sono maturi per affrontarla nella prospettiva di uno studio analitico e radicale che mi auguro seguirà a breve.

È quanto eloquentemente confermano, inoltre, i ricchi corredi iconografici dei periodici che della raccolta costituiscono molto più di un'appendice: le pagine del *Berlinischer Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* e quelle del *Leipziger Monatschrift für Damen* in particolare, celebrano i fasti di una *vanitas* ormai non solo aristocratica, ma pienamente condivisa dalle esponenti del ceto medio. Il trionfo di un gusto che, anno per anno stagione per stagione, prescrive abbigliamento e accessori di raffinata eleganza, dalla condivisione pressoché obbligatoria. Nel suo insieme davvero un paratesto figurativo coerente e pregevole.

Tutt'altro, quindi – va ribadito – che fondi di magazzini, ma collezione in senso forte, certo satura di *cattivi romanzi*⁷⁹, che tuttora dimostra inequivocabilmente la sua estrema rarità⁸⁰. A conti fatti (e anche un po' arrotondati), alla luce dell'ovvio *mutatis mutandis* suggerito dal volgere dei secoli, è dato percepire in filigrana una sorta di fedeltà al vecchio Oudot, certo non nelle voci e nella struttura del catalogo quanto nello spirito dell'iniziativa, compresa la sua vocazione *sommessamente* internazionale. E qualche germe di uniformità si intravede persino nei confronti dell'irresistibile proposta che la colla-

⁷⁹ B. Croce, *La biblioteca tedesca* cit., p. 73.

⁸⁰ P. Zito, *Maria Carolina e la sua blaue Bibliothek* cit., pp. 184 sgg.

na in quanto tale rappresenta fin da quando, nella Venezia degli anni Trenta del Cinquecento, fu concepita da Gabriele Giolito de' Ferrari, che ne aveva intuito tutte le potenzialità di stimolare nel profondo, accanto a quello riservato al libro come *mercanzia d'onore*, il desiderio del mero possesso⁸¹. Nel segno di una fenice duttile e proteiforme, davvero impavida rispetto al trascorrere del tempo.

2. Scrivere per la scena

«Difficilmente potrei negare l'indubbio influsso che una buona tradizione teatrale può avere sulla formazione dello spirito di una nazione [...] in una parola: se avessimo un teatro nazionale, avremmo una nazione», osserva Friedrich Schiller nel 1784⁸².

Non godendo di uno specifico radicamento culturale, il teatro tedesco del XVIII secolo è alla ricerca di una identità⁸³. Se si eccettuano le fastose sale delle corti, che ospitano per lo più compagnie italiane e francesi, non numerosi, e per lo più improvvisati nelle piazze o nelle osterie, sono i palcoscenici, sui quali dominano le *Haupt- und Staatsaktionen*, rozze farse epigone della Commedia dell'arte, più o meno stancamente riprodotta in spettacoli carenti di ispirazione e di ordito drammaturgico. Dai moduli espressivi della fortunata e longeva forma artistica italiana le versioni autoctone mutuano gli aspetti della comicità più grossolana, fondata su lazzi volgari e adatta a soddisfare le modeste esigenze del pubblico popolare.

Il primo significativo tentativo di riforma si registra solo dopo il primo quarto del secolo, quando Johann Christian Gottsched⁸⁴

⁸¹ Si veda al riguardo A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Droz, Genève, 2005 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 402), e la ricca serie di riferimenti bibliografici ivi contenuti.

⁸² in *Schillers Werke*, «Nationalausgabe», voll. XX, *Philosophische Schriften*, Weimar, 1962, p. 99. Traggo la traduzione da P. Ther, *Teatro e nation-building. Il fenomeno dei Teatri nazionali nell'Europa centro-orientale*, «Contemporanea», VI, 2003, 2, pp. 265-290 (265).

⁸³ Per un chiaro inquadramento complessivo del tema cfr. E. Bonfatti, *Alla ricerca di un'identità: la scena tedesca del Settecento*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II. *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 427-465.

⁸⁴ Juditten, Königsberg 1700 – Lipsia 1766. Docente di logica e metafisica all'ateneo di Lipsia, Gottsched è noto principalmente per il *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen* (Breitkopf, Leipzig, 1730) e per alcuni trattati sulla lingua; la *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst* del 1748 è ritenuta rilevante per l'unificazione linguistica tedesca. Fu, tuttavia, anche drammaturgo e bibliografo.

avvia una riflessione sulla improrogabile necessità di costruire un maturo repertorio teatrale tedesco, che – pur avendo a riferimento i modelli francesi – sia in grado di emanciparsi da maniere esterofile e di percorrere vie autonome, rilanciando nel contempo la lingua e la letteratura teatrale nazionale. Anche i migliori esempi offerti dagli italiani, rileva, sono imperniati su una deleteria improvvisazione (*Stegreifspiel*), che svilisce il prodotto drammaturgico nella ripetizione formulare di dialoghi e situazioni finalizzati a una spettacolarità facile e ridanciana. È necessario, in particolare, rivalutare il genere tragico, che, nel rappresentare le vicende e le passioni di immortali figure eroiche, può offrire ai monarchi esempi edificanti di grandezza morale, istituendo un legame virtuoso fra teatro e corte⁸⁵. Egli stesso, traducendo nella pratica le sue teorie estetiche, riadatta il *Catone morente* di Addison (*Der sterbende Cato*⁸⁶) e soprattutto, nei sei volumi della *Deutsche Schaubühne*⁸⁷, procura una raccolta di testi teatrali esemplari, per lo più tradotti dai francesi (Racine, Corneille, Molière, Destouches, ecc.). Il programma di Gottsched trova accoglimento presso alcune fra le principali compagnie professionistiche, quale è quella di Johann e Friderike Caroline Neuber, che, a Lipsia e in altre piazze, nella recitazione promuovono un maggiore rispetto del testo scritto, richiamandosi all'*auctoritas* di Terenzio e, fra i moderni, al Molière della seconda fase, quella del *Misanthrope* per intendersi, là dove il grande drammaturgo parigino prende le distanze da eccessi e intemperanze della produzione giovanile. Dalla *tragédie classique* francese lo *Sprechdrama* deve derivare un'ispirazione e un'essenza ideale, sostanzialmente spirituale, fatta di movimenti e gesti ieratici, convenzionalmente orientati alla raffigurazione di passioni e sentimenti elevati, quasi non umani: forme e modelli esemplari, allegorici, che per rimandare allo spettatore emozioni e valori eterni si affidano per lo più a pose plastiche, facendo leva più sulla modulazione della voce che non sulla mimica.

⁸⁵ *Die Schauspiele, und besonden die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen; cioè: Gli spettacoli, in particolare le tragedie, non possono essere bandite da una repubblica ben costituita. Lo scritto è datato 1729.*

⁸⁶ Leipzig 1732. L'opera fu accolta con grande favore popolare e fu replicata in molte città, anche fuori dei confini tedeschi.

⁸⁷ *Deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet*, B.C. Breitkopf, Leipzig, 1741-1745.

Come ha dimostrato Bernhard Diebold, per l'attore tragico che voglia attingere l'incisività espressiva è sufficiente affidarsi alle leggi della retorica, all'arte della declamazione, e alla riproduzione di pose classiche. La tragedia si rifà ad una «sfera di esistenza mitica», che non ha bisogno di particolare varietà tipologica. È per questo che, nel sistema dei ruoli teatrali che si va man mano definendo nella Germania del Settecento, l'organigramma delle compagnie prevede per questo genere un limitato numero di interpreti⁸⁸. Lo *Sprechdrama* è povero di azione e trova espressione compiuta nella *parola*, nella riproduzione formale che può essere assolta da un'arte per lo più declamatoria, che fa leva sulla sensibilità (*Empfindung*) dell'interprete tragico (l'Eroe, l'Amoroso, ecc.).

Più complesso, vario e articolato, è il mondo della commedia naturalistica, dello *Spieldrama*, che, nel mettere in scena ambienti e personaggi tratti dalla realtà quotidiana, necessita delle capacità di imitazione (*Nachahmung*); un'imitazione, si badi, non pedissequa, non rozza o piatta, ma basata sull'osservazione della realtà, sulla conoscenza attenta e profonda dell'umanità, e, soprattutto, sul filtro di un'autonoma fantasia creativa. L'artista vero, del resto, non deve copiare, ma animare lo studio con la forza del sentimento personale, con una mimica e una gestualità in grado di restituire situazioni e passioni, pregi e virtù affini a quelli del pubblico borghese e popolare⁸⁹. Non è un caso che maggiore è la quantità di ruoli richiesti – dodici, a fronte degli otto necessari alla tragedia⁹⁰ – per riprodurre in forme credibili la varietà presente negli strati sociali saliti alla ribalta. Si profila l'esigenza di introdurre

⁸⁸ Si fa qui riferimento al fondamentale *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, che indaga appunto sulla fase cruciale in cui nasce in Germania una drammaturgia con specifica connotazione nazionale e si afferma il professionismo nella pratica teatrale. Il saggio dello zurighese Diebold (1886-1945) – ripubblicato in Italia per le cure di Umberto Artioli e Cristina Grazioli (Le lettere, Firenze, 2001) – risale al 1913 (*Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Voss, Leipzig).

⁸⁹ «...l'ambito dell'attore comico è infinitamente più esteso e più difficile da trattare rispetto a quello tragico; poiché all'ultimo appartiene una conoscenza infinitamente minore dell'uomo e dei costumi rispetto al primo [...] perché la commedia attraversa tutta la gamma dei toni, mentre la tragedia si limita ad un numero esiguo...»: è quanto osserva Schröder (F.L.W. Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, II, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1823, p. 197).

⁹⁰ Organico che nell'ultimo ventennio del secolo si sarebbe ulteriormente ampliato per la diffusione dei drammi *à la Shakespeare* o *à la Goethe*, che rendono necessaria la presenza in compagnia di non meno di sedici elementi, scenografo e suggeritore esclusi.

nelle trame *tipi misti*, che non hanno particolari attributi drammatici né comici, ma che semplicemente ricalcano le caratteristiche diffuse nell'umanità comune. Ed è in questi ultimi che si individua il massimo coefficiente di difficoltà, accerta Diebold: se i "ruoli di sentimento" rappresentano il punto più basso, quelli "di imitazione" sono al vertice del diagramma, in quanto esprimono figure rese vive e sensibili dal corpo dell'attore, saldamente ancorate alla concretezza, non già fredde e immobili nella loro fissità, come quelle della tragedia, lontane dal mondo reale e dunque prive di autentica sostanza umana.

Sarà intorno alla metà del secolo che questo processo di professionalizzazione dell'arte scenica e di specializzazione dei ruoli, che corre parallelo a quello di connotazione di una drammaturgia nazionale e lo incardina, giungerà a maturazione; ciò avviene anche per effetto della riscoperta della drammaturgia shakespeariana, che determina una svolta fondamentale nell'evoluzione del teatro tedesco e, parallelamente al progressivo distacco dalla *tragédie* francese, sancisce la convinta adesione dello Sturm und Drang all'arte individualizzante e naturalistica⁹¹. Intorno al recupero fondante del Bardo – genio paragonabile per grandezza e profondità soltanto ai greci – ruota la seconda e decisiva fase della riforma, che vede in Lessing il protagonista assoluto.

È nel segno dell'illuminista sassone che si apre il terzo quarto del secolo, dapprima con la rappresentazione, acclamatissima a Lipsia e a Berlino, di *Miss Sara Sampson*⁹², poi con uno dei testi capitali del suo teatro, la *Minna von Barnheim*⁹³, primo vero e proprio dramma borghese (*bürgerliches Trauerspiel*) in lingua tedesca. Non più la *comédie larmoyante* di importazione francese (in tedesco *Rührkomödie*) – promossa e diffusa dal Gellert⁹⁴ – né la farsa rumorosa (*das*

⁹¹ È intorno al 1775 che si colloca il momento decisivo per la penetrazione in Germania del teatro shakespeariano, dovuta anche alle rinomate interpretazioni di Schröder (cfr. C. Grazioli, *Introduzione* a B. Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento* cit., p. 24; e, più avanti e diffusamente, lo stesso Diebold, pp. 44 sgg.).

⁹² *Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen*, nel sesto volume dei *Lessing Schriften* insieme con *Der Misogyne* (Voss, Berlin, 1755).

⁹³ *Minna von Barnheim oder Das Soldatenglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, Voss, Berlin, 1767.

⁹⁴ A Christian Fürchtegott Gellert (Hainichen 1715 – Lipsia 1769), prima seguace di Gottsched poi suo oppositore, si devono *Die Betschwester* (*La bigotta*, 1745), *Die kranke Frau* (*La donna malata*, 1747), *Das Los in der Lotterie* (1748), *Das Orakel* (*L'oracolo*, 1755) nonché la acclamata *Die zärtlichen Schwestern* (*Le sorelle affezionate*, 1747). Fu amato maestro di Goethe all'Università di Lipsia, dove insegnò retorica e morale.

Possenspiel), ma un testo costruito su una contaminazione di generi e temi che guardano al teatro antico (in particolare alla *ricezione produttiva* di Sofocle e Seneca) come a quello italiano, inglese, spagnolo, olandese. Un teatro che istruisca divertendo, nel contrasto generato dall'opposizione di vizi e virtù, descritto da una lingua vera, naturale, dal registro medio, lontano dall'artificiosità del teatro barocco importato dalla Francia. Negli anni Settanta va man mano esaurendosi – con *Emilia Galotti*⁹⁵ e *Nathan der Weise*⁹⁶ (1779), ultimi dei suoi grandi drammi – la carica propositiva di Lessing, deluso dagli esiti provinciali e dalla modestia degli attori operanti nei teatri nazionali, quali Amburgo, Gotha, Mannheim. Domina qui un interprete di duratura fortuna, quell'August Wilhelm Iffland la cui carriera folgorante segna in modo concreto l'ultimo quarto del secolo; un drammaturgo, anche protagonista in palcoscenico, che unitamente ad August Kotzebue monopolizza la scena con le sue commedie borghesi.

Ma gli anni Ottanta sono anche gli anni di Schiller, che ottiene con *Die Räuber (I masnadieri)*⁹⁷ un successo senza precedenti, facendo leva sulla rappresentazione di forti contrasti interiori e su una lingua intensa ed espressiva. La prima rappresentazione del testo adattato per la scena del Teatro di Mannheim è datata 13 gennaio 1782. Successo ribadito due anni dopo con la tragedia dagli intensi echi shakespeariani *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (La congiura di Fiesco a Genova)*⁹⁸ e con il dramma borghese *Luise Millerin*⁹⁹, passato alle scene di Francoforte sul Meno nel 1784 sotto il titolo *Kabale und Liebe, cioè Raggiri e amore* (a Schiller suggerito, pare, da Iffland).

Una documentazione parziale ma significativa delle fasi di tale lungo e articolato percorso evolutivo è offerta dalle edizioni di testi teatrali – circa trecentosettanta quelli censiti all'atto della catalogazione – presenti nella biblioteca privata della regina di Napoli. Una presenza non irrilevante, che attesta l'indubbia attenzione dell'editoria di lingua

⁹⁵ *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Voss, Berlin, 1772. Al debutto (13 marzo 1772) l'opera fu portata in scena all'Opernhaus di Braunschweig dalla compagnia di Karl Theophil Döbbelin. L'enorme risonanza le fruttò una posizione privilegiata nel repertorio tedesco, destinata a rimanere inalterata per lunghissimo tempo.

⁹⁶ *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen*, Voss, Berlin, 1779. Fu messa in scena per la prima volta al Döbbelinisches Theater di Berlino il 14 aprile 1783. Insieme con *Die Juden* fu messa al bando, in vita dell'autore, dalla Chiesa e, più tardi, dal regime nazista.

⁹⁷ *Die Räuber. Ein Schauspiel*, Frankfurt und Leipzig, 1781.

⁹⁸ *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel*, Schwan, Mannheim, 1783.

⁹⁹ *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Akten*, Schwan, Mannheim, 1784.

tedesca per il processo di riforma del genere e del repertorio. Quella peculiare raccolta libraria, così cronologicamente compatta, restituisce gli esiti, consistenti e disuguali, della sperimentazione conseguita al dibattito teorico: accanto ad autori e testi di grande fama, riemerge dal catalogo una plethora di nomi e di titoli in parte caduti nell'oblio – spesso non senza motivo – che vivacizzarono i palcoscenici degli stati germanici, della Svizzera, dell'Austria e dei paesi ricadenti nei confini dell'Impero asburgico dopo Aquisgrana.

Soltanto una cinquantina di questi drammi o commedie sono editi singolarmente; tutti gli altri compaiono in opere complessive o in raccolte. Non si può tacere, a tale riguardo, l'imponente *Theatralische Sammlung* in quaranta volumi, pubblicata da Jahn a Vienna fra il 1790 e il 1793¹⁰⁰ e contenente circa centoventi differenti testi teatrali; un terzo, dunque, del totale. La collezione di volumetti in ottavo¹⁰¹ (fra le pochissime complete, se non proprio l'unica, segnalate dagli opac), uniformemente rilegati nel consueto cartoncino rigido *bleu-gris*, è per la gran parte impreziosita da incisioni su rame di Weinrauch e Albrecht: una sola scena per ciascuno dei testi presentati, commentata da un brano saliente del dialogo. Eleganti interni borghesi per i *Lustspiele*, con mobili, specchiere, tendaggi e decorazioni alle pareti di spiccato gusto rococò fanno da cornice a folti gruppi formati da signore in abiti fastosi e ampi cappelli piumati ed uomini in polpe e parrucche. Più frequentemente proiettate all'esterno paiono le scene identificative di drammi e tragedie, dove le pose ieratiche e solenni dei personaggi protagonisti – non di rado figure maschili coperte da imponenti armature ed eroine prostrate nel tormento e dal sacrificio – sono spesso incastonate in elementi di paesaggio oppure si stagliano su fondali di castelli o palazzi. Non sempre prove esemplari di incisione, ma immagini suggestive e talora chiaroscurali, intese a rimandare il nucleo drammatico del testo illustrato, la temperie culturale e il gusto di un'epoca.

Almeno un cenno meritano ancora i dieci volumi del *Neuestes Deutsches Theater*, stampati a Graz sotto il marchio di Christian Friedrich Trötscher e per i tipi di Anton Tedeschi nel biennio 1789-90, contenenti nel complesso ventisette titoli (in prevalenza commedie)¹⁰².

¹⁰⁰ La raccolta include, tuttavia, anche edizioni con differenti luoghi di stampa (Lipsia e Berlino in primo luogo; ma anche Amburgo, Augsburg, Brema, Breslavia, Karlsruhe, Dresda, Francoforte, Mannheim, Monaco, Neuwied, Salisburgo) e date di stampa precedenti (fra il 1768 e il 1787), presumibilmente cedute da altri editori.

¹⁰¹ Reca la segnatura Coll. M.C. 1584/¹⁻⁴⁰.

¹⁰² Sono segnati Coll. M. C. 2270/¹⁻¹⁰.

Di notevole interesse sono ancora le raccolte di testi tradotti da altre letterature, quali lo *Spanisches Theater* edito in tre volumi dal Waisenhaus a Braunschweig fra il 1770 e il 1771, con testi di Calderón, Lope e Moreto; le dodici commedie di Carlo Gozzi¹⁰³ offerte nella *Italiens neueste Schaubühne* (Berna 1795), che per buona parte ripropone i titoli del drammaturgo veneziano già editi anni prima dalla medesima tipografia elvetica nella più ampia selezione in cinque volumi, ugualmente presenti, dei *Theatralische Werke* (1777-1779)¹⁰⁴; e, infine, il *Neueres Französischen Theater* pubblicato a Lipsia per le cure di Ludwig Ferdinand Huber fra il 1795 e il 1797¹⁰⁵. Corrispondono quasi esattamente a un quarto del numero complessivo commedie e drammi stranieri resi in tedesco. Se fra gli italiani presenza quasi esclusiva è quella appena menzionata di Gozzi (l'unica commedia goldoniana in catalogo è *Il servitore di due padroni*¹⁰⁶), più vario è il panorama dei francesi: Baculard d'Arnaud, Beaumarchais, Dorat, Diderot, Fenouillot de Falbaire de Quingey, Voltaire; degli inglesi: Susannah Centlivre, George Colman jr., Samuel Foote (largamente il più rappresentato con dodici titoli¹⁰⁷), Elizabeth Inchbald, Ben Jonson, Edward Moore, Arthur Murphy, Richard B. Sheridan e, sia pure con una modesta incidenza, Shakespeare¹⁰⁸; dei già citati spagnoli.

Tutti i restanti, oltre duecentosettanta, sono testi originali in lingua tedesca. Vi compaiono, com'è naturale, Lessing¹⁰⁹ e Schiller¹¹⁰. Del tutto assenti, invece, le opere teatrali di Goethe e di Wieland: lacune, certo, molto significative e difficilmente comprensibili.

¹⁰³ *Die Liebe zu den drey Pomeranzen, Die Rabe, Turandot, Der König Hirsch, Die Frau eines Schlange, Zobels, Das grüne Vögelchen, Der König der Geniüsse, Der Fall von Donna Elvira [Das Unglück der Donna Elvira, Königin von Navarra], Die Strafe im Abgrund, Der Triumph der Freundschaft, Die zwey schlaflosen Nächte, oder der Betrug der Einbildung.*

¹⁰⁴ In questa edizione si aggiungono altri sette testi: *Die Frau eines Schlange, Das blaue Ungeheuer, Die glücklichen Bettler, Doris, Die entwafnete Rachgierde, Das öffentliche Geheimnis, Die philosophische Prinzessin, oder das Gegengift.*

¹⁰⁵ L'esemplare conservato nella biblioteca di Maria Carolina è, tuttavia, mutilo del primo dei tre volumi.

¹⁰⁶ *Der Diener zweyer Herren* (Bödner, Schwerin-Wismar, 1794).

¹⁰⁷ In tre dei quattro volumi dell'edizione dei *Dramatische Werke* (Nicolai, Berlin-Stettin, 1796-1800), edizione mutila qui del terzo volume.

¹⁰⁸ *Macbeth* (Cotta, Tübingen, 1801), *Der Sturm* (Nicolai, Berlin-Leipzig, 1796), *Maass für Maass* (Bödner, Schwerin-Wismar, 1790).

¹⁰⁹ I primi sei (*Der junge Gelehrte, Die Juden, Der Mysogyn, Der Freygeist, Der Schatz, Minna von Barnheim. Oder das Soldatenglück*) in due volumi di *Lustspiele* editi a Mannheim nel 1796; *Nathan der Weise* e *Der Mönch von Libanon* nella citata *Theatralische Sammlung* rispettivamente nel XXVIII e nel XXXIV volume.

¹¹⁰ *Räuber* (*Theatral. Samml.*, IV), *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (*Theatral. Samml.*, XII), *Wallenstein* (Cotta, Tübingen, 1801), *Turandot Prinzessin von China* (Cotta, Tübingen, 1802).

li, laddove si consideri che editori e datazioni non si discostano da quelli riscontrabili nella raccolta: basti, al riguardo, un confronto con una fonte bibliografica di primaria importanza – *The Viennese Theatre 1740-1790*¹¹¹ – in cui confluiscono circa tremila voci. Difficile, ad ogni buon conto, intravedere una intenzionalità in tali esclusioni. A quanto è dato di capire, i librari tedeschi che con costanza rimpinguarono la biblioteca della regina, nel corso di tre decenni e oltre, non operarono selezioni mirate¹¹².

Più o meno noti e autorevoli sono i commediografi più ricorrenti, letterati prestati al teatro e teatranti attivi dediti alla drammaturgia: Christian Felix Weisse¹¹³ (con ventidue titoli), August Wilhelm Iffland¹¹⁴ (ventuno), August von Kotzebue¹¹⁵ (diciotto),

¹¹¹ Si tratta della imponente collezione che la Houghton Library dell'Università di Harvard acquisì in blocco nel 1971 dal commerciante viennese Michael Krieg. Cfr. <http://microformguides.gale.com/Data/Download/3023000A.pdf> (ultima consultazione: 12 luglio 2019).

¹¹² Sulla formazione della biblioteca rimando ancora al nostro *I libri della regina* cit., in particolare al primo paragrafo.

¹¹³ Annaberg 1726 – Stötteritz, Lipsia 1804. Fra le opere più note presenti nella libreria di Maria Carolina: le commedie *Der Misstrauische gegen sich selbst*, *Die Matrone von Ephesus*, *Amalia*, *Die Poeten nach der Mode*, ecc.; le tragedie *Eduard der Dritte*, *Richard der Dritte*, *Atreus und Thyest*, *Rosamunde*, ecc. (rispettivamente nei *Lustspiele* e nei *Trauerspiele* nell'ed. Schmieder, Carlsruhe, 1778).

¹¹⁴ Hannover 1759 – Berlino 1815. Esordì come attore al Teatro di corte di Gotha nel 1777, ma dal 1779 fu per molti anni al Teatro di Mannheim; dopo una acclamata carriera di attore, molto apprezzata anche da Goethe, Schiller e Tieck, dal 1811 diresse i teatri berlinesi. Fra le molte opere presenti nella raccolta di Maria Carolina d'Asburgo: *Das Vermächtniss*, *Elise von Valberg*, *Die Hagestolzen*, *Allzu scharf macht schartig*, *Frauenstand*, *Dienstpflcht* – tutte editate da Göschen a Lipsia negli anni Novanta; *Liebe um Liebe*, *Reue versöhnt*, *Verbrechen aus Ehrsucht*, *Bewußtseyn!* Inclusive nel menzionato *Neuestes Deutsches Theater* (Trötscher, Graz).

¹¹⁵ Weimar 1748 – Mannheim 1807. Dopo oltre un decennio di militanza all'Hoftheater di Vienna, operò per lo più in Russia, dove arrivò a dirigere il Teatro di Pietroburgo. Rientrato in Germania e venuto in sospetto di spionaggio in favore dello zar, fu assassinato da uno studente dell'Università di Mannheim. Del suo sterminato repertorio – ricco di circa duecento testi e all'epoca molto rappresentato – rimangono pochi titoli degni di memoria, quali *Menschenhass und Reue* (presente al catalogo in ben tre differenti edizioni: 1789, 1790, 1797), *Die Indianer in India* (anche questo in due edizioni), *Adelheid von Wulfingen. Ein Denkmal der Barbaren des XIII Jahr*, *Das Kind der Liebe*, *Die edle Lüge*, ecc., quasi tutti provenienti da volumi della *Theatralische Sammlung* o dalle raccolte dei suoi *Schauspiele* e *Neue Schauspiele*, editi a Lipsia da Kummer. Si ricorderà, infine, che il medesimo Kotzebue, che fu in visita alla regina borbonica di Caserta, nelle sue *Erinnerungen* bollò la collezione tedesca di Maria Carolina come una *Schofelbibliothek*, non avvedendosi, forse, che sui palchetti erano allineati anche non pochi suoi titoli (vd. *supra*, nota 3).

Alois Friedrich von Brühl¹¹⁶ e Julius von Soden¹¹⁷ (sedici), Friedrich Maximilian von Klinger¹¹⁸ (quattordici), Christoph Friedrich Bretzner¹¹⁹ (nove), Joseph Marius von Babo¹²⁰, Johann Friedrich Jünger¹²¹ e Friedrich Ludwig Schröder¹²² (sette), Johann Jakob Engel¹²³ (sei), Friedrich Wilhelm Gotter¹²⁴ (cinque).

¹¹⁶ Dresda 1735 – Berlino 1793. Importante diplomatico sassone, fu al servizio dei sovrani di Polonia e per breve tempo anche governatore di Varsavia. Declinato il suo peso politico negli anni della maturità, preferì dedicarsi al teatro, specificamente alla commedia, raggiungendo notevole fama. Di von Brühl il fondo librario in questione conserva, per esempio, *Die Brandschatzung, Ein jeder reitet sein Steckenpferd, Das Findelkind, Der Bürgermeister, Die Rache*, ecc., tutti in raccolta edita a Dresda da Walther nel 1785-1786; e ancora altri testi pubblicati nella citata *Theatralische Sammlung*.

¹¹⁷ Ansbach 1754 – Norimberga 1831. Economista e diplomatico, fu un abile organizzatore teatrale. Si deve a lui la fondazione dei teatri di Bamberg e di Würzburg. Fra i suoi drammi, in genere di ambientazione storica, *Kleopatra, Die Braut, Ignez de Castro, Ernest Graf von Gleichen, Leben und Tod Kaiser Heinrichs des vierten*, ecc., tutti editi in una raccolta di Schauspiele in quattro volumi (Maurer, Berlin, 1788-1791).

¹¹⁸ 1752-1831. Il suo dramma *Sturm und Drang* – qui presente nel secondo volume del suo *Theater* (Hartknoch, Riga, 1786) darà il nome all'intero movimento artistico. Di lui si ricorda soprattutto la tragedia *Die Zwillinge*, scritto per il Teatro di Amburgo e per l'interpretazione di due celebri attori: Sophie Charlotte Ackermann e il figlio Friedrich Ludwig Schröder. Ugualmente incluse nell'edizione di Riga *Medea in Korinth, Die neue Arria, Der Schwur, Konradin, Elfride*, ecc.

¹¹⁹ Leipzig 1748-1807. Oltre che la sua commedia più fortunata, *Das Räuschchen* in quattro atti, riportata nel primo volume della *Theatralische Sammlung*, il catalogo registra altri testi brillanti, rappresentativi del gusto dell'epoca, quali *Die Erbschaft aus Ostindien, Komplimente und Wind, Der Eheprokurator*, ecc.

¹²⁰ Ehrenbreitstein 1756 – München 1822. Più attivo nel genere tragico: *Oda, die Frau von zween Männern, Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern, Conrad Lezkau, Bürgermeister zu Danzig, Dagobert der Frankenkönig*, (tutti inclusi nella *Theatralische Sammlung*, rispettivamente XIII, XX, XXIV, XXXI), ecc.; fra le commedie *Bürgerglück* e *Die Mahler* (Voss, Berlin, 1793), ecc.

¹²¹ Lipsia 1756 – Vienna 1797. Autore di commedie quali *Er mengt sich in Alles, Die unvermuthete Wendung, Die Geschwister vom Lande, Maske, für Maske, Die Geschwister vom Lande*, ecc., tutte incluse nella silloge del suo *Komisches Theater* (Götschen, Leipzig, 1792-1795; l'esemplare conservato è mutilo del primo dei tre volumi dell'edizione).

¹²² Schwerin 1744 – Rellingen 1816. Fu attore rinomato al Teatro di Amburgo, dove recitò anche in importanti ruoli shakespeariani (come Amleto o Re Lear), per poi passare al Teatro di Corte di Vienna. Anch'egli autore di *Lustspiele*; fra i titoli presenti al catalogo: *Das Portrait der Mutter oder die Privatekomödie, Die Eifersüchtigen, oder Reiner hat Recht, Adelsucht, oder Ehrgeiz und Liebe, Der Kaufmann von Venedig, Wer ist sie?*, ecc., tutti nei volumi della *Theatralische Sammlung* (rispettivamente VII [i primi due], IX, XVI, XIX).

¹²³ Parchim 1741-1802. Più noto come filosofo illuminista (*Der Philosoph für die Welt*, 1775-1780), in drammaturgia fu fervente ammiratore delle teorie estetiche di Lessing. La biblioteca di Maria Carolina conserva i due volumi dell'edizione berlinese dei suoi *Schauspiele* (Mylus 1803) con *Der Edelknabe, Das Vermählungstag, Eid und Pflicht, Stratonice*, ecc.

¹²⁴ Gotha 1746-1797. In opposizione allo *Sturm und Drang*, fu fra gli ultimi seguaci del gusto classicistico di importazione francese. Fra i suoi titoli nella *Theatralische Sammlung*: *Die Erbschleicher* (II vol.), *Das Duell, oder der Weise in der That* (XXX

E altri commediografi ancora per un totale di circa ottanta diverse intestazioni d'autore al catalogo della collezione. Due soltanto, per inciso, le presenze femminili: Marianne Sophie Weikard¹²⁵ e Johanna Franul von Weissenthurm¹²⁶. Figure di primo piano nella ricerca della forma drammatica e nell'organizzazione dei teatri della Germania, accanto a comprimari più o meno noti – Johann David Beil, Johann Heinrich Bösenberg, Johann Christian Brandes, Anton Wilhelm Christian Fink, Otto Heinrich von Gemmingen, Theodor Gottlieb von Hippel, Karl Martin Plümicke, Johann Friedrich Schink, Salomon Friedrich Schletter, Alois Wilhelm Schreiber, Johann August von Törring-Seefeld, Christian August Vulpius¹²⁷, per citarne alcuni – accomunati dall'appartenenza a generazioni fra loro prossime: tutti o quasi tutti sono nati fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, tutti o quasi tutti operano e pubblicano drammi e commedie in prevalenza fra gli anni Settanta e i primi anni dell'Ottocento. È il *Lustspiel* il campo d'azione preferito. Il catalogo della biblioteca della regina ne annovera oltre centocinquanta, a fronte dei circa novanta *Schauspiele* e dei quasi settanta *Trauerspiele*¹²⁸. L'articolazione in cinque atti è di gran lunga quella più adottata (poco meno della metà dei titoli censiti dal catalogo), seguita a distanza da quella in tre atti¹²⁹.

Un impegno rilevante per le officine tipografiche di lingua tedesca, che inondano il mercato con le loro tirature di piccoli formati – per lo più in -8° – immancabilmente stampate in caratteri gotici e di frequente illustrate da accattivanti tavole calcografiche¹³⁰. Fra

vol.), *Der argwöhnische Ehemann* (XXXV). Manca alla raccolta la sua opera teatrale più celebre, il melodramma *Medea*, poi messo in musica dal ceco Jiří Antonín Benda.

¹²⁵ 1770-1823, *Der Vergleich* e *Der gereiste Bräutigam* (*Theatral. Samml.* XIV e XV).

¹²⁶ 1773-1847; autrice di *Die kindliche Liebe* (1804), *Der Reukauf* (1806) e *Deutsche Treue* (1807), tutti pubblicati da Degen a Vienna.

¹²⁷ Weimar 1762-1827. Fratello di Christiane Vulpius, compagna di Goethe, fu più noto come autore di romanzi (cfr. *supra*).

¹²⁸ Residuale l'incidenza di altre denominazioni esplicitate nel frontespizio: *Posse* (7), *Drama* (6), ecc.

¹²⁹ All'incirca settanta. Non pochi anche gli atti unici, in numero superiore ai cinquanta. Al riguardo di tutti i dati fin qui e più avanti forniti va segnalato che qualche unità potrebbe essere sfuggita ai controlli inventariali; stime e percentuali vanno assunte, pertanto, con un lieve margine di approssimazione.

¹³⁰ Accanto ai già menzionati Albrecht e Weinrauch – ai quali è demandata l'iconografia della *Theatralische Sammlung* – emergono altri nomi di disegnatori e incisori, quali, ad esempio, i già menzionati Daniel Nikolaus Chodowiecki e Johann Georg Penzel (cfr. *supra*, note 77 e 78), Sigmund Freudenberger, Christian Gottlieb Geysler, Jakob Wilhelm Mechau, Conrad Westermysr, ecc.

le più attive, oltre al già citato Jahn nella capitale asburgica, quelle di Frölich, Maurer, Müller, Mylius, Nicolai, Unger e Voss a Berlino; Dyk, Göschen, Kummer, Jacobäer e Wolf a Lipsia; Gerlach e Walther a Dresda; Esslinger e Schäfer a Francoforte, Weisenhaus a Braunschweig, Schmieder a Carlsruhe, Trötscher a Graz, Hartknoch a Riga, Cotta a Tübingen, Orell, Gessner & Füssli a Zurigo.

Mein geliebtes Vaterland potrebbe essere l'intestazione di questa biblioteca privata – confidava con tono nostalgico Maria Carolina d'Asburgo ai viaggiatori del *Grand Tour* in visita a Caserta nei suoi primi anni di regno, riponendo il senso più intimo del legame con la sua terra natia in quell'accumulo di piccoli libri azzurri. Riguardati nell'insieme a distanza di due secoli – *a fortiori* in quanto non assemblati in base a specifici criteri di selezione – rivelano tracce cospicue e preziose sotto il profilo della documentazione bibliografica, offrendo un omogeneo e significativo spaccato dell'attività editoriale tedesca del XVIII secolo, segnatamente dell'ultimo trentennio.

Francesco Cotticelli

RAGIONANDO DI FONTI SUL SETTECENTO TEATRALE NAPOLETANO

SOMMARIO: *Si propongono qui alcune riflessioni sul problema delle fonti primarie per la ricerca sulla vita teatrale e musicale della Napoli del Settecento, con speciale riferimento ai percorsi archivistici e alle questioni metodologiche sollevate da nuovi reperti e dall'apertura a una prospettiva internazionale.*

PAROLE CHIAVE: *teatro, musica, XVIII secolo, archivi, Napoli.*

THEATRE IN NAPLES IN THE 18TH CENTURY. THOUGHTS ON THE RESEARCH SOURCES

ABSTRACT: *Here are offered select thoughts on the problem regarding primary sources relative to the investigation of the musical and theatrical life in eighteenth-century Naples, with particular reference to archival research and the methodological issues posed by new findings that have established a wider, international perspective.*

KEYWORDS: *theatre, music, 18th century, archives, Naples.*

Nell'ultimo quarto del secolo scorso il Settecento napoletano è stato oggetto di una vera e propria *Renaissance*, grazie a studi che hanno opportunamente argomentato l'ampiezza e la risonanza del fenomeno spettacolo della capitale del Mezzogiorno e le sue molteplici declinazioni di respiro internazionale. Pionieri su questo fronte due insuperati maestri, Francesco Degrada e Franco Carmelo Greco, diversi ma per molti versi complementari e in straordinaria sintonia: se il primo, muovendo dalla competente passione per Giovanni Battista Pergolesi e il suo mito, ha tracciato sul versante musicologico le linee di un corretto approccio filologico ai percorsi documentari, alle partiture superstiti, lavorando nel difficile campo delle attribuzioni – e delle suggestioni che uno “stile” musicale ha saputo produrre su scala europea – illuminando forme e instabilità di un contesto produttivo che oggi appare assai mutato rispetto alle disamine di

Si ringrazia Antonio Carocchia per aver autorizzato la ripresa di un lavoro apparso già negli atti del convegno *Commedia e musica al tramonto dell'Ancien Régime*: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei, da lui curato per i tipi di Avellino, Conservatorio di Musica “Domenico Cimarosa” di Avellino, pp. 295-311, e qui riproposto con adattamenti e aggiornamenti.

primo Novecento¹, Greco, accurato editore di testi e interprete sensibile della complessità dei linguaggi scenici, ha saputo ragionare a un tempo della ricchezza e della vastità del patrimonio teatrale del XVIII secolo, sul versante delle opere manoscritte e a stampa, delle ricostruzioni scenografiche, dell'edilizia, della giurisprudenza, della teoresi, e del suo profondo radicarsi nella storia e nella cultura di un territorio, esplorandone gli orizzonti metaforici, la pluralità di livelli (colto/popolare; professionistico/dilettantesco; reale/metaforico), la capacità di farsi cifra, nel bene e nel male, di un sistema geostorico che in quell'epoca acquisì forma e spessore².

¹ Di Francesco Degrada (1940-2005) si vedano almeno *L'opera a Napoli nel Settecento*, in A. Basso (a cura di), *Storia dell'opera*, 3 voll., U.T.E.T., Torino, 1977, I, pp. 237-332; *Origini e sviluppi dell'opera comica napoletana*, in M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, 2 voll., Olschki, Firenze, 1978 e 1981, I, pp. 149-173, poi come *Origini e destino dell'opera comica napoletana, in Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Discanto, Fiesole (FI), 1979, pp. 41-65; *Pergolesi tra mito e storia*, in F. Degrada R. De Simone, D. Della Porta, G. Race (a cura di), *Pergolesi*, Civita, Napoli, 1986, pp. 9-16; «*Scuola napoletana*» e «*Opera napoletana*»: nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico, in B. Cagli, A. Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo, 1737-1987. L'opera, il ballo*, Electa, Napoli, 1987, pp. 9-20; *La commedia per musica a Napoli nella prima metà del Settecento: una ricerca di base*, in A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi, F.A. Gallo, (a cura di), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*. III. Free Papers, EDT, Torino, 1990, pp. 263-274; Id., *Lo frate 'nnamorato e l'estetica della commedia musicale napoletana*, in B.M. Antolini, W. Witzennmann (a cura di), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Olschki, Firenze, 1993, pp. 21-35; *Giuseppe Sigismondo, il marchese di Villarosa e la biografia di Pergolesi*, «*Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies*», 3 (1999), pp. 251-277; *Nuove acquisizioni pergolesiane*, «*Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies*», 4 (2000), pp. 209-252; *Dipingere il mito: Nacciarone e Pergolesi, in Omaggio a Pergolesi: dipingere un mito*, Electa, Napoli, 2003, pp. 22-39.

² Di Franco Carmelo Greco (1942-1998) si vedano almeno *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi*, Pironti, Napoli, 1981; *Spazio reale e spazio virtuale della scena napoletana settecentesca*, in E. Narciso (a cura di), *Illuminismo meridionale e Comunità locali*, Guida, Napoli, 1988, pp. 212-258; *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «*Studi pergolesiani. Pergolesi Studies*», I, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 33-72 (anche in «*Critica letteraria*», XIV, 1986, 2, 51, pp. 225-274, con il titolo *La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena*); *L'organizzazione teatrale a Napoli nel Settecento*, «*Critica Letteraria*», XV, 1987, 2, 55, pp. 211-236 (come tributo al magistero di Greco il saggio è riproposto anche in A. Lattanzi, P. Maione (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2003, pp. 1-49); G. Parrino, *Belvederius sive theatrum*, in *Colloquia. Nunc primum in unum collecta. Quibus accessere Belvederius sive Theatrum et Dialogi varii argumenti*, Vincenzo Manfredi, Neapoli, 1759 (poi 1769), edito in F.C. Greco, *Belvedere o il teatro*, in Id. (a cura di), *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Luciano, Napoli, 2001, pp. 479-561.

A entrambi va riconosciuto il merito, per usare le parole di Romeo De Maio, di aver traghettato l'interesse per la Napoli settecentesca dall'incursione di taglio anedddotico alla "scienza"³: un aspetto non irrilevante di quest'attitudine cognitiva resta la continuità fra l'impegno personale di investigazione, testimoniato dalla cospicua produzione saggistica, e l'intensa attività didattica, che ha promosso, con intrecci estremamente proficui, ulteriori approfondimenti nelle vicende della musica e del teatro in quello che a ragion veduta può considerarsi un *siglo de oro*. A compendio e tributo di una stagione di ricerca intensissima ed estremamente feconda, tra 2009 e 2010, possono considerarsi da un lato i volumi sulla *Storia della musica e dello spettacolo* pubblicati dai Turchini, che, richiamandosi al magistero dei due studiosi, hanno inteso sistematizzare le conoscenze acquisite in oltre trent'anni di lavoro, ipotizzando ulteriori sviluppi secondo le traiettorie che si sono venute definendo nell'analisi e nell'interpretazione del mondo teatrale e musicale dell'epoca⁴, dall'altro l'accurato spoglio della *Gazzetta* offerto da Ausilia Magaudda e Danilo Costantini, frutto di decennali fatiche in archivi e biblioteche, una silloge preziosa di una miriade di tasselli lungo circa un secolo di grandi rivoluzioni politiche e istituzionali, fra città e contado, età vicereale prima spagnola poi austriaca, e quindi regno autonomo, capitale e province⁵. E non è solo una singolare coincidenza se in quegli anni il Settecento musicale napoletano ha conosciuto eccezionali approfondimenti e una fortissima esposizione mediatica, grazie all'impegno quinquennale voluto da Riccardo Muti ai Salzburger Pfingstfestspiele⁶, o alla miriade di appuntamenti promossi dalla Fondazione Pergolesi Sponcini nelle Marche in occasione del tricentenario della nascita di

³ R. De Maio, *Prefazione* a F.C. Greco, *Teatro napoletano del '700* cit., pp. IX- XIV: IX.

⁴ F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 tomi, Turchini Edizioni, Napoli, 2009.

⁵ A. Magaudda, D. Costantini, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio delle «Gazzette» (1675-1768)*, ISMEZ, Roma, 2010.

⁶ Si veda la sezione *Archiv* sul sito <http://www.salzburgerfestspiele.at>. A suggello dell'esperienza si veda anche il volume celebrativo *Riccardo Muti. Fest-Spieler aus Überzeugung*, Salzburger Festspiele, Salzburg, 2011. In occasione del Festival di Pentecoste 2010 e con il decisivo supporto dei Freunde der Salzburger Festspiele fu presentata l'edizione tedesca della *Storia della musica* edita dai Turchini: cfr. F. Cotticelli, P. Maione (Hrsg.), *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, 2 Bände, Bärenreiter, Kassel, 2010.

Giovanni Battista Pergolesi⁷, o ancora alla Fondazione Pietà de' Turchini e ai gruppi che con essa hanno collaborato o si sono esibiti⁸: acribia scientifica e progettazione teatrale costituiscono da sempre due differenti e inestricabili *excursus*, che tuttavia condividono l'auspicio di tenere accesi i riflettori su un momento irripetibile, e cruciale per la storia di un territorio, anche per l'intelligenza di una contemporaneità percepita ancora come convulsa e atipica.

Ma si tratta, nel caso della *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*, di una pubblicazione dal preciso valore simbolico, se la si colloca opportunamente in un filone di interventi più o meno ampi che hanno scandito e scandiscono le indagini di questi ultimi tempi. Già *Teatro napoletano del '700* di Greco nel 1981 era nato come un'antologia/edizione critica di drammi rappresentativi del secolo, con uno sguardo alla dialettalità "riflessa" e sempre più problematica man mano che il prestigio della città cantante si affermava su scala continentale, e si poneva come avvio di un progetto editoriale ambizioso poi abbandonato⁹. Negli ampi saggi introduttivi, e nelle appendici, il riferimento o la riproposta di alcuni documenti d'archivio poneva l'accento sulla questione più spinosa che affiorava nella rifondazione metodologica cui aspiravano i contributi tra anni Settanta e Ottanta, ovvero la distruzione dell'ingente *corpus* sui teatri di Casa Reale Antica dell'Archivio di Stato di Napoli durante la seconda guerra mondiale, che ha inflitto una ferita irrimediabile agli studi, appena lenita dalla poderosa cronaca del giovane Benedetto Croce dell'ultimo decennio dell'Ottocento (il memorabile *Teatri di Napoli*, la cui seconda parte si era giovata grandemente di

⁷ Anche in tal caso per una sintesi si rinvia al sito www.fondazionepergolesispontini.com. Al momento la serie «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies» ha raccolto gli atti dei convegni: il n. 6 (a cura di C. Toscani - 2011) quelli del convegno di Milano (20-21 maggio 2010), il n. 7 (a cura di S. Caputo - 2012) quelli di Roma (9-10 settembre 2010); il n. 8 (a cura di C. Bacciagaluppi, H.-G. Ottenberg, L. Zoppelli - 2012) quelli di Dresda (12-14 novembre 2010); il n. 9 (a cura di F. Cotticelli, P. Maione - 2015) quelli di Napoli (28-31 gennaio 2010). Al sito della Fondazione, insignita per l'intensa attività del Premio Abbiati, si rinvia per le incisioni pubblicate.

⁸ Per una storia dell'istituzione cfr. il sito www.turchini.it; si veda oggi anche G. Lombardi, *La Fondazione Pietà de' Turchini dal 1997 ad oggi*, tesi di laurea magistrale in Management del Patrimonio Culturale, Università di Napoli Federico II, relatore ch.mo prof. F. Cotticelli, a.a. 2018-2019.

⁹ Cfr. anche F. Cotticelli, *Cosa resterà di questi anni Ottanta? Intorno al magistero di Franco Carmelo Greco*, in P. Sabbatino, G. Scognamiglio (a cura di), *Il teatro fra scrittura e pratica della scena. Per Franco Carmelo Greco*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2015, pp. 79-92.

quelle fonti)¹⁰ e dai saggi diseguali di Ulisse Prota-Giurleo¹¹. Francesco Degrada raccontava di quando, giovane studente poi laureato, si era messo sulle tracce del celebre erudito napoletano, autore della *Breve storia del teatro di corte* e de *I Teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, nel tentativo di riceverne istruzioni per le sue ricerche su Pergolesi e la sua epoca. Erano anni in cui, per incuria, forse, e per disinteresse, scompariva anche l'archivio della Casa Santa degli Incurabili, ente a lungo preposto alla gestione del *ius repraesentandi* e in quanto tale custode di passaggi rivelatori della macchina teatrale di età moderna. Le perdite erano immani, e tali da scoraggiare qualsiasi ipotesi di accurata ricostruzione del contesto, con qualche eccesso, probabilmente, se si presta fede a Bianconi e alla sua contestazione di un «jahrzehntelanges Alibi»¹² per la ricerca nell'introduzione della sua ricognizione dei libretti della stagione scarlattiana e degli albori del melodramma a Napoli.

L'idea di seguire percorsi archivistico-documentari alternativi, che restituissero alle indagini fonti di prima mano per aggiornare le conoscenze dalle pur benemerite esperienze di tardo Ottocento e primo Novecento, era in parte insita negli studi che venivano pubblicandosi, in parte costituiva una suggestione permanente da condividere con allievi, collaboratori, figure del teatro e della musica militanti. Nel corso delle celebrazioni per il duecentocinquantesimo anniversario dalla fondazione del Teatro di San Carlo (1737-1987)¹³ alcuni sondaggi esplorativi avevano dimostrato l'utilità dei fondi della sezione giustizia e tribunali antichi nell'Archivio

¹⁰ Cfr. B. Croce, *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII*, Pierro, Napoli, 1891 (l'opera è stata più volte ristampata, con aggiunte e modifiche, presso la casa editrice Laterza di Bari; della quarta edizione si è avuta una ristampa a cura di G. Galasso presso Adelphi, Milano, 1992).

¹¹ Cfr. almeno U. Prota-Giurleo, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in F. De Filippis, U. Prota-Giurleo, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, L'Arte Tipografica, Napoli, 1952, pp. 17-146; Id., *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Fiorentino, Napoli, 1962. Una raccolta degli studi di Prota-Giurleo è E. Bellucci, G. Mancini (a cura di), *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, 3 tomi, Il Quartiere edizioni, Napoli, 2002.

¹² L. Bianconi, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis*, in W. Osthoff, J. Ruile-Dronke, *Colloquium Alessandro Scarlatti. Würzburg 1975*, Schneider, Tutzing, 1979, pp. 13-111: 14 (Anm. 60).

¹³ Cfr. B. Cagli, A. Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, 3 voll., Electa, Napoli, 1987; *Il Teatro di San Carlo*, 2 voll., Guida, Napoli, 1987; G. Cantone, F.C. Greco (a cura di), *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1987; C. De Seta (a cura di), *Real Teatro di San Carlo*, Franco Maria Ricci, Milano, 1987.

di Stato di Napoli¹⁴; indagini più sistematiche, commissionate a margine dell'esecuzione alla Scala de *Lo frate nnamorato* nell'edizione di Degrada con la direzione di Riccardo Muti e la regia di Roberto De Simone¹⁵, già cimentatosi anni prima ne *Il Flaminio*¹⁶, riportarono alla luce i memoriali significativi conservati tra gli Affari Diversi della Segreteria dei Viceré accanto ad altre serie, restituendo uno spaccato inedito del mondo dello spettacolo nella tarda età vicereale¹⁷. Ad essi vanno affiancate le carte, poche ma pregiatissime, dello Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna, già segnalate da Heinrich Benedikt in un suo saggio del 1927 ove erano soggette a una lettura inevitabilmente parziale¹⁸, tra cui spicca il lungo testo inviato dai Delegati della Casa Santa degli Incurabili al Consiglio a difesa delle proprie prerogative in materia di gestione teatrale, con uno squarcio sulla storia dell'istituzione fra Cinque e Settecento di notevole interesse¹⁹. Se oggi della lunga vicenda del San Bartolomeo e dell'assestarsi di un sistema articolato di sale fra diciassettesimo e diciottesimo secolo sappiamo di più, lo si deve anche a questa fitta documentazione, cui si aggiungono contratti e

¹⁴ Cfr. F. Cotticelli, M. Esposito, *La macchina teatrale tra gestione di Corte ed impresa privata*, in G. Cantone, F.C. Greco (a cura di), *Il Teatro del Re* cit., pp. 215-238. Nello stesso volume si segnala il contributo di C. Belli, *Il San Carlo attraverso le fonti documentarie*, pp. 173-195.

¹⁵ Lo spettacolo debuttò nel Dicembre del 1989 al Teatro alla Scala di Milano.

¹⁶ *Flaminio* andò in scena il 15 maggio 1983 al San Carlo con la direzione di Marcello Panni e fu ripreso nella stagione successiva (cfr. *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, cit., *Cronologia*, pp. 860-862). Era stato eseguito alla Biennale di Venezia prima di iniziare un viaggio internazionale.

¹⁷ Le ricerche furono avviate in occasione del convegno organizzato da Francesco Degrada alla Scala intorno all'esecuzione de *Lo Frate nnamorato* nel Gennaio 1990 e confluirono in F. Cotticelli, P. Maione, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Luciano, Napoli, 1993 (rist. ivi, 2012) e in Id., «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*», Ricordi, Milano, 1996. Si vedano anche Id., *Per una storia della vita teatrale napoletana nel primo Settecento: ricerche e documenti d'archivio*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 3 (1999), pp. 31-115 e Id., *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il Teatro di San Bartolomeo (1707-1737)*, in F.C. Greco (a cura di), *I percorsi della scena* cit., pp. 373-478.

¹⁸ H. Benedikt, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, M. Verlag, Wien-Leipzig, 1927, in particolare pp. 631-671.

¹⁹ Antica segnatura è Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, Italien-Spanischer Rat, Korrespondenz, Faszikel 118 (ora Neapel Korrespondenz, 66, 1732-1733), cc. 462v-478v, 16/V/1733 (cfr. <http://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=1483116>). Si veda F. Cotticelli, P. Maione, «*Onesto divertimento*» cit., pp. 258-266.

notifiche di vario genere sopravvissute nelle schede dei notai attivi nella capitale, un giacimento immane che attende ancora di essere “aggredito” con costanza e dedizione, attraverso chiavi che permettano di orientarsi in un *mare magnum* senza precedenti²⁰.

Fu tuttavia subito chiaro che se le fonti rinvenute integravano lacune o fornivano informazioni del tutto inedite sul panorama dello spettacolo napoletano, esse andavano lette con estrema cautela e con premura metodologica. La serie Teatri del Fondo di Casa Reale Antica rispondeva a un impianto normativo e gestionale inaugurato da Carlo e la sua corte e seguiva le evoluzioni di un regime governativo che conobbe non pochi assestamenti durante tutto il Settecento: rifletteva un'attività ordinaria, dove ai ritmi delle stagioni regolari si sovrapponevano le varie congiunture del mestiere, da quelle economico-finanziarie a quelle pratiche e organizzative, non senza problemi di ordine pubblico e di indirizzo culturale. Quel che affiorava negli altri fondi, anche in maniera copiosa, costituiva per lo più l'eccezione nella norma, l'incepparsi di un meccanismo colto in un momento di crisi²¹. Se ciò risulta evidente al cospetto delle vertenze registrate nei Tribunali antichi²², è da non trascurare anche laddove si infittiscono, ad esempio, i contratti degli impresari tra gli anni Venti e Trenta, quando il continuo avvicendamento negli appalti è indizio di problemi amministrativi di non facile soluzione, o nel caso dei lunghi memoriali di uditori dell'esercito o funzionari di enti o di corte, chiamati a dirimere questioni delicate, tali da imprimere un nuovo corso alla gestione quotidiana. Né va dimenticata la asistematicità dei reperimenti, o la lacunosità dei fondi, nella convinzione che anche il nuovo disegno che queste tracce delineano abbia non pochi vuoti o zone d'ombra. Alcune schede notarili contengono numerosi testi utilissimi per la storia di singole sale cittadine, ma la serie fortunata può interrompersi – o inabissarsi del tutto – se non si riesce a identificare chi abbia rilevato la specifica incombenza di seguire le pratiche di quel teatro, o di quell'impresario²³. E il silenzio potrebbe essere irreversibile.

²⁰ Ampio ricorso alle fonti notarili è anche in F. Cotticelli, P. Maione, «*Onesto divertimento*» cit.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 15-30.

²² Si veda almeno P. Maione, F. Seller, *Vita teatrale a Napoli tra Sette e Ottocento attraverso le fonti giuridiche*, in F.P. Russo (a cura di), *Salfi librettista*, Monteleone, Vibo Valentia, 2001, pp. 83-95.

²³ La redditività dei percorsi di ricerca tra le schede notarili per lo spettacolo napoletano del Settecento è già attestata in F. Cotticelli, P. Maione, «*Onesto divertimento*» cit., pp. 250-257 (app. I), pp. 267-291 (app. III) e pp. 312-319 (app. VI).

Più complesso, e affascinante, è il tentativo di recuperare materiali negli archivi al di fuori di Napoli, in quella fitta trama di resoconti e corrispondenze che alimentano la vita dello spettacolo aristocratico di *ancien régime*, e non solo. Nel 2000, un convegno promosso dal Centro di musica antica “Pietà de’ Turchini”, dedicato al tema delle *Fonti d’archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*²⁴, intese proprio allargare gli orizzonti della ricerca, facendo interagire analisi su elementi poco noti tratti dai pubblici uffici con interventi mirati su alcuni prestigiosi archivi privati (una realtà che è ben lungi dall’esaurire le sue potenzialità) e, soprattutto, con gli sguardi che sulla capitale del Mezzogiorno provenivano da altre latitudini. Quello delle relazioni diplomatiche è un campo tanto esteso quanto complicato: il teatro e la musica sono parte dell’educazione di ciascun aristocratico, e raccontare di artisti, spettacoli, committenze può essere una forma di diletto personale come l’adempimento di un dovere imposto dai propri interlocutori vicini e lontani, può costituire un momento essenziale di cronaca di una vita sociale e intellettuale come il pretesto per offrire una chiave di lettura più sofisticata su un mondo che si osserva dall’interno e dall’esterno quasi, nella consapevolezza che quelle occasioni sono geniali e meditate autorappresentazioni al di qua e al di là del palcoscenico²⁵. I fondi dei ministri plenipotenziari raccolgono e trasmettono miriadi di informazioni, e non è raro il caso che i funzionari si attivino su

e VII). Tra gli studi più recenti T. Yamada, *La ‘cantina’ dei costumi per le commedie napoletane di Ferdinando Maria Banci nel 1769*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the Late Renaissance to 1900*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2014 (http://www.cini.it/wp-content/uploads/2014/04/08_Yamada_98-103_WEB.pdf) e F. Menchelli-Buttini, *Ifigenia: la versione di Niccolò Jommelli fra Roma (1751) e Napoli (1753)*, in M.I. Biggi, F. Cotticelli, P. Maione, I. Yordanova (a cura di), *Le stagioni di Jommelli*, Turchini Edizioni, Napoli, 2018, pp. 611-669. Entrambi gli studiosi sono molto attivi anche sul fronte della ricerca nell’Archivio Storico del Banco di Napoli. Tra i numerosi lavori dello studioso americano Anthony R. DelDonna si segnalano almeno *Opera, Theatrical Culture, and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, Ashgate Press, London, 2012 e *Instrumental Music in Late Eighteenth-century Naples: Politics, Patronage and Artistic Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020.

²⁴ P. Maione (a cura di), *Fonti d’archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2001.

²⁵ Si veda il recentissimo I. Yordanova, F. Cotticelli (a cura di), *Diplomacy and Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Hollitzer, Wien, 2019.

richiesta dei paesi d'origine per la promozione di un artista, o per favorire determinati ingaggi, o per l'invio di materiali manoscritti e a stampa destinati a circolare in altre piazze o in altri contesti. Talora l'interesse di alcune relazioni internazionali si intensifica, riflettendo l'evolversi dei rapporti politico-diplomatici nel loro insieme: si pensi all'asse Napoli-Dresda a cavallo fra gli anni Trenta e Quaranta, quando il matrimonio di Carlo con Maria Amalia di Sassonia rinsaldò il legame fra le due corti e permise un fitto dialogo culturale²⁶, o alla ripresa dei contatti istituzionali con il mondo asburgico sul principio degli anni Cinquanta²⁷, al fitto dialogo con la Spagna del re Borbone padre di Ferdinando²⁸, all'irruzione dei modelli francesi nella seconda metà del Settecento²⁹, o ancora ai legami privilegiati con l'Austria a fine secolo³⁰. È sempre un dialogo

²⁶ Cfr. P. Maione, *La musica "viaggiante" nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 8 (2012), pp. 101-170. E cfr. anche Id., *Tra le carte della diplomazia napoletana: la musica e il teatro "viaggianti" nell'Europa del Settecento*, in *Society and Culture in the Baroque Period*, ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage, 2014, <http://www.enbach.eu/en/essays/visiting-baroque/maione.aspx>; Id., *L'ammirazione dei popoli per l'ostensione della "virtuosa" Maria Carolina (Vienna - Napoli 1768)*, in G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni di Mediterranea - ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016, pp. 43-73; Id., *«Il possesso della scena»: gente di teatro in musica tra Sei e Settecento*, «Drammaturgia», XII, n.s. 2 (2015), pp. 97-108.

²⁷ Cfr. F. Coticelli, *Metastasio a Napoli. Vicende di «Orti Esperidi»*, in E. Hirschler, A. Sommer-Mathis (Hrsg.), *Pietro Metastasio - uomo universale (1698-1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2000, pp. 171-184.

²⁸ Cfr. almeno R. Cioffi, L. Mascilli Migliorini, A. Musi, A.M. Rao (a cura di), *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli Spagna e America*, Arte'm, Napoli, 2018.

²⁹ Cfr. M. Traversier, *Gouverner l'Opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1737-1815*, École française de Rome, Rome, 2009; R. Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français en Europe au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris, 2014; F. Coticelli, *Sulle caratteristiche "nazionali" nel teatro napoletano dagli anni Settanta in relazione alle compagnie forestiere*, in B. Alfonzetti, M. Formica (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013, pp. 197-205; Id., *Lombardi, Francesi, Napoletani. I nuovi scenari nella Capitale*, in P. Maione (a cura di), *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Turchini, Napoli, 2016, pp. 215-227.

³⁰ Sulla questione F. Coticelli, *Sinfonie d'autunno. Notizie teatrali da Napoli per l'Imperatrice Maria Teresa (1793-1795)*, in L. Sannia Nowé, F. Coticelli, R. Puglionni (a cura di), *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, Aracne, Roma, 2005, pp. 207-218 e Id., *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in *Io, la Regina* cit., 2016, pp. 145-165.

a più voci, per il quale si rende necessaria una visione d'insieme, un'indagine coordinata su più fronti che sappia restituire un quadro equilibrato delle forze in gioco e dell'effettivo prestigio di luoghi, fatti, personaggi. Ma è un lavoro prezioso, perché da un lato riconferma la forte trama unitaria dello spettacolo di antico regime nell'intero continente, dall'altro consente di cogliere – entro elementi indiscutibili di coesione e continuità – le innumerevoli *nuances*, poetiche, giuridiche, amministrative, di ciascun ambito territoriale, in una dialettica di analogie e differenze su cui occorrerebbe far ancora più luce.

Al polo opposto, un'altissima esperienza di valorizzazione di un patrimonio documentario locale, ma di ampiezza e potenzialità impressionanti, è il filone riguardante l'Archivio Storico del Banco di Napoli. L'enorme giacimento documentario prodotto dagli antichi banchi attivi in città, a partire dal XV-XVI secolo fino all'Unità d'Italia e oltre (dopo il fallimento del Banco Ave Gratia Plena o dell'Annunziata nel 1702, sono presenti su piazza nel Settecento i Banchi dei Poveri, del Popolo, della Pietà, del Salvatore, dello Spirito Santo, di Sant'Eligio, di San Giacomo e Vittoria), è giunto pressoché intatto fino ai giorni nostri e costituisce una miniera inesauribile di dati³¹. Largamente utilizzato dagli studiosi di storia dell'arte, ai quali ha risolto casi di committenza e attribuzione discussi, si è rilevato prezioso anche per la ricostruzione della vita dello spettacolo, terminata una fase di sondaggi assai incoraggiante. Il primo sistematico lavoro rientra fra le "scommesse" sostenute da Francesco Degrada, allorché in occasione di un convegno jesino Paolo-giovanni Maione presentò lo spoglio di tutte le notizie di argomento teatrale e musicale reperite per l'anno 1734³²: un numero altissi-

³¹ Si vedano F. Nicolini, *I banchi pubblici napoletani e i loro archivi*, «Bollettino dell'Archivio Storico del Banco di Napoli», I (1950), pp. 1-36; Aa.Vv., *L'Archivio Storico del Banco di Napoli. Una fonte preziosa per la storia economica, sociale, artistica del Mezzogiorno d'Italia*, L'Arte Tipografica, Napoli, 1972 e D. Demarco, E. Nappi, *Nuovi documenti sulle origini e sui titoli del Banco di Napoli*, «Revue Internationale d'Histoire de la Banque», nn. 30-31 (1985), pp. 1-78.

³² P. Maione, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento*, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 4 (2000), pp. 1-129. Utili sondaggi erano già in S. Capone, *Autori, imprese, teatri dell'opera comica napoletana. Documenti per una storia del teatro napoletano del '700 (1709-1737)*, Books & News, Foggia, 1992; F. Cotticelli, P. Maione, «Onesto divertimento» cit.; F. Nocerino, *Arte cembalaria a Napoli. Documenti e notizie su costruttori e strumenti napoletani*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Electa, Napoli, 1998; P. Maione, *Giulia de Caro «seu Ciulla» da commediante a cantarina. Osservazioni sulla*

mo di occorrenze, tale da riproporre un'immagine particolarmente vivace della tarda stagione vicereale nonostante le tensioni che la attraversarono e da suggerire letture inedite, che si era giovato tuttavia di un'intuizione fondamentale quanto inquietante, ovvero che l'approccio tradizionale a quei materiali – l'individuazione del conto corrente di un personaggio attraverso le pandette, il recupero delle date delle operazioni bancarie effettuate attraverso i libri maggiori semestrali e la lettura delle causali nei giornali copiapolizze e/o nelle cedole custodite nelle filze – potesse in effetti non esaurire tutte le potenzialità informative di quelle fonti e, anzi, fornire risultati di modesta entità, sia sul piano quantitativo che qualitativo.

condizione degli «armonici» nella seconda metà del Seicento, «Rivista Italiana di Musicologia», n. 1 (1997), pp. 61-80; G. Olivieri, *L'Archivio Storico del Banco di Napoli: Barbaja, Donizetti, l'opera napoletana*, in F. Mancini, S. Ragni (a cura di), *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, Electa, Napoli, 1998, pp. 123-126; L. Nardini, G. Olivieri, *Notizie sugli strumenti da tasto all'inizio del '700 a Napoli*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 1998, pp. 69-77. All'Archivio Storico del Banco di Napoli hanno fatto ricorso a più riprese musicologi e storici del teatro: a titolo di esempio, si ricordano qui Lucio Tufano (e in particolare i suoi studi sulla Nobile Accademia dei Cavalieri – cfr. *Accademie musicali a Napoli nella seconda metà del Settecento. Sedi, spazi, funzioni*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2005-2006, pp. 113-178; *Musica, ballo e gioco a Napoli nella seconda metà del Settecento: l'Accademia dei Cavalieri e la Conversazione degli Amici*, in B. Alfonzetti, R. Turchi (a cura di), *Spazi e tempi del gioco nel Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2011, pp. 379-399) e Francesco Nocerino, che si è dedicato all'organologia con particolare riferimento all'area napoletana (cfr. almeno *Arte cembalaria a Napoli. Documenti e notizie su costruttori e strumenti napoletani*, in *Ricerche sul '600 Napoletano. Saggi e documenti 1996-1997*, Electa Napoli, Roma, 1998, pp. 85-109; *Il tiorbino fra Napoli e Roma: notizie e documenti su uno strumento di produzione cembalaria*, «Recercare», XII (2000), pp. 95-109; *Liutai del sedicesimo e diciassettesimo secolo a Napoli: contributi documentari*, «Recercare», XIII (2001), pp. 235-247; *Cembalari a Napoli nel Cinquecento. Nuove fonti e inediti documenti*, «Recercare», XV (2003), pp. 173-188; *L'arte di costruir strumenti musicali a Napoli al tempo di Pergolesi Un'indagine organologica attraverso polizze e fedi di credito*, «Studi Pergolesiani», 9 (2015), pp. 779-797). È stata pubblicato di recente un ampio prospetto documentario intorno all'attività di Gennaro Magri in A.B. Fabbricatore (a cura di), *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri napoletano*, Aracne, Roma, 2020 [Appendice 1 – P. Maione, *Pagamenti riguardanti l'attività di G. Magri al Teatro di San Carlo negli anni 1765-67*, pp. 207-212; Appendice 2 – P. De Simone, *Polizze di banco riguardanti l'attività di G. Magri negli anni 1768-72*, pp. 213-231; Appendice 3 – P. De Simone, *Documenti notarili relativi all'attività di G. Magri negli anni 1769-76*, pp. 233-268; Appendice 4 – P. De Simone, *Documenti dell'Archivio farnesiano relativi all'attività teatrale negli anni 1774-78*, pp. 269-276; Appendice 5 – A. Alberdi, *Documenti di archivio sulla morte di G. Magri a Madrid*, pp. 277-280). Per le ricerche svolte da Paola De Simone si rinvia alla fitta bibliografia in P. De Simone, N. Maccavino (a cura di), *Miti, metafore e feste per le scene di un Regno: intorno alle Nozze di Peleo e Tetide di Giovanni Paisiello*, Turchini edizioni, Napoli, in corso di stampa, laddove è possibile cogliere anche percorsi alternativi all'interno delle carte settecentesche dell'Archivio di Stato di Napoli.

I successivi esperimenti, riguardanti gli anni 1732 e 1733³³ e un rilevamento circoscritto ad alcuni anni di secondo Settecento apparso negli atti del convegno dedicato a Domenico Cimarosa nel secondo centenario dalla morte³⁴, confermarono la validità del percorso di indagine, ovvero lo spoglio a tappeto dei giornali, ma consentirono anche di mettere a fuoco una serie di questioni metodologiche essenziali per un uso corretto delle polizze, ribadite anche al momento della pubblicazione dello spoglio dell'intera età pergolesiana (1726-1737), realizzato da un *team*³⁵. In primo luogo, nonostante la ricchezza dei dati, non va mai persa di vista l'ineliminabile asistematicità dei ritrovamenti. Non si tratta della dispersione di una ricerca che, scegliendo di non seguire la traccia di uno o più conti specifici, accumula informazioni dissimili per entità ed estensione: è che se si eccettua il servizio di tesoreria effettuato per conto della Cappella Reale e del Monte dei Musici, non era prescritto che i pagamenti avvenissero esclusivamente attraverso istituto di credito, così che, ad esempio, ricostruire la situazione economico-finanziaria di un'impresa teatrale andrebbe incontro a inevitabili lacune, da cui tuttavia sarebbe inopportuno dedurre irregolarità, malversazioni o quant'altro. Nel 1745 il Barone di Liveri, nel suo duplice incarico di Ispettore del San Carlo e del Teatro di Corte, si avvale ampiamente dei banchi per pagare attori e maestranze coinvolte soprattutto nei suoi spettacoli a Palazzo: sono dati pregiatissimi, che aprono uno squarcio significativo sulle dinamiche operative di questo singolare protagonista della scena settecentesca, ma almeno fino al 1736-37 (gli anni di *Partenio* e

³³ F. Cotticelli, P. Maione, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732-1733*, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 5 (2005), pp. 21-54.

³⁴ G. Di Dato, T. Mautone, M. Melchionne, C. Petrarca, P. Maione (coordinatore), *Notizie dallo Spirito Santo: la vita musicale a Napoli nelle carte bancarie (1776-1785)*, in M. Columbro, P. Maione (a cura di), *Domenico Cimarosa: un 'napoletano' in Europa*, 2 tomi, LIM, Lucca, 2004, tomo II, *Le fonti*, pp. 665-1197.

³⁵ *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1726-1736*, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 9 (2015), con contributi sulla musica sacra (Marina Marino, pp. 659-677); sulla musica nei chiostri femminili (Angela Fiore, pp. 679-714); sul Teatro di San Bartolomeo (Carla Ardito, pp. 715-732); sulla «commedeja pe museca» (Paologiovanni Maione, pp. 733-763); sul teatro istrionico (Francesco Cotticelli, pp. 765-778). Si è occupata della schedatura del 1737 Stefania Prisco. Altra cospicua messe di documenti relativi agli anni dell'attività del ballerino Gennaro Magri è pubblicata in A.B. Fabbriatore (a cura di), *Il virtuoso grottesco* cit. (cfr. in particolare pp. 207-280).

degli esperimenti di scene multiple e praticabili) non v'è traccia di procedure analoghe³⁶. Si verificano anche casi in cui notizie di particolare interesse affiorano nelle pieghe delle causali, in girate che non avrebbero mai consentito il reperimento per via tradizionale, mentre anche per questo archivio vale la considerazione che la sintesi ordinaria degli scrivani nella stesura delle causali si rompe al cospetto di circostanze particolarmente intricate che non riguardano la vita ordinaria delle istituzioni teatrali e musicali. Su tutto, una questione fondamentale, ovvero che le informazioni riguardano appunto conti, contratti, versamenti, ed è necessaria un'estrema cautela – e il raffronto con ogni possibile dato esterno – per risalire a problemi di ordine poetico o estetico, a fronte di scelte lessicali, usi e costumi a volte non altrimenti documentati³⁷.

Resta il fatto che la mole di notizie affiorate nel corso delle ricerche all'Archivio Storico del Banco di Napoli ha permesso non solo di integrare la trama delle notizie in nostro possesso, ma ha suggerito nuove ipotesi di lettura del fenomeno spettacolo a Napoli nel XVIII secolo, corroborando alcune idee di fondo contro immagini tardo-romantiche dure a morire: per esempio, se è da sempre problematico il concetto di “scuola napoletana” affidato a ragioni stilistiche e compositive, non v'è dubbio che l'*humus* cittadina si configura come un sistema produttivo stratificato, esteso, dove non esistono talenti irrelati ma capacità di risposta differenziate a una domanda presente ovunque e in vari modi, dalle case aristocratiche alle sale pubbliche, dalle chiese ai conventi, dalle scuole alle “botteghe”, e formarsi in questo contesto equivale ad acquisire inevitabilmente specificità. Soprattutto per le cosiddette sale minori, la teoria dei libretti e delle partiture superstiti appare ben lungi dall'illustrare l'effettiva offerta di spettacolo: radi, ma significativi, gli accenni alla “prosa”, agli “istrioni”, a quella gloriosa commedia all'impronto che non lascia tracce ma entra nei cartelloni accanto alle opere comiche³⁸. Ne consegue una filologia

³⁶ Cfr. F. Cotticelli, *Il Barone di Liveri e l'arte comica*, in J. Gutiérrez Carou (a cura di), *Goldoni "avant la lettre": esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Lineadacqua, Venezia, 2015, pp. 249-258 e D. Barone, barone (poi marchese) di Liveri, *Partenio*, a cura di F. Cotticelli, Lineadacqua, Venezia - Santiago de Compostela, 2016 (Biblioteca Pregoldoniana, n° 16; www.usc.es/goldoni).

³⁷ Per queste problematiche cfr. F. Cotticelli, P. Maione, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732-1733* cit., pp. 21-25.

³⁸ *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1726-1736*, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 9 (2015), pp. 765-778.

della ricezione (e un'interpretazione del repertorio, beninteso) che associa agli indubbi elementi di novità e di sperimentazione l'utilizzo di schemi narrativi e tipologie attoriali collaudate, al di fuori dei quali è impossibile intendere il rapido propagarsi a Napoli e in Europa di un genere che si affidava alla memoria viva degli spettatori di ogni centro. La progressiva istituzionalizzazione del teatro e le incursioni negli anni Settanta e Ottanta a opera di diversi ricercatori incoraggiano a pensare che sarebbe utile procedere a un'acquisizione a tappeto di tutti i dati desumibili dai giornali: un'impresa improba, titanica, ma che forse aiuterebbe a riscrivere la storia di un'Arte cruciale per un regno giovane e ambizioso.

Un'Arte cruciale anche per i contemporanei, che infatti si cimentarono a dar conto di un'eccellenza culturale riflettendo sulla sua genesi e sulla sua natura, e provandosi a contestualizzarla con risultati alterni e dissimili. Basterebbe por mente a Pietro Napoli Signorelli e ai suoi scritti teorici, dalla *Vicenda della coltura nelle Due Sicilie* alle stesure della *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (della prima si va approntando un'edizione critica online a cura di un'équipe internazionale)³⁹, agli interventi di un intellettuale problematico come Saverio Mattei⁴⁰, alle *Opere* di Giovanni Battista Lorenzi, che nel primo decennio dell'Ottocento guardano già al secolo precedente come a un'epoca irripetibile e svanita⁴¹. Il fervore della storicizzazione è un segno di disperata vitalità: la rilettura di questi *monumenta* secondo criteri filologici sensibili e

³⁹ Cfr. P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi*, Vincenzo Flauto, Napoli, tomi I-V, 1784-1786; Id., *Storia critica de' teatri antichi e moderni [...]*, Stamperia Simoniana e presso Vincenzo Orsino, Napoli, 1787-1790. Sulle riedizioni primo-ottocentesche cfr. ora C. Lenza, *Teatro e musica a Napoli durante il decennio francese nell'opera di Pietro Napoli Signorelli*, in P. Maione (a cura di), *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Turchini, Napoli, 2016, pp. 517-543. Sul rilievo dell'autore cfr. anche L. Tufano, *Pietro Napoli Signorelli e la musica a Napoli nella seconda metà del Settecento. Pagine inedite dal "Regno di Ferdinando IV"*, in S. Palmieri (a cura di), *Studi per Marcello Gigante*, Il Mulino, Bologna, 2003, pp. 457-495; F. Cotticelli, *Prolegomeni a Pietro Napoli Signorelli*, in E. Bock, M. Pauser (Hg.), *Denn Musik ist der größte Segen... Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, Studio Verlag, Sinzig, 2018, pp. 51-60. Della *Storia* (prima edizione) è in corso un'edizione critica digitale nell'ambito di un progetto di ricerca sulla storiografia teatrale del Settecento diretto da Andrea Fabiano dell'Université de Paris-La Sorbonne.

⁴⁰ Su Saverio Mattei e il suo ruolo si veda oggi M. Montanile, R. Ricco (a cura di), *Saverio Mattei: tradizione e invenzione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2016.

⁴¹ *Opere teatrali di Giambattista Lorenzi Napoletano [...]*, nella Stamperia Flautina, Napoli, 1806-1813.

agguerriti è un altro contributo essenziale al progresso delle conoscenze. Di recente si è riproposta l'*Apoteosi della musica del Regno di Napoli* di Giuseppe Sigismondo, altra testimonianza di un *opus magnum* scampato alle insidie del tempo in un luogo remoto, grazie agli assidui scambi tra dilettanti appassionati in un'Europa travolta dalle rivoluzioni: un testo più volte segnalato e utilizzato negli studi, ma che solo nella sua interezza può rivelare il suo valore a un tempo di cronaca e mitopoiesi, in un intreccio mirabile che avrebbe alimentato insieme la curiosità erudita e la ricreazione fantastica⁴². La distinzione fra il vero e il falso, o almeno l'analisi di quel *certum* relativo allo spettacolo a Napoli nel Settecento che è molto più nascosto e inafferrabile di quanto sembri, richiedono un costante ricorso a questo genere di fonti, ispirate da una percezione del fenomeno e del suo rilievo sociale che è un ulteriore elemento da acquisire e su cui riflettere⁴³.

Di qui procede la necessità di cercare indizi anche laddove l'orizzonte della scena sembra lontano, o almeno non esclusivo: ad esempio, nella corrispondenza di re Carlo⁴⁴, nei periodici scientifico-letterari⁴⁵, nelle missive dell'ambasciatore Hadrava, solerte e appassionato testimone di gusti e rituali a corte e in città⁴⁶, o nel *royal ennui* di Maria Carolina che trapela dalle pagine superstiti del suo diario, pubblicato nel 2014⁴⁷, dove è tutto da rivedere il

⁴² Cfr. G. Sigismondo, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani, R. Mellace, con un saggio introduttivo di R. Cafiero, SEdM, Roma, 2016.

⁴³ Penso qui alle pagine introduttive *Sullo scopo e il metodo* di E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, ed. ital. Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 11-29.

⁴⁴ Cfr. Carlo di Borbone, *Lettere ai sovrani di Spagna*, a cura di I. Ascione, 3 voll., Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per gli Archivi, Roma, 2001-2002. Si veda anche I. Ascione, *Contributo alla storia della fortuna di Pergolesi: il giudizio di Carlo di Borbone sull'Adriano in Siria*, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 5 (2006), pp. 55-69.

⁴⁵ Cfr. L. Tufano, *La musica nei periodici scientifico-letterari napoletani della fine del XVIII secolo*, «Studi musicali», XXX, 2001, n. 1, pp. 129-180.

⁴⁶ Cfr. G. Gialdroni, *La musica a Napoli alla fine del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava*, «Fonti Musicali Italiane», I (1996), pp. 75-143.

⁴⁷ Il *Diario* è in Archivio di Stato di Napoli, Archivio Borbone, vol. 96, ora pubblicato da C. Recca, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, FrancoAngeli, Milano, 2014. Si veda anche la lettura che ne offre M. Traversier, *Chronique d'un royal ennui. Le journal de la reine Marie Caroline de Naples (1781-1785)*, in *Acte du colloque Ecritures de familles, écritures de soi*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2010, pp. 135-150 e Ead., *Le journal d'une reine. Marie-Caroline de Naples dans l'Italie des Lumières*, Champ Valon, Ceyzérieu, 2017.

confine fra pubblico e privato, in un'idea/ostensione della regalità cui appartengono di diritto la partecipazione e il commento alla vita teatrale, e la presenza sovrana scandisce o amplifica la risonanza degli eventi. Prossime alla scrittura diaristica, le lettere che la regina di Napoli scrisse alla primogenita Maria Teresa, prima e dopo la sua ascesa al trono imperiale nel 1792, costituiscono un ulteriore rilevante contributo alla ricostruzione di un *milieu* concreto e di un immaginario che, senza soluzione di continuità, serve a leggere il presente in uno sguardo metaforico che si fa sempre più nostalgico e sofferto man mano che l'età rivoluzionaria mette in crisi un antico sistema di valori. Fanno parte delle corrispondenze che la principessa, poi imperatrice, amante della musica, mecenate e collezionista attenta e sensibile, ricevette negli anni del suo soggiorno viennese: può darsi che al suo interesse particolare vada ascritta la copia manoscritta dei dispacci che si pubblicavano a Napoli, tra cui numerosissime sono le informazioni sulla programmazione artistica⁴⁸. Sono «particuliers» che scrivono accanto ai familiari, il padre, la madre, i fratelli, e tengono viva la memoria di un luogo della formazione sì, ma anche di una piazza celebre e rinomata come poche altre. Qualche assaggio di questi testi, che in larga parte non nascono come resoconti sullo spettacolo (ed è evidente che le notizie sono incastonate tra osservazioni disparate sullo scorrere degli eventi in città, una nota dominante che è imprescindibile per la comprensione di un atteggiamento complessivo), dà l'idea dell'ampio spettro informativo che contraddistingue questo singolare dialogo a distanza con le aspettative della destinataria, e con se stessi. Alla ferezza con cui la regina, nel Gennaio del 1792, annuncia l'ideale riunione dei grandi compositori insigniti di gloria in tutta Europa («nous avons un Opera Bouffa de Paisiello

⁴⁸ Sono i Kartons 52-56 dei *Sammelbände* del *Familienarchiv* allo Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Napoli. (cfr. <http://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=881>). Se ne è dato già conto nei saggi citati alla nota 29, cui è da aggiungersi «*L'illusion de cette musique me charme pour des moments*»: teatro e musica nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa, «Drammaturgia», XIV/4, pp. 79-101. Le unità archivistiche provenienti da questo fondo sono citate con l'abbreviazione FA, SB facendo riferimento anche ad un'antica catalogazione (riportata fra parentesi quadre) che permette di individuare direttamente le fonti confluite nei diversi Kartons. È in preparazione un lavoro completo sulle numerose fonti reperite all'archivio viennese per lo spettacolo a Napoli tra Sette e Ottocento, non solo in questa serie. Su Maria Teresa di Borbone imperatrice d'Austria cfr. J.A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792-1807*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

qu'il a donné a Londres et qui fait grand bruit nous avons l'opera seria le 12 a St. Charles de Picino et on attend Cimarosa ainsi les trois meilleurs maitres de musique chez nous»⁴⁹) fa eco Ferdinando, compiaciuto del successo de *Il matrimonio segreto* a Vienna («Sento con piacere che l'Opera nuova di Cimmarosa (sic) sia riuscita così bene, ma che al ridotto dove poi eravate andati avevate trovata molta folla, ma tutta di gentaglia»⁵⁰). In altre circostanze il tono è più moderato, ed entra nei dettagli tecnici, non senza considerare le difficoltà del momento:

l'opera a St. Charles le 30 est tres mauvaise de meme que les ballet (sic) y ayant un mauvais nouveau danseur (sic), et pour feme (sic) toujours le Dupré, et pour Chanter la Bandi, au fondo il y a un mauvais Opera Boufa () et un Ballet passable, come votre cher Pere et (sic) presque toujours a la Campagne je n'ai ete qu'une seule fois a chaque theatre, St. Charles et fondo [...] ⁵¹

o ancora:

demain il y aura a Belvedere un Tedeum fameux de Paesiello d'une musique que l'on dit etre tres belle pour remerci Dieu de la bonne recolte malgre les mauvaises aparence qu'il y avoit [...] ⁵².

Talora assistere a uno spettacolo apre una parentesi di vita familiare che compensa la sottile, invasiva preoccupazione per il volgere degli eventi politici che catalizzano l'attenzione:

Toutes vos soeures et freres se portent bien ils ont chaque dimanche un ball a leur facon avec soupé et jedy un ball en 16 personnes sans soupé et un opera chaque semaine voila leurs plaisirs de Carneval las bals au theatre je n'en ai vue qu'un de ma loge il y a eue une Masquerade des Sorciers avec beaucoup de figures d'Exorcisme etc. font ouvrir un Nocher et devenir un jolie et ornée temple d'ou descendent une douzaine de nimphes qui conjurent le sorcier de changer les sorciers et dans un

⁴⁹ FA, SB, 53 [121], «Lettres de S. M. la Reine de Naples 1792», 10/1/1792, cc. 6-7: c. 6v.

⁵⁰ FA, SB, 53 [122], «Lettere di S. M. il Re di Napoli 1792», 6/3/1792, cc. 14-15: cc. 14r-14v.

⁵¹ FA, SB, 52 [42], «Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791», 4/6/1791, cc. 282r-292r: cc. 286v-287r.

⁵² FA, SB, 52 [42], «Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791», 2/7/1791, cc. 315-316: c. 316v.

moment ils deviennent des Pasteurs et dansent une tres jolie Contredanse, pour Dimanche on nous anonce une grande masquerade d'Hongrois toute compose des cadets et gardes de corps qui sortiront en char au Cours et puis au theatre avec une contredanse [...] ⁵³.

prima che l'esperienza della fuga introduca un velo di insopprimibile amarezza al cospetto di un rituale che sembra svuotato di senso:

je fais ma vie reguliere (sic) un jour come (sic) l'autre promenade quande ma pause me le permit le soir spectacle car chaque jour il y en a un autre sort musique prose pulicinella, Paesiello est retourne de Paris n'ayant pas voulus (sic) y rester malgré toutes les promesses ⁵⁴.

Sono gli avvisi dei «particuliers» a suggerire un clima instabile e greve, soprattutto verso una presenza francese vissuta con disagio quando non con aperta ostilità:

Sabbato anderà in scena nel Teatro di S. Carlo l'Opera intitolata *Ercole al Tremodonte* con musica nuova del Maestro Piccinni. Essendosi gravemente ammalato il Tenore Mombelli, supplirà per Esso un bravo Contraldo (sic) qui capitato da Magonza, dove era al servizio di quell'Elettore, il quale stimò fuggire all'avvicinarsi de' Francesi, a qui portarsi ⁵⁵

e, in un mese cruciale, culminato con la morte di Luigi XVI:

Il Maestro di Cappella Piccinni avendo maritata una sua Figlia con un mercante Francese, vi furono allo spozalizio moltissimi Francesi, e fino M.r Makan, il quale dopo il pranzo caciò di sacca un pacchetto di coppolini rossi, ed andò dandoli ad ogn'uno che ivi era. Frà questi vi erano due Poglietti Napolitani, i quali affatto non vollero accettarli [...] ⁵⁶.

⁵³ FA, SB, 53 [121], «Lettres de S. M. la Reine de Naples 1792», 1/2/1792, cc. 26-27: c. 26v.

⁵⁴ FA, SB, 63 [alt 260/2,3], «D. Carolina von Neapel an D. M. Theresia 1804», cc. 111r-112r: cc. 111r-111v.

⁵⁵ FA, SB, 55 [alt 136] «Lettres de particuliers à S. M. l'Imperatrice» (n.n.), s.d. Dalla cronologia del San Carlo si evince che l'opera era in programma per il 12 gennaio 1793. Cfr. P. Maione, F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, Altrastampa, Napoli, 2005, p. 125. Al volume si rinvia per i ragguagli sulle opere citate.

⁵⁶ FA, SB, 55 [alt 136] «Lettres de particuliers à S. M. l'Imperatrice» (n.n.), 15/1/1793.

Subito dopo si legge

Sabbato scorso giorno della nascita di S. M. il Re Nostro Sig.re non vi fu punto Gala in Caserta; la sera però il Teatro in Napoli comparve illuminato, ma senza la nuova Opera per l'indicata malattia del Tenore Mombelli, e per essersi anche ammalato il Musico che doveva supplire per esso. Si rappresentò adunque di nuovo l'*Elfrida* con due nuovi Balli, il primo intitolato l'*Amanti schiavi*, ed il secondo *Gli Europei nell'Isola de' Cannibali*, i quali non dispiacquero, principalmente il primo [...]⁵⁷.

L'estrapolazione dei dati da cronache più ampie parrebbe evocare il ripristino di un'ordinaria vita sociale, con la consuetudine del teatro che riprende i suoi spazi nella conversazione cittadina tra alti e bassi, e le ricorrenti difficoltà gestionali. Solo mesi dopo, mentre la situazione precipita in Europa, un ampio ragguaglio offre dettagli di una rassicurante vitalità:

Ieri sera andò in Scena l'Opera in musica nel Teatro de' Fiorentini, musica del Maestro Cimmarosa, quella istessa, che fu rappresentata in Vienna. Fu compatita, ma non fece quell'incontro che si credeva. Il Teatro fu onorato della presenza del Sovrano⁵⁸.

Mercordi anderà in scena nel Teatro nuovo l'Opera del Maestro di Corte Paisiello, la quale e (sic) la *Molinara*, ma che vi ha fatti diversi pezzi nuovi⁵⁹.

Per tre sere, e con applauso straordinario e stata da' Comici Lombardi rappresentata nel Teatro de' Fiorentini la Comedia intitolata *Federico II*, ed hanno ottenuto il permesso di rappresentarla una sera nel Teatro Reale di S. Carlo⁶⁰.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, 16/4/1793. Sulla ricezione del *Matrimonio segreto* cfr. F. Cotticelli, *I segreti del Matrimonio tra Napoli e Vienna*, in M. Columbro, P. Maione (a cura di), *Domenico Cimmarosa: un "napoletano" in Europa* cit., I, pp. 293-303; T. Yamada, *La versione napoletana de "Il matrimonio segreto" (Napoli. 1793): una partitura ritrovata all'Università di musica Kunitachi di Tokio. Con annotazioni sulle condizioni di esecuzione attraverso i mandati di pagamento dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in M. Amato, C. Corsi, T. Grande (a cura di), *Da Napoli a Napoli. Musica e musicologia senza confini. Contributi sul patrimonio musicale italiano presentati alla IAML Annual Conference, Napoli 20-25 luglio 2008*, L.I.M., Lucca, 2012, pp. 131-162. Non si dà conto in questa sede dei siti web o dei numerosi cantieri di edizioni critiche di partiture settecentesche, afferenti a edizioni nazionali (Pergolesi e Cimmarosa) o a progetti di ricerca nazionali e internazionali (p.e. Jommelli, o P. De Simone, N. Maccavino (a cura di), *Miti, metafore e feste per le scene di un Regno* cit.).

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

Così accade anche nel Gennaio del 1794, a suggello di un successo quasi inaspettato nella controversa amministrazione del massimo teatro:

Ieri ricorrendo il giorno natalizio dell'Augusto Nostro Pad.e, e Signore vi fu gran Gala, e Baciavano in Corte; e la sera nel Regal Teatro di S. Carlo illuminato a giorno andò in scena la nuova opera del Cons.e *Calzabigi* intitolata *Elvira* con musica del Cel.e Paisiello, che riscosse un applauso infinito. Frà i Cantanti si distinse il Tenore Mombelli, e sommamente la Prima Donna Sig.ra Macciurletti. Il primo Ballo intitolato *Orlando furioso* ebbe un favorevole incontro tanto per la composizione, quanto per le scene del Sig.or Chelli, com'ancora per una bene ideata macchina del nostro Lorenzo Smiraglia dichiarato da due mesi Custode del Teatro con gli onori di Mozzo d'Ufficio di S.M⁶¹.

Ma è una solennità che non può nascondere l'urgenza di ben altri problemi:

Attese le correnti calamità d'Europa sono stati proibiti i Festini in questo Carnevale nel Real Teatro di S. Carlo, e solamente si tirerà avanti con la Opera⁶².

L'ufficialità e la referenzialità di questi avvisi ripropone uno stile secolare, vuoi che indulga al commento giudizioso e all'aneddoto, vuoi che racconti della pluralità dell'offerta con aperture interessanti sulla circolazione e la trasformazione dei repertori. Uno stralcio – in francese – si incentra sull'attaccamento e sulla fedeltà dovuti ai sovrani e sull'addio della Billington:

[le Roi] a été au Théâtre R.l de S.t Charles où il y avait illumination pour la naissance de S. A. R. la Grande duchesse de Toscane. [...] le soir il a assisté, au Théâtre du Fondo, à la représentation d'une Comédie traduite de l'Allemand, ayant pour titre le *Général prisonnier de guerre*, et faisant autant d'honneur à la nation de l'Auteur qu'à celle du traducteur; et au public qui l'a justement applaudi pour y avoir trouvé quantité de maximes très bien placées, quoique jettées comm'à l'hazard, sur l'attachement et la fidélité qu'on doit aux Souverains: Le 29 le Roi, après avoir fait une promenade également par mer, est allé au théâtre neuf; et le jeudi soir

⁶¹ FA, SB, 55 [alt 136] «Lettres de Particuliers à S.a .M.a l'Impératrice 1794» [alt 153], cc. 156r-156v: 156v.

⁶² Ivi, cc. 160r-161r: c. 160v.

il a été avec S. M. la Reine au Théâtre de St. Charles pour y entendre la Fameuse Billington qui y chantait pour la dernière fois, et qui a marqué, même par des larmes, son regret de quitter Naples où elle a été comblée de très flatteuses distinctions et de bienfaits de la Cour, et d'éloges par le public⁶³.

mentre, un anno dopo, si celebrano i virtuosismi coreutici e gli allestimenti in case private, e sembra conoscere nuova vita in prosa un *cult play* settecentesco come la *Didone abbandonata* di Metastasio:

Ristabilitosi dal sofferto incomodo il primo Ballerino Gioia Compositore e Direttore dei Balli, si è potuto dal pubblico ammirare il suo Ballo Eroico-pantomimo intitolato Medea in Atene, che incontra generalmente fino allo scioglimento, il quale sembra veramente singolare, riducendosi gli Attori per ispavento a divenir tanti cavalli, che vanno pel teatro caracollando da pazzi, o da fanciulli.

Dai Comici Lombardi si è nelle scorse sere recitato con comune applauso il Dramma la *Didone abbandonata* del Cel. Ab. Metastasio.

Si fanno diverse teatrali rappresentanze in case particolari, e nei Monasteri de' Religiosi; ed il Re Nostro Signore si è degnato accordare dal suo Archivio di Musica la Cantata del suo Maestro e Compositore di Cappella D. Gio. Paisiello, intitolata la *Finta Amante*, ai PP. Cassinesi di S. Severino⁶⁴.

Ma è nelle lettere private che prendono corpo i fantasmi di una tragedia permanente, e il teatro è ancor di più illusione/metafora di un ordine che va soccombendo:

Figlia Carissima / come mamma ti avrà scritto, non risposi jeri alla tua lettera del 28 dello scorso perché non avendone assolutamente il tempo, le attuali criticissime circostanze in cui ci troviamo appena permettendomi di quando in quando per qualche ora di uscire a prendere un poco d'aria, e la sera di andare al Teatro per sollevarmi, e non soccombere alla pena che provo [...]⁶⁵.

⁶³ FA, SB, 56 A [alt 176], «Lettres de Particuliers à S.^a M.^{te} L'Impératrice 1795», 1/8/1795, cc. 164-165 : cc. 164v-165r. Sulla Billington a Napoli cfr. B. Croce, *I Teatri di Napoli* cit., pp. 641-643.

⁶⁴ FA, SB, 57 [alt 188], «Dispacci», 25/1/1796, n. 27, cc. 262r-263v: cc. 262r-263r.

⁶⁵ FA, SB, 59 [alt 209], «Lettres de S. M. le Roi de Naples a S. M. L'Imperatrice 1798», 14/2/1798, cc. 12r-13r: 12r.

Alla giovane Maria Teresa arrivano così insieme i grandi rivolgimenti di una scena che si evolveva, alla ricerca di un equilibrio fra tradizione e spinte innovatrici, e gli echi di un tramonto politico che imponeva nuove ragioni all'opera, al ballo, alla prosa. Il fascino di queste testimonianze è proprio nel trascorrere dalla cronaca intrisa di commenti pensosi al dialogo privato che utilizza frammenti di un discorso teatrale (sociale, politico, di costume) per esprimere uno straordinario sentimento del tempo. È un'altra eco convulsa di una stagione che vede forme e obiettivi dello spettacolo – pubblico e privato – trasformarsi sull'onda di molteplici fattori, e in cui lo sguardo apocalittico della *finis Neapolis*, quello che significativamente chiude *I Teatri di Napoli* di Croce, evoca fratture che i ritmi quotidiani delle imprese, l'alternarsi dei regimi e la dialettica tra “nazionale” e “forestiero” smussarono non poco, per un primato che, accanto a una serie di riscontri pratici – una ancor forte capacità di attrazione della capitale – diventò presto proiezione ideale⁶⁶. Sulla realtà e sull'immaginario, sui percorsi produttivi e sui meccanismi mitopoietici della traumatica *fin de siècle* e oltre possono far luce, accanto a riflessioni su una ricca *Sekundärliteratur*, edizioni moderne di un inesauribile giacimento di testi e partiture, nonché i nuovi dati di una ricerca di fonti primarie nascoste nelle pieghe della storia.

⁶⁶ Cfr. F. Cotticelli, *After the Golden Age: Considerations on the Nature of Nineteenth-Century Neapolitan Theater*, in P. Scialò, F. Seller, A.R. DelDonna (eds.), *The Neapolitan Canzone in the Early Nineteenth-Century as Cultivated in the Passatempi musicali of Guillaume Cottrau*, Lexington Books, Lanham, Maryland (U.S.A.), 2015, pp. 51-59.

Paologiovanni Maione

FACEZIE METASTASIANE PER IL DILETTO DEL MONDO

SOMMARIO: *La raccolta del poeta cesareo sulla figura di Nice è intonata da Giovanni Paisiello nell'estate del 1783 e inviata a Napoli da San Pietroburgo tramite un corriere al quale viene affidata una lettera in cui scrive che «le due canzonette di Metastasio La Libertà e Palinodia a Nice [sono] messe da me in musica a due voci» affinché vengano «rimesse» «nelle mani di sua Maestà la Regina per mia parte». L'autore tarantino, scegliendo le canzonette scritte tra le stanze native di Maria Carolina, offriva un sofisticato cadeau ricco di intrecciati messaggi: se da un lato si riaffermava il legame di Metastasio alla corte avita della destinataria, dall'altra si ribadiva il laccio che annodava il letterato a Napoli e ai suoi paladini «armonici». Insieme agli interlocutori altisonanti del grande librettista, Algarotti e Farinelli, si ripercorre la storia di questo cimento lirico destinato ad arricchire accademie e incontri presso le dimore aristocratiche.*

PAROLE CHIAVE: *Metastasio, Paisiello, Maria Carolina, Palinodia, Nice.*

METASTASIAN JOKES FOR THE DELIGHT OF THE WORLD

ABSTRACT: *Metastasio's short collection of poems about Nice was set to music by Giovanni Paisiello in the Summer of 1783 and sent to Naples from St. Petersburg. The courier bore a letter in which the musician wrote that «Metastasio's two canzonette, La Libertà and Palinodia a Nice were composed for two voices», so that they could be delivered into «Her Majesty the Queen's hands on my behalf». The composer, picking the Canzonette written in Maria Carolina's birthplace, offered a sophisticated present, with subtle messages on multiple levels. On the one hand, the bond between the Cesarean poet and the dedicatee's court was re-established; on the other side, all the connections between the poet and Naples with its musical representatives were reaffirmed. Here the story of this lyrical episode is reconstructed: it was destined to enliven academies and gatherings at select aristocratic residences.*

KEYWORDS: *Metastasio, Paisiello, Maria Carolina, Palinodia, Nice.*

Accademie e trattenimenti costellano la vita domestica di donne e uomini del diciottesimo secolo¹: dilettanti di talento e professionisti aurati consumano queste esclusive adunanze sull'onda di

¹ Cfr., almeno, P. Burke, *L'arte della conversazione*, Il Mulino, Bologna, 1997 e B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano, 2001.

antiche pratiche che vedevano allo stesso “leggio” nobili virtuosi e maestri provetti². Questa lontana eco di “nozze” mitologiche continuava l’esercizio promiscuo al riparo di dimore gelose che solo a pochi ospiti permetteva di varcare la soglia.

² Interessanti informazioni sono fornite dalle gazzette e gli avvisi del tempo come nel caso della stampa periodica napoletana alla quale si rinvia attraverso la lettura di A. Bulifon, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, a cura di N. Cortese, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli, 1932; I. Fuidoro, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, a cura di V. Omodeo, 4 voll., Real Deputazione Napoletana di Storia Patria, Napoli, 1934-1943; D. Confuorto, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, a cura di N. Nicolini, 2 voll., Luigi Lubrano, Napoli, 1930-1931. Si rinvia inoltre a D.A. D’Alessandro, *La musica nel secolo XVII attraverso gli Avvisi e i giornali*, in L. Bianconi, R. Bossa (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Olschki, Firenze, 1983, pp. 145-164 e T. Griffin, *Musical References in the «Gazzetta di Napoli», 1681-1725*, Fallen Leaf Press, Berkeley, 1993. Maggiori informazioni sono in A. Magaudda, D. Costantini, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Ismez, Roma, 2009, con cd-rom. Notizie non meno intriganti provengono dallo spoglio della documentazione diplomatica per cui si vedano, sempre per la campionatura partenopea P. Maione, *La musica “viaggiante” nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento*, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 8 (2012), a cura di C. Bacciagaluppi, H.-G. Ottenberg, L. Zoppelli, pp. 101-170; Id., *Tra le carte della diplomazia napoletana: la musica e il teatro “viaggianti” nell’Europa del Settecento*, in *Society and Culture in the Baroque Period*, ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage, 2014, <http://www.enbach.eu/it/content/tra-le-carte-della-diplomazia-napoletana-la-musica-e-il-teatro-viaggianti-nelleuropa-del>; Id., *L’ammirazione dei popoli per l’ostensione della “virtuosa” Maria Carolina (Vienna – Napoli 1768)*, in a cura di G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina. Maria Carolina d’Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni di Mediterraneo – ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016, pp. 43-73; Id., *Gli impieghi delle virtuose tra alcovia e palcoscenico: lo sguardo della diplomazia*, «Studi Musicali», n.s. VII/2 (2016), pp. 407-453; Id., «Vi è un continuo Carnevale»: i divertimenti della corte russa nello sguardo dei ministri napoletani, in M. De Michiel, N. Vlasova, (a cura di), *Italia-Russia: quattro secoli di Musica*, Ambasciata d’Italia a Mosca, Mosca, 2017, pp. 113-125; Id., «Es la unica diversion que Su Alteza tiene»: melodrammi e notizie musicali tra le corti di Napoli e Lisbona nel Settecento, in M.I. Biggi, F. Cotticelli, P. Maione, I. Yordanova (a cura di), *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, Turchini Edizioni, Napoli, 2018, pp. 851-899; Id., F. Cotticelli, «Abilitarsi negli impieghi maggiori»: il viaggio dei comici fra repertori e piazze, in A.-M. Goulet, G. zur Nieden (eds.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, «Analecta Musicologica», 52 (2015), pp. 326-346. Su musica e diplomazia si veda anche R. Ahrendt, M. Ferraguto, D. Mahiet (eds.), *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, Palgrave Macmillan, New York, 2014. Sono diverse le pubblicazioni che si fondano su simile rapporto e tra queste si rinvia a H.-B. Dietz, *The Dresden-Naples connection, 1737-1763: Charles of Bourbon, Maria Amalia of Saxonia, and Johann Adolf Hasse*, «International Journal of Musicology», V (1996), pp. 95-130; J. Duron, *The circulation of music in the seventeenth century: the disparity of Franco-Italian relations*, in C. Giron-Panell, A.-M. Goulet (a cura di), *La musique à Rome au XVII^e siècle: études et perspectives de recherche*, École française de Rome, Roma, 2012, pp. 17- 34; M. Berti, *La vetrina del Re: l’ambasciatore francese a Roma Paul Hippolyte de Beauvillier duca di Saint-*

I signori accolgono con squisita urbanità quei giovani ragguardevoli impostisi alla loro attenzione per distinte qualità mostrate all'interno delle istituzioni di formazione, oppure si rendono municipi protettori di quelle creature che, bacciate dal genio, erano alla mercè di un sistema che solo grazie alla benevolenza delle classi maggiori poteva far maturare quelle potenzialità *in nuce*³.

È in queste sedi che si cimentano i giovani ingegni, dimostrando la propria vocazione e saggiando gli umori dei benigni astanti. Rodaggi e collaudi variegati coronano noviziati ardui e selettivi, destinati a irrompere fuori dalle comunità tutelari appena si ravvisa la completa maturazione. Su questi palcoscenici si compie anche il tirocinio di Metastasio, che assurgerà al rango di poeta cesareo alla corte degli Asburgo⁴. Il giovane romano nei suoi anni di apprendistato, trascorsi accanto a maestri quali Caloprese e Gravina in un *milieu* intellettualmente stimolante, ha la possibilità di confrontarsi con piazze vivacissime. Roma e Napoli rappresentano modelli di indiscutibile prestigio e soprattutto erano sensibili ad accogliere qualsiasi sperimentazione.

Negli anni del soggiorno partenopeo, il precoce letterato ha la ventura di entrare in contatto con maestranze ormai di indiscusso prestigio internazionale, nonché con artisti con i quali stipulerà “contratti” artistici e affettivi destinati a durare nel tempo – ad esempio con Carlo Broschi detto Farinelli il rapporto sarà imperi-

Aignan, tra musicofilia e politica di prestigio (1731-1741), in *Miscellanea Ruspoli. II. Studi sulla musica dell'età barocca*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2012, pp. 233-290; Ead., *Un caso di committenza dell'ambasciatore francese a Roma: il “Componimento Drammatico” di Jommelli e il quadro “Fête musicale” di Pannini per le nozze del Delfino Louis Ferdinand (1747)*, «Fonti Musicali Italiane», 16 (2011), pp. 93-125; e infine il volume *Europäische Musiker* cit. Non meno interessanti sono le sollecitazioni offerte dai viaggiatori per cui si veda almeno C. de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano, 2014.

³ Ancora Napoli, e la scelta non è casuale essendo l'argomento di cui si scrive partenopeo, è una piazza esemplare come si evince in ambito seicentesco da D.A. D'Alessandro, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento e condizione sociale del musicista. I casi di Giovanni Maria Trabaci e Francesco Provenzale*, in F. Coticelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, Turchini Edizioni, Napoli, 2019, pp. 71-603 e L. Tufano, *Il mestiere del musicista: formazione, mercato, consapevolezza, immagine*, in F. Coticelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini Edizioni, Napoli, 2009, pp. 733-771.

⁴ Sugli anni giovanili del poeta si vedano R. Candiani, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a “virtuoso di poesia”*, Aracne, Roma, 1998 e M. Valente (a cura di), *Legge Poesia e Mito. Giannone Metastasio e Vico fra “Tradizione” e “Trasgressione” nella Napoli degli anni Venti del Settecento*, a cura di Aracne, Roma, 2001.

turo malgrado la lontananza geografica che li separerà⁵. La stessa aristocrazia cittadina, assai vivace culturalmente, stimolerà le scelte di Trapassi, che farà tesoro anche di tutti gli incoraggiamenti che gli venivano da una scena in continua evoluzione e che dibatteva le sue sorti sulle sacre tavole⁶.

Proficue furono le conoscenze avviate con le maestranze locali, né sterile appare la frequentazione con il genere della *commedeja pe mmuseca* che da poco andava affermandosi negli spazi cittadini privati e pubblici e che avrà chiare ricadute sul suo operato⁷, così come costruttivo dovette essere lo studio dell'Arte avvenuto attraverso la fruizione delle *performance* e l'addottrinamento scaturito dalla lettura del trattato dell'abate Perrucci *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*⁸. In effetti nel corso della sua lunga vita il legame con Napoli è indissolubile così come la propensione a quella "scuola musicale" che ai suoi occhi eccelleva al cospetto di qualsiasi altra: all'interno del suo epistolario non sono poche le critiche mosse ai musicisti di diversa estrazione "armonica", appoggiando e caldeggiando, invece, tutta la categoria degli artisti formati nelle officine di Partenope⁹.

⁵ Si rinvia pertanto alle lettere di Trapassi al virtuoso contenute in P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, 5 voll., Mondadori, Milano, 1943-54.

⁶ Utili informazioni si traggono da A. Magaudda, D. Costantini, *Musica e spettacolo* cit. e da A. Denunzio, L. Di Mauro, G. Muto, S. Schütze, A. Zezza (a cura di), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Arte'm, Napoli, 2013.

⁷ Sulla *commedeja pe museca* si veda, almeno, P. Maione, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento* cit., I, pp. 139-205. Sulle ricadute del genere in Metastasio si rinvia a R. Candiani, "La miracolosa medicina della commedia [...]: redimer l'alto attraverso l'accettazione del basso". *Metastasio e la commedia per musica in lingua napoletana*, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 4 (2000), pp. 157-177.

⁸ Cfr. A. Perrucci, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) – Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, Bilingual Edition in English and Italian, translated and edited by F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T.F. Heck, Scarecrow Press Inc., Lanham, Md. & London, 2008. Le possibili incidenze della commedia nella scrittura dell'abate è stata avanzata da F. Cotticelli, *Metastasio e il repertorio europeo. Considerazioni su Adriano in Siria*, in L. Beltrami, M. Navone, D. Tongiorgi (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, LED, Milano, 2020, pp. 33-52.

⁹ Esemplare è l'elogio diffuso fatto a Jommelli nel suo epistolario, sebbene offuscato da una venata critica a una certa altezza della creatività del musicista aversano; a tal proposito si veda R. Mellace, *Tra «gran maestro» e «potentissimo*

Il «noiosissimo soggiorno»¹⁰ napoletano è scandito nei primi anni venti dalla “dilettevole” scrittura di testi occasionali destinati a celebrare eventi domestici straordinari e ordinari dei blasonati protettori per poi invadere il sito reale prima di compiere l’assalto professionistico, cimentandosi con la scena mercenaria in veste di “accomodatore” – *Siface* (Teatro di S. Bartolomeo, Napoli 1723) – e infine di autore – *Didone abbandonata* (Teatro di S. Bartolomeo, Napoli 1724)¹¹. L’*excursus* segue un cerimoniale che rivela tra le pieghe un progetto assai ardito promosso dall’*entourage* napoletano, se da un lato è possibile intravedere un lineare itinerario che parte dal “dilettantismo” per giungere al “professionismo”, dall’altro si può evincere un sistema abbastanza consueto presso i patrizi cittadini di promuovere i nuovi linguaggi lentamente attraverso collaudi destinati a un *parterre* esclusivo¹².

La sperimentazione è affidata innanzitutto ai circuiti privati dove è possibile cimentarsi in piena autonomia senza sottostare alle rigide regole del mercato, sebbene anche in queste zone franche i tentacoli delle “convenienze” e “inconvenienze” facciano capolino. Questi primi cimenti – *Angelica* (1720) per il principe della Torrella, *Endimione* (1721) per gli sponsali Pignatelli-Pinelli di Sangro, *Gli orti esperidi* (1721) per il vicerè Marc’Antonio Borghese, *Galatea* (1722) per Diego Pignatelli – permisero al futuro poeta imperiale di stringere proficui legami artistici con coloro che parteciparono alle esecuzioni¹³.

Sin dalla prima fase Metastasio appare impegnato in un progetto assai ambizioso fondato su una serie di soluzioni drammaturgiche che saranno la cifra distintiva della sua creatività. Ricchi scrigni appaiono le “carte” metastasiane, “ornate” e “disegnate” per

mago: Niccolò Jommelli nello sguardo dei contemporanei, in M.I. Biggi, F. Coticelli, P. Maione, I. Yordanova (a cura di), *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, Turchini Edizioni, Napoli, 2018, pp. 85-101.

¹⁰ Metastasio, *Tutte le opere* cit., lettera a Francesco d’Aguirre – Torino, Napoli 29/X/1720.

¹¹ Cfr. R. Candiani, *Pietro Metastasio* cit., pp. 149-186.

¹² Si veda *ivi*, pp. 32-74.

¹³ Su questa prima fase si vedano anche R. Candiani, *Originalità e serialità nella scrittura del Metastasio: l’esempio delle cantate*, in M. Columbro, P. Maione (a cura di), *Pietro Metastasio: il testo e il contesto*, Altrastampa, Napoli, 2000, pp. 111-124 e F. Coticelli, *Metastasio a Napoli. Vicende di «Orti Esperidi»*, in A. Sommer-Mathis, E.T. Hilscher (a cura di), *Pietro Metastasio - uomo universale (1698-1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Matastasio*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2000, pp. 171-184.

un teatro non solo della “mente” ma già munite di una forte vocazione “performativa”. La dimensione rappresentativa impera nei progetti e “l’agitato ingegno” mostra una spiccata sensibilità di fornire “invenzioni” altamente efficaci. Echeggia nella silenziosa fase dell’allestimento poetico un virtuale impianto sonoro, una musica, che suggestiona la cesarea immaginazione, invade le impalcature poetiche proiettandole in un’incantata scena dove il “tutto” contribuisce alla vita del prodotto finale.¹⁴

Anche in quei cimenti destinati ad arricchire le riunioni di accademie o di vaghi incontri presso dimore, Metastasio ordisce manufatti di estrema finezza poetica destinati ad avere una eco che travalica la natura originaria di simili brani, rientranti in quella ricca categoria di materiali occasionali usa-e-getta, per ottenere una larga diffusione in svariate intonazioni.

Il “frivolo” passatempo intorno a Nice ideato quale omaggio agli abitanti della casa imperiale rientra proprio in questo repertorio di pagine che, nate per svagare i “clementissimi Padroni”, hanno una ricaduta straordinaria sul mercato delle lettere e della musica¹⁵. Il successo delle canzonette pone il poeta a definire con urgenza la paternità delle proprie creazioni ricusando attribuzioni indebite:

Io ho fatta una *Palinodia* per le medesime rime alla canzone *Grazie agl’inganni tuoi* ecc. e questa incomincia *Placa gli sdegni tuoi* ecc. – L’altro mio componimento che incomincia *Perdono, amata Nice*, – *Bella Nice per-*

¹⁴ Il “disegno” metastasiano è ravvisabile, in maniera inconfutabile, nella famosa lettera ad Hasse sull’*Attilio Regolo*; cfr. Metastasio, *Tutte le opere* cit., lettera a Johann Adolf Hasse – Dresda, Joslowitz 20/X/1749. Sul problema si vedano le pagine, sempre illuminanti, di E. Sala Di Felice, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, FrancoAngeli, Milano, 1983, pp. 33-68 ed Ead., *Geometrie della grammatica nelle arie di Metastasio*, in F. Bruni, S. Maxia, M. Santagata (a cura di), *Una lezione sempre viva: per Mario Baratto, dieci anni dopo*, Bulzoni, Roma, 1996, pp. 279-310. Le posizioni del poeta appaiono chiare nel suo *Estratto dell’Arte poetica d’Aristotile*, a cura di E. Selmi, Novocento, Palermo, 1998. Sullo scritto metastasiano si vedano E. Sala Di Felice, *Il desiderio delle parole e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano*, in M.T. Muraro (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Olschki, Firenze, 1986, pp. 39-97 e F. Cotticelli, *La tragedia del melodramma. Metastasio e l’Estratto dell’Arte poetica d’Aristotile*, in A. Grilli, A. Simon (a cura di), *L’officina del teatro europeo*, 2 voll., Edizioni Plus, Pisa, 2001, vol. II (*Il teatro musicale*), pp. 5-12.

¹⁵ Le pagine dell’abate furono musicate, ad esempio, da Adolfati, Agricola, Ansani, Apell, G. Aprile, C.P.E. Bach, Benati, Bizza, Bonno, Brusa, Capece, Celoni, Channan, Corigliano, Ettore, Ferrari, Gassmann, G. Giordani, Graun, L. Kozeluch, Kraus, Martinez, Mayr, Meder, Mortellari, Motta, Nægeli, Ottani, Paër, Paisiello, Pollini, Prati, Reggio, Reutter, Rossini, Rutini, Schuster, Traetta, Wagenseil, Zonca.

dono: a torto è vero ecc. è molto più antico che *Grazie agl'inganni tuoi* ecc.: è una cantata, e non ha la minima relazione con la canzonetta. Finalmente quella canzonetta che incomincia *Vanti che sei disciolto* ecc. applicatami dalla generosità del Bettinelli, non è farina del mio sacco, onde ricusatene gli applausi, ch'io non ho meritati¹⁶.

In effetti la facezia che lascia intendere nell'ideazione di tali scritti adombra sempre un magistero tutt'altro che svogliato. Ad Algarotti rivela di aver «scritto così per giuoco *Il pentimento, a Nice*, palinodia della canzonetta» *La libertà* ma sottolinea che «la legge, che mi sono imposta, di valermi delle parole medesime della prima per dir tutto il contrario, ha reso il lavoro difficile, e quasi troppo per uno scherzo»¹⁷. *La Palinodia*, scritta nel 1746 «nella campagna di Moravia, per non saper che fare», è strutturata seguendo «tutte le rime della nota canzonetta della *Libertà*»¹⁸ – datata 1733 – e per questa s'industria ad intonarla secondando un proprio credo estetico che rivela al “gemello” Carlo Broschi:

Per sollevarvi dalla noia della lunga lettera eccovi una canzonetta all'occasione della partenza di Nice. La troverete assai tenera, ma non mi fate il torto di credermi però innamorato. Voi sapete s'io son capace di tali debolezze. La musica è ordinaria, ed è mia: ma chi voglia cantarla con un poco d'espressione ci troverà quello che bisogna per persuadere una Nice. Il di più produrrebbe un applauso al musico, e minori vantaggi all'amante¹⁹.

Nell'epistolario vi è un'altra lettera che illustra della fortuna e dell'universale plauso delle canzonette con riflessioni sull'intonazione fattane dal destinatario e l'invidia per la conversazione che l'aveva accolta:

La vostra musica per la mia *Nice* è degna di voi. Comincia il suo merito dalla scelta dell'affettuoso tuono di *fa-ut*, e cresce con la nobile naturalezza che conviene a questa specie di componimento. Io vi cedo senza

¹⁶ Metastasio, *Tutte le opere* cit., lettera a Leopoldo Trapassi – Roma, Vienna 27/IV/1750.

¹⁷ Le citazioni sono tratte da ivi, lettera a Francesco Algarotti – Dresda, Joslowitz 6/VIII/1746.

¹⁸ Le citazioni sono tratte da ivi, lettera a Anna Francesca Pignatelli di Belmonte – Napoli, Vienna 28/I/1747.

¹⁹ Ivi, lettera a Carlo Broschi – Madrid, Vienna 8/I/1750.

repugnanza, anzi son superbo d'esser superato da voi. Ed a chi mai può far vergogna d'esser superato in musica dal mio incomparabile Farinello? Non mi hanno incantato meno le due musiche della picciola dedica *Se mi dai* ecc. Ma nell'ultima particolarmente di queste vi siete dimenticato un poco che la natura non è prodiga di Farinelli, e che l'esecuzione di questa musica per esser perfetta abbisogna dell'eccellenza dell'autore. Benché io non sia musico se non quanto basta ad un poeta, comprendo la vostra intenzione e mi sbattezzo per secondarla; ma *spiritus promptus est, caro autem infirma*. Intendiamoci bene: io parlo della mia voce, non prendete qualche equivoco ingiurioso al mio credito.

Oh caro Farinello, quale agitazione, qual tumulto, qual tempesta mi avete risvegliata nell'animo confidandomi le tanto grandi quanto poco meritate fortune della mia *Nice!* Voi che conoscete la vanità de' poeti non mi tacete alcuna circostanza di quelle che possono farla crescere sino al sommo della sua elevazione. Non vi contentate d'assicurarmi che la mia *Nice* si canta sovente su le sponde del real Manzanare: mi fate intender DA CHI, e come, ed in qual sublime recesso, e fra quale illustre e felice compagnia. Nè siete contento di questo: mi fate una rispettosa sì ma esattissima enumerazione delle veramente più che umane qualità di quella deità che rende felice cotesto clima con la sua presenza, e tanti, tanti altri, con gl'influssi suoi. In somma m'accorgo benissimo del vostro maligno piacere nel considerarmi agitato fra la superbia e la confusione, fra la compiacenza e l'invidia. Oh fortunata mia *Nice!* Chi avrebbe mai preveduto ch'io dovessi invidiarti? Con quanta venerazione dovrò riguardarti in avvenire!²⁰

Le speculari *canzonette a Nice* divengono ben presto oggetto di innumerevoli intonazioni firmate da musicisti di varia estrazione e fama; da Hasse ad Asioli, da Jommelli a Piccinni, da Porpora a Johann Christian Bach, da Galuppi a Mysliveček, da Telemann a Zingarelli è un proliferare di pagine che adoperano o l'intero "ciclo" o pagine estrapolate. Metastasio, come al solito, aveva redatto un testo di sicura presa sull'immaginario compositivo degli artisti procurando un repertorio di occorrenze musicalissime. Corniani, passando in rassegna la produzione "minore" del poeta, asserisce che «la stessa varietà di sentimenti, di situazioni, di affetti si ammira in quegli altri componimenti, i quali, quantunque brevissimi, partecipano pure del genere drammatico ed ai quali viene impartito il titolo di *cantate*»²¹. Al cospetto delle *canzonette* sottolinea che «la

²⁰ Ivi, lettera a Carlo Broschi – Madrid, Vienna 26/VIII/1747.

²¹ G. Corniani, *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, Vincenzo Ferrario, Milano, 1833, p. 277.

più patente evidenza dei caratteri della libertà riacquistata brilla finalmente nella celebratissima canzonetta *A Nice*, delizia e ammirazione degl'Italiani non meno che degli stranieri»²².

Paisiello durante il suo soggiorno russo non mancò di omaggiare la sua regina lontana facendo cadere la propria scelta testuale sulle *canzonette* che scritte tra le stanze natie di Maria Carolina potevano giungere come un sofisticato *cadeau* ricco di intrecciati messaggi: se da un lato si riaffermava il legame di Metastasio alla corte avita della destinataria, dall'altro si ribadiva il laccio che anodava il letterato a Napoli e ai suoi paladini “armonici”.

La raccolta delle canzonette (le stanze delle due opere sono disposte in alternanza) sono scritte dal tarantino nell'estate del 1783 e inviate nella capitale del Meridione d'Italia da San Pietroburgo tramite il corriere Pietro Bairani, al quale si consegna una lettera per Ferdinando Galiani in cui si ritorna a perorare un incarico presso la corte partenopea nonché «le due canzonette di Metastasio *La Libertà e Palinodia a Nice* messe da me in musica a due voci, le quali ho pregato il suddetto di rimetterle lui stesso nelle mani di sua Maestà la Regina per mia parte»²³. Naturalmente non fece torto a re Ferdinando, cui destinò ventiquattro divertimenti per strumenti a fiato «per poterne far uso a qualche gran tavolo, o pure alle sue cene a Posilipo, o nelle cacce»²⁴.

Il cantiere aperto per le *canzonette* sembra assecondare appieno le intenzioni dell'architetto dell'impalcatura testuale. Paisiello adotta la forma A: | |:B, dove la ripetizione di A e B poteva offrire il fianco a qualche vaga quanto discreta “improvvisazione”²⁵, e uno stile vocale estremamente “semplice”, semplice in quell'accezione squisitamente legata alla creatività dei “napoletani” fondata su un magistero abbagliante²⁶.

²² *Ibidem*.

²³ Lettera di Giovanni Paisiello a Ferdinando Galiani – Napoli, San Pietroburgo 23/VII/1783.

²⁴ *Ibidem*. Sulla caccia e il “gran tavolo” si vedano A. Merlotti (a cura di), *Le cacce reali nell'Europa dei principi*, Olschki, Firenze, 2017 e Id. (a cura di), *Le tavole di corte tra Cinquecento e Settecento*, Bulzoni, Roma, 2013.

²⁵ L'edizione paisielliana adoperata, per questo lavoro, è quella manoscritta custodita presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica “San Pietro a Majella di Napoli” con segnatura Arie 691.9.

²⁶ Sull'insegnamento musicale a Napoli si veda R. Cafiero, *La trattatistica musicale*, in F. Coticcelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento* cit., pp. 593-656 Un aspetto molto interessante è rappresentato dall'utilizzo dei *partimenti* nella formazione dei compositori, per questo aspetto si

Le linee del canto procedono prevalentemente omoritmicamente a distanze varie; talvolta l'attacco può essere sfalsato come nella terza canzone (le lunghe note per *sogno* su un semplice quanto suggestivo procedimento armonico), o presentano brevi passaggi imitativi; la scrittura s'increspa maggiormente dall'ottavo brano in cui per "disegnare" la prima quartina – «Quando lo stral spezzai, | (confesso il mio rossore) | spezzar m'intesi il core, | mi parve di morir» – la condotta delle voci è più articolata (esempio 1). Se i "vantaggi dell'amante" sembrano urgenti nel divenire di questa composizione, non può sfuggire, tra le pieghe, il "mestiere" del musicista teso a declinare con estrema sobrietà il suo bagaglio professionale.

Il manufatto, apparentemente disarmante, reclama "l'applauso al musicista" nell'inverarsi di un percorso che sollecita e stimola la sensibilità delle esecutrici; a Maria Carolina, adusa ad una pratica musicale "militante" forgiata all'eccellente scuola imperiale, non dovettero sfuggire le mille *subtilités* di cui sono disseminate le "domestiche" invenzioni²⁷. Lo svago poetico, raffinatissimo nell'esercizio mirabile in cui le tecniche scrittorie son tutte pulsate, trova in Paisiello un acuto e attento "lettore" che "orna" con estrema sobrietà i bei versi tra tradizione e invenzione.

Ragguardevole è l'intonazione di «Più non mi batte il cor», nella seconda canzone *Mancò l'antico ardore*, realizzata con "piatte" note ribattute anticipate però da una vertigine sussultoria su *batte*. La quartina di semicrome è come un'accelerazione tachicardica inconsulta e irrazionale, retaggio di una ferita inconsciamente non del

vedano, almeno, R. Cafiero, *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle "Regole" di Carlo Cotumacci*, in M. Caraci Vela, R. Cafiero, A. Romagnoli (a cura di), *Gli affetti convenienti all'idee*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993, pp. 549-579; D. Moelans (ed. by), *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, Leuven University Press, Leuven, 2010 e G. Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory and Practice in Naples*, Oxford University Press, New York, 2012.

²⁷ Per gli interessi musicali della sovrana si rinvia a A. Mondolfi Bossarelli, *Gluck e i contemporanei attraverso i manoscritti donati da Maria Carolina alla città di Napoli*, in *Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo*, «Chigiana», IX-X, 1975, pp. 585-592; F. Coticelli, *Sinfonie d'autunno. Notizie teatrali da Napoli per l'Imperatrice Maria Teresa (1793-1795)*, in L. Sannia Nowè, F. Coticelli, R. Puggioni (a cura di), *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, Aracne, Roma, 2005, pp. 207-218 e Id., «L'illusion de cette musique me charme pour des moments»: teatro e musica nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa, «Drammaturgia», 4 (2017), pp. 79-101.

tutto lenita. La convalescenza “superata” più volte rivela delle falle che emergono da scelte eloquenti, e sempre nella seconda canzone il melisma su *mascherarsi* sembra negare l’assunto (esempio 2).

Le occorrenze “virtuosistiche” segnano un percorso tutt’altro che lineare. Si va dagli esempi più consueti di lemmi abusati come *lieto* (sesta canzone – cfr. esempio 3) a quelli desueti come *vano* per il verso «è vano il tuo favor» (quinta canzone – cfr. esempio 4) sino alle sottolineature per *selva, colle, prato* della sesta canzone per ravvivare il “piacere” – forzato? – del soggiorno senza l’ingrata Nice (esempio 3). Non manca, in questa “passerella”, il momento ornitologico; il paragone con il mondo degli uccelli trae qui spunto dalla muta, il cambio piumato va di pari passo con il rinnovato *status* dell’amante che in questo caso torna a nuova vita e ritrovato vigore: «Nel visco, in cui s’avvenne | quell’augellin talora, | lascia le penne ancora, | ma torna in libertà: || poi le perdute penne | in pochi di rinnova, | cauto divien per prova | né più tradir si fa» (esempio 5).

Eppure scorrendo il manoscritto emerge sempre più il dubbio che la “lettura” al femminile non sia casuale, così come le intemperanze interpretative del testo non siano proditorie, l’Amante è forse messo alla berlina, con sadico sarcasmo, dalle amiche che con sottigliezza passano in rassegna il poemetto di colui che amarono: si rifrange l’immagine di Nice in un gioco sentimentale ai danni dell’universo maschile che soccombe ed evapora al cospetto delle irridenti creature che con diletto trascorrono il loro tempo toccando lo strumento e levando il proprio canto.

A: VIII.
Liberto
Andante espressivo

Quan do lo stral pezzai / con =
 Quan do lo stral pezzai / confuso il mio ro =
 fesso il mio rosore il mio rosore spezzar m'integi il core
 sore il mio rosore. m'integi il core spezz =
 m'integi il core mi parve di morir mi par = ve di mo =
 par m'integi il core mi parve di morir mi parve di mo =

rir mi parve di morir mi par = ve di mo = 30
 rir mi parve di morir mi parve di mo =
 rir
 rir Segue.

Figg. 1-2. Esempio 1



Figg. 3-4. Esempio 2

A. VI.
libertà
Moderato
 Quel ch'orm'alletto, piace se lieto, o mesto or
 Quel ch'orm'alletto, piace se lieto, o mesto or
 sono se lie to, o mesto or
 sono se lie to, o mesto or
 sono già non e' più tuo dono no' non e' più
 sono già non e' più tuo dono no' non e' più

92
 tuo dono no' già colpa tua non e' ne' già'
 tuo dono no' già colpa tua non e' ne' già'
 col = pa tua non e' già colpa tua non
 col = pa tua non e' già colpa tua non
 e' no' già col = pa tua non e'
 e' no' già col = pa tua non e' *Seguei*

Fig. 5-6. Esempio 3



Fig. 7-8. Esempio 3

F. V. *Moderato*
 Volgimi il guardo altero parlami in volto u =
 Libertà Volgimi il guardo altero parlami in volto u =
 mano parlami parlami in volto umano
 mano parlami parlami in volto umano
 il tuo disprezzo e vano il tuo disprezzo e
 il tuo disprezzo e vano il tuo disprezzo e

vano e vano il tuo favor B
 vano e vano il tuo favor e
 vano il tuo favor si, si, e
 vano il tuo favor si, si,
 va no il tuo favor
 va no il tuo favor Segue

Figg. 9-10. Esempio 4



Figg. 11-12. Esempio 5

foi le perdute penne in po = chi di rin =
 noi le perdute penne in po = chi di rin =
 nova cauto divien per
 nova cauto divien per prova ne piu tradir si
 prova ca = vto divien per pro va nes
 ca = vto ca = vto divien per pro = va nes

35
 piu tradir si fa' cauto divien per prova
 piu tradir si fa' cauto
 ne piu tradir si fa' ca = vto divien per
 divien per prova ca = vto ca = vto divien per
 pro va nes piu tradir si fa'
 pro va nes piu tradir si fa'
 Segue

Figg. 13-14. Esempio 5

Francesco Nocerino

«... LE CLAVECIN, CHANT ET UN PEU D'HARPE». STRUMENTI MUSICALI PRESSO LA CORTE DI NAPOLI E LE DIMORE DIPLOMATICHE

SOMMARIO: *La seconda metà del Settecento fu un periodo di notevole fervore innovativo e di rapida evoluzione per numerosi strumenti musicali non solo grazie a nuove tecniche costruttive, ma anche grazie a un'erudita committenza dai gusti sempre più raffinati. Attraverso cronache, iconografie, resoconti e corrispondenze epistolari, saranno esaminati gli aspetti riguardanti le voghe di strumenti musicali in uso nelle dimore diplomatiche napoletane di fine Settecento, con riferimento in particolare agli interessi e alle passioni musicali della regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena.*

PAROLE CHIAVE: *strumenti musicali, dimore diplomatiche, XVIII secolo, Maria Carolina, Napoli.*

«... LE CLAVECIN, CHANT ET UN PEU D'HARPE». MUSICAL INSTRUMENTS AT THE COURT OF NAPLES AND DIPLOMATIC RESIDENCES

ABSTRACT: *The second half of the Eighteenth century was a period of considerable innovative fervour and rapid devolution for numerous musical instruments not only thanks to new construction techniques, but also thanks to a learned client with increasingly refined tastes. Through chronicles, iconographies, reports and correspondence, will be examined aspects concerning the vogues of musical instruments in use in the Neapolitan diplomatic residences of the late Eighteenth century, with particular reference to the musical interests and passions of Queen Maria Carolina of Habsburg-Lorraine.*

KEYWORDS: *musical instruments, diplomatic residences, 18th century, Maria Carolina, Naples.*

«Maria Carolina d'Austria [...] fra le altre doti eminenti di cui era fornita avea quella di avere particolar trasporto per la Musica»
Marchese di Villarosa¹

Cronache, iconografie, resoconti e corrispondenze epistolari, accanto all'esame diretto di alcuni strumenti musicali in uso in alcune

¹ Marchese di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Stamperia Reale, Napoli, 1840, p. 13.

dimore diplomatiche a Napoli del periodo in cui regnò Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, con particolare riferimento agli strumenti a tastiera, confermano che la seconda metà del Settecento fu un periodo di notevole fervore innovativo e d'importante evoluzione per gli strumenti musicali, non solo grazie a nuove tecniche costruttive, ma anche grazie a un'erudita e competente committenza dai gusti raffinati.

Del magnifico ed enorme (lungo oltre quattro metri) dipinto della pittrice Angelica Kauffmann (fig. 1), tra il 1782 e il 1783, esposto nella reggia di Capodimonte a Napoli, rappresentante la famiglia dei reali coniugi Ferdinando di Borbone e Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, si conservano il modello e uno schizzo nel Museo Liechtenstein di Vienna. La presenza dell'arpa, suonata da Maria Teresa, futura imperatrice d'Austria, oltre a ben inserirsi in questa bucolica scena, testimonia il raffinato gusto e il rilevante ruolo che la musica ebbe nella corte napoletana². L'arpa rappresentata è del tipo Naderman (o Cousineau), dove il modiglione poggia con un riccio sulla colonna. La pittrice, in particolare nel dipinto finale, si è presa alcune libertà esagerando nella curva del modiglione, alquanto esile, e con un numero eccessivo di corde nell'acuto, cosa che nella realtà avrebbe recato seri problemi non solo all'accordatura, ma all'integrità dello strumento. Maria Teresa, che poggia una mano sulle corde e regge un manoscritto musicale sulle gambe, è chiaramente in posa, poiché l'arpa è collocata alla sua sinistra e quindi in posizione non corretta per suonare. La posizione giusta appare essere quella rappresentata nell'abbozzo a inchiostro.

La regina Maria Carolina, in una lettera del 1790 al fratello l'imperatore d'Austria Leopoldo II, riguardo alle qualità della figlia primogenita, promessa sposa del cugino Francesco, scrive che «Elle sait la musique bien, le clavecin, le chant, un peu d'harpe; elle danse bien»³, vantando le qualità musicali della principessa Maria Teresa. L'uso del termine francese *clavecin* da parte di Ma-

² Sui gusti musicali della corte napoletana alla fine del secolo XVIII, si veda in particolare: H.-B. Dietz, *Instrumental Music at the Court of Ferdinand IV of Naples and Sicily and the Works of Vincenzo Orgitano*, «International Journal of Musicology», 1 (1992), pp. 99-126.

³ «[Maria Teresa] conosce bene la musica, il *clavecin*, il canto, un po' d'arpa; danza bene». Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, Austria, FA, SB, K. 19; Lettera di Maria Carolina al fratello Leopoldo, 21 aprile 1790, [alt 257/1-4], cc. 13-19, 19/1/1803, c. 13v. citata in J.A. Rice, *L'imperatrice Maria Teresa (1772-1807) collezionista ed esecutrice delle musiche di Cimarosa*, in *Domenico Cimarosa: un 'napoletano' in Europa*, Lim, Lucca, 2004, pp. 329-345: 329.

ria Carolina sarebbe da intendersi riferito al tedesco *Clavier*⁴ che indica in modo non specifico qualsiasi strumento a tastiera (clavicordo, clavicembalo e pianoforte). Infatti, seppur nota la maggiore competenza di Maria Teresa e della stessa regina nel suonare gli strumenti a tastiera, ancora poco investigata, è la predilezione di entrambe per il pianoforte che, nella seconda metà del Settecento, iniziava a entrare nella sua epoca d'oro, grazie all'invenzione della *prellmechanik*, ossia della "meccanica viennese", realizzata nel 1781 da Johann Andreas Stein (1728-1792), insigne costruttore di strumenti a tastiera di Augusta e amico dei Mozart⁵. Tale invenzione, considerata dagli studiosi come una vera e propria svolta storica, offriva al pianista uno strumento molto più agile e rispondente alle nuove esigenze esecutive del tempo rispetto alla meccanica dei primi pianoforti di Bartolomeo Cristofori.

Risale con certezza al 1774, un primo fortepiano riferibile alla regina Carolina, grazie ad una testimonianza di Domenico Sestini, un abate fiorentino, il quale parlando del grande organo di San Nicola l'Arena a Catania, costruito dall'artigiano napoletano Donato Del Piano, scrive che «pure fu opera sua un Cimbalo a piano e forte mandato in dono alla Regina di Napoli»⁶.

È successivo un primo documento dell'acquisto di un pianoforte Stein direttamente da parte della regina e riportato in *Magazin der Musik*, in occasione di un concerto dell'abate Johann Paul Schulthesius alla corte del Granduca di Toscana nel 1782: «Er genoß den 10ten August [1782] die Ehre [...] auf einem Steinischen

⁴ Per un'interessante precisazione terminologica riguardante gli strumenti al tempo di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), cfr. R. Maunder, *Mozart's keyboard instruments*, «Early music», XX, 2, Maggio 1992, pp. 207-220: p. 209. Per il frequente uso in italiano del termine "Cembalo Piano Forte" nei frontespizi delle opere tastieristiche circolanti presso la corte napoletana di fine Settecento, cfr. H.-B. Dietz, *Instrumental Music* cit., p. 119.

⁵ R. Maunder, *Mozart's keyboard instruments* cit., p. 211; sulle vicende riguardanti un clavicordo da viaggio costruito da Stein e appartenuto al giovane Mozart cfr.: G. Gaby, *Das Reiseklavichord W.A.Mozarts*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», X (1968), pp. 153-62.

⁶ D. Sestini, *Lettere del signor abate Domenico Sestini scritte dalla Sicilia e dalla Turchia a diversi suoi amici in Toscana*, vol. I, Gaetano Cambiagi, Firenze, 1779, p. 64; G.P. Di Stefano, *I clavicembali singolari di Donato Del Piano. Fonti documentarie e contesto storico*, in L. Buono, G.P. Di Stefano (a cura di), *Donato Del Piano e l'organo dei benedettini di Catania*, Associazione Giuseppe Serassi, Guastalla, 2012, pp. 49-86: p. 50.

Fortepiano zu spielen, die überhaupt hier sehr geschätzt werden, und von denen sowohl der Großherzog hier, als die Königin von Neapel welche zu 200 Ducaten das Stück bekommen haben»⁷.

Per una più precisa indicazione del valore all'epoca di uno strumento ci viene in supporto il ben noto Norbert Hadrava, diplomatico austriaco a Napoli dal 1783 al 1799, corrispondente proprio del suddetto Schultesius; precisando il prezzo esatto dello Stein, ci informa dell'acquisto da parte della corte napoletana di due Stein e di un pianoforte di fabbricazione inglese:

Diese Nachricht von den Steinischen Instrumenten kann auch den unrichtigen Artikel berichtigen, welcher in dem Musikalischen Magazin vom Monat Febrar des 13. Jahrgang enthalten ist, alwo angemerkt wird, daß Seine Majestät die Königin ein Steinisches Pianoforte für 200 Ducaten, so ohngefahr 533 Wiener Gulden ausgemacht hatte – man muß daher allzeit den Unterschied zwischen Ducaten un Neapolitanischen Ducati machen, welche ganz andere Berechnungen sind – gezahlt hätte. Ich habe für Seine Majestät um den vorher erwähnten nämlichen Preiß ein Steynisches Instrument, und in der Folge für Seine Königliche Hoheit die erstgeborne Infantin ein gleiches verschafft, jedes Stück nemlich für 400 Wiener Gulden, welche 240 Neapolitanische Ducati ausmachen. Hingegen ist Seiner Majestät der Königin ein englisches großes Pianoforte auf 600 Ducati oder tausend Wiener Gulden zu stehen gekommen, welches doch bey weiten nicht mit dem Steinischen zu vergleichen ist»⁸.

⁷ «Si compiacque il 10 agosto [1782] di suonare [...] su un fortepiano di Stein, che sono molto apprezzati qui, e furono acquistati sia dal Granduca sia dalla Regina di Napoli per 200 Ducati l'uno». C.F. Cramer (a cura di), *Magazin der Musik*, vol. 1, Amburgo, 1783, pp. 170-71. Cfr. J.A. Rice, *Steins "Favorite Instrument": A Vis-à-vis Piano-Harpsichord in Naples*, «Journal of the American Musical Instrument Society», XXI (1995), pp. 30-64: p. 31.

⁸ «Questa notizia sugli strumenti di Stein può anche rettificare linesatto articolo che è contenuto nel "Musikalisches Magazin" del mese di febbraio della tredicesima annata, dove è annotato che Sua Maestà la regina aveva pagato 200 ducati per un pianoforte Stein, il che ammonterebbe a circa 533 fiorini di Vienna - per questo si deve sempre distinguere tra ducati e ducati napoletani, con i quali i calcoli sono completamente diversi. Ho procurato uno strumento Stein a Sua Maestà per il prezzo sopra citato, e in seguito uno uguale per Sua Altezza reale l'infanta primogenita, ciascun pezzo appunto per 400 fiorini di Vienna, che corrispondono a 240 ducati napoletani. Invece a Sua Maestà la regina è venuto a costare 600 ducati o 1000 fiorini di Vienna un grosso pianoforte inglese, che certamente non è da paragonare neanche lontanamente allo Stein». Lettera di Norbert Hadrava, Napoli 27 settembre 1785, citata in G. Gialdroni, *La musica a Napoli alla fine del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava*, «Fonti Musicali Italiane», I (1996), pp. 75-143: lettera n. 6, pp. 95-96.

In una lunga lettera scritta da Capri, nella primavera del 1789, Norbert Hadrava tratta diffusamente del pianoforte-clavicembalo *vis-à-vis* di Stein (*Der Steinische Vis-à-vis-Flügel*), definito dal diplomatico austriaco lo strumento preferito del celebre costruttore. Attualmente solo due pianoforti *vis-à-vis* di Stein sono conosciuti: uno (firmato e datato 1783) è al Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli e un altro (firmato e datato 1777) è a Verona, all'Accademia Filarmonica di Verona⁹. Alcuni particolari dello strumento di Napoli sono coerenti con la lettera di Hadrava¹⁰ e la descrizione si adatta perfettamente al *vis-à-vis* di Napoli rispetto a quello di Verona. Premesso che entrambe le date di costruzione sono perfettamente congruenti con l'anno 1789 della lettera, sullo strumento *vis-à-vis* di Napoli, usando le parole di Hadrava, da un lato «c'è solo una tastiera e si trova soltanto il Fortepiano» e dall'altro «ci sono due tastiere, e cioè in alto il Pianoforte e in basso il Cembalo con i suoi diversi registri»¹¹. Inoltre i plettri in pelle presenti sui salterelli di un registro del clavicembalo dello strumento napoletano sono perfettamente compatibili con il *Büffelzug* di Stein (ingl.: *buff stop*; franc.: *peau de buffle*), registro inventato dal cembalario francese Pascal Taskin, impennando i salterelli con pelle di bufalo¹², registro citato a proposito del clavicembalo nella stessa lettera da Hadrava (Capri, 27 aprile 1789)¹³.

Le ultime notizie del pianoforte-clavicembalo *vis-à-vis*, definito «famosissimo» (*sehr berühmten Vis-à-vis-Flügel*) riguardano l'acquisto dello strumento da parte di Hadrava stesso, il quale, purtroppo, nella sua ultima lettera a noi pervenuta dice: «Del famosissimo pianoforte a coda *vis-à-vis* Le comunicherò ulteriori notizie in un'altra occasione»¹⁴.

E, quindi, a tutt'oggi non sappiamo quale sia stato il destino del suo strumento e come sia giunto da Hadrava al Museo del Conservatorio di Musica «San Pietro a Majella» di Napoli.

⁹ J.H. van der Meer, R. Weber, *Catalogo degli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona*, Accademia Filarmonica, Verona, 1982, appendice 2, pp. 92-106.

¹⁰ J.A. Rice, *Stein's "Favorite Instrument"* cit., *passim*.

¹¹ G. Gialdroni, *La musica a Napoli* cit., lettera n. 17, p. 125. I termini «Pianoforte», «Fortepiano» e «Cembalo» sono indicati in italiano nel testo originale tedesco.

¹² F. Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1965, pp. 128-130 e pp. 251-254.

¹³ G. Gialdroni, *La musica a Napoli* cit., lettera n. 17, p. 125.

¹⁴ Ivi, p. 128.

Particolarmente interessanti per la nostra ricerca sono certamente le raccolte di corrispondenze epistolari da Napoli dei Mozart durante il loro soggiorno dal 14 maggio 1770 al 25 giugno dello stesso anno. Accolti a Napoli quasi sempre in prestigiose dimore di personalità straniera¹⁵, i Mozart sono raffigurati in un prezioso dipinto di Pietro Fabris (1740-1792), oggi conservato alla Scottish National Portrait Gallery, impegnati su strumenti a tastiera durante un'*accademia* in casa del conte di Seaforth, Lord Fortrose Kenneth Mackenzie¹⁶ (fig. 2). Notevoli si rivelano i due strumenti a tastiera impiegati, i quali, nonostante siano in posizione semina-scosta, sono identificabili come un clavicembalo italiano, particolarmente lungo, e una piccola spinetta triangolare, anch'essa di fattura italiana, semplicemente poggiata su una sedia.

Sebbene vi fossero un florido mercato e un'adeguata richiesta di manutenzione di questi strumenti, appare però nella seconda metà del XVIII secolo, un processo di scadimento della qualità di clavicembali e spinette napoletane, comune a quello di tutta la cembalaria italiana, testimoniato dal musicologo Charles Burney, che visitò Napoli anch'egli nel 1770 e che pronunciò questo suo alquanto di parte parere sugli strumenti italiani:

Throughout Italy they have generally little octave spinets to accompany singing, in private houses, sometimes in a triangular form, but more frequently in the shape of our old virginals; of which the keys are so noisy, and the tone so feeble, that more wood is heard than wire¹⁷.

A dispetto di questo severo giudizio, resta comunque degno di rilievo il fatto che a casa del giovane e colto Lord Fortrose, che an-

¹⁵ Sulle ragioni del «perché la corte napoletana, al contrario della maggior parte delle case regnanti europee, non abbia voluto ricevere i due musicisti» si veda il saggio di I. Ascione, *Napoli al tempo di Mozart: corte e società nel secondo Settecento*, «I Quaderni del Cimarosa», I (2015), pp. 11-22. Sul clima politico culturale e la sua influenza sulla musica dell'epoca a Napoli: A.R. Deldonna, *Beyond the Gilded Stage: Operatic Maestri and Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Naples*, «Acta Musicologica», 90, n. 1, 2018, pp. 56-77.

¹⁶ D.A. D'Alessandro, *I Mozart nella Napoli di Hamilton. Due quadri di Fabris per Lord Fortrose*, Grimaldi & C., Napoli, 2006.

¹⁷ «In tutta Italia, nelle case private, si usano di solito piccole spinette accordate all'ottava per accompagnare il canto, talvolta di forma triangolare, ma più spesso simili nella forma ai nostri vecchi virginali; con i tasti così rumorosi e il suono così fiabile, che si sente più il legno che le corde metalliche». C. Burney, *The present State of Music in France and Italy* [...], T. Becket, London, 1771, p. 288.

che suonava il clavicembalo, vi fossero i due strumenti italiani che troviamo rappresentati dal pittore Fabris mentre erano suonati da Leopold e Wolfgang Mozart.

Testimone autorevole della presenza di strumenti a tastiera inglesi in Italia, Charles Burney, nelle cronache del suo viaggio musicale, sempre nel 1770, ricorda di aver trovato in Italia tre clavicembali di fattura inglese, due di Kirkman¹⁸ a Roma e Venezia e uno di Shudi¹⁹ a Napoli, in casa di Sir William Douglas Hamilton (1730-1803), ambasciatore inglese presso la corte di Napoli:

I found three English harpsichords in the three principal cities of Italy, which are regarded by the Italians as so many phenomena. One was made by Shudy, and is in the possession of the Hon. Mrs. Hamilton at Naples. The other two, which are of Kirkman's make, belong to Mrs. Richie at Venice, and to the Hon. Mrs. Earl, who resided at Rome when I was there²⁰.

Risulta che i coniugi Hamilton dessero spesso concerti nella loro residenza napoletana di Palazzo Sessa, come ricordato dalla scrittrice e poetessa Lady Anna Miller (1741-1781), in una sua lettera da Napoli, datata 1771:

Mrs. Hamilton's Musical Assembly, which she gives once a week, is rendered perfect by her elegant taste and fine performance; it is called an Accademia di Musica; and I suppose no country can produce a more complete band of excellent performers²¹.

¹⁸ Jacob Kirkman [varianti: Kirckman, Kirchmann] (1710-1792), nato in Alszazia e poi trasferitosi in Inghilterra, fu allievo del cembalario fiammingo Hermann Tabel. Alla morte di Tabel, ne sposò la vedova, rilevandone l'attività di costruttore di clavicembali a Londra.

¹⁹ Burkat Shudi [varianti: Schudi, Tschudi and Tshudij] (1702-1773) di origine svizzera, fu uno dei più importanti costruttori di clavicembali e fortepiani in Inghilterra; ebbe come allievo John Broadwood che divenne suo genero e fu il futuro fondatore della celebre fabbrica di pianoforti Broadwood & Sons.

²⁰ «Ho trovato tre clavicembali inglesi nelle tre principali città d'Italia, che sono considerati dagli Italiani come tanti fenomeni. Uno era stato fatto da Shudy, ed è in possesso della nobile signora Hamilton di Napoli; gli altri due, costruiti da Kirkman, appartengono alla signora Richie a Venezia e alla nobile signora Earl, che risiedeva a Roma quando io stetti là». C. Burney, *The present State of Music* cit., p. 289.

²¹ «La riunione musicale della signora Hamilton, che lei da una volta a settimana, è resa perfetta dal suo gusto elegante e dall'ottima esecuzione; è chiamata *Accademia di Musica*; e io immagino che nessun altro paese possa realizzare un più completo gruppo di eccellenti esecutori». A. Miller, *Letters from Italy* [...], Edward & Charles Dilly, London, 1773, vol. II, p. 46.

La testimonianza è confermata da un altro viaggiatore, John Moore (1729-1802), che fu a Napoli nel 1775:

He has a private concert almost every evening. L-y H- understands music perfectly, and performs in such a manner, as to command the admiration even of the Neapolitans. Sir W-, who is the happiest tempered man in the world, and the easiest amused, performs also, and succeeds perfectly in amusing himself, which is a more valuable attainment than the other²².

L'ospitalità di Sir William Hamilton (1730-1803), anche nei riguardi dei Mozart fu davvero molto cordiale. Leopold Mozart, nella sua prima lettera da Napoli, descrive così l'incontro che assieme a suo figlio Wolfgang ebbe a casa del diplomatico britannico con Lady Catherine Barlow (1738-1782), prima moglie di Hamilton:

Gestern abends besuchten wir den Englischen gesandten Hamilton (unsern bekannten aus London), dessen frau ungemein rührend das Clavier spielt, und eine sehr angenehme Person ist. Sie zitterte, da sie vor dem Woflg: spielen sollte. Sie hat einen kostbaren flügl aus Engelland vom Tschudi, mit 2 manual und die Register mit einem Pedal um solche mit dem fuß abzuziehen²³.

Quest'ultimo dettaglio riguardante il pedale unico con il quale togliere i registri con il piede (*machine pedal*), era un particolare meccanismo in uso sui clavicembali inglesi della seconda metà del sec. XVIII applicato anche da Burkat Shudi, a sua volta inventore nello

²² «[Sir William Hamilton] quasi ogni sera da un concerto privato. Lady Hamilton comprende perfettamente la musica e suona in modo tale da suscitare l'ammirazione anche dei napoletani. Sir William è il più felice e cordiale uomo del mondo e il più pronto a divertirsi, ugualmente suona, e riesce perfettamente a divertirsi, che è il risultato più prezioso di ogni altro». J. Moore, *A View of Society and Manners in France, Switzerland, Germany and Italy*, printed for Straham and Cadell, London, 1779-81, vol. II, lettera LVI, p. 206.

²³ «Ieri sera visitammo l'ambasciatore inglese, Hamilton, (nostro conoscente da Londra), la cui moglie suona il Clavier con sentimento non comune, ed è una persona molto piacevole. Tremava, dovendo suonare davanti a Wolfgang. Lei ha un prezioso clavicembalo [flügel] fatto in Inghilterra da Tschudi, con due manuali e i registri con un pedale in modo da poterli togliere con il piede». Lettera di Leopold Mozart alla moglie, Napoli 19 maggio 1770. Cfr. P. Scialò (a cura di), *Mozart a Napoli nelle lettere di Wolfgang e Leopold*, Alfredo Guida editore, Napoli, 1991, pp. 24-28.

stesso periodo del “crescendo a veneziana” (*venetian swell*)²⁴, un altro meccanismo tipico degli strumenti inglesi, consistente in una serie di doghe o lamelle di legno, sistemate sopra la tavola armonica e azionate da un pedale che consente di realizzare un effetto di crescendo e diminuendo, aprendo e chiudendo le lamelle. Dalla brevissima descrizione di Leopold Mozart si arguisce che il clavicembalo a due tastiere degli Hamilton, munito di *machine stop* aveva il manuale inferiore con un registro di 8 piedi e uno di 4 piedi, un *dogleg*²⁵ (ossia un accoppiamento) da 8 piedi condiviso da entrambe le tastiere e un liuto anch'esso da 8 piedi sul manuale superiore. Il *machine pedal* premuto eliminava il 4 piedi e il *dogleg* e quindi la tastiera inferiore restava solo con un 8 piedi e la tastiera superiore con il liuto.

Questo strumento firmato e datato *Burkat Shudi 1766*, dopo aver seguito il proprietario Sir William Hamilton (che nel frattempo aveva sposato in seconde nozze Emma, ossia Emily Lyon, la più famosa delle due lady Hamilton, amica e confidente della regina Maria Carolina²⁶) nel suo ritorno in patria è giunto sino a noi ed è ora conservato presso la Russel Collection di Edimburgo in Scozia.

Tornando a Lady Catherine, sappiamo che era considerata una buona musicista e un dipinto del pittore David Allan, eseguito a Napoli, proprio nel 1770, la ritrae mentre è impegnata a suonare accanto al marito Sir William Hamilton (fig. 3). Oltre al Vesuvio fumante, al violino e alle antichità romane, nel quadro ci interessa particolarmente lo strumento a tastiera impiegato da Lady Hamilton: un piccolo fortepiano a tavolino, di costruzione inglese, come sembra apparir chiaro da alcuni particolari quali la ginocchiera centrale per il sollevamento degli smorzatori, l'impiallacciatura a riquadri dello strumento, il sistema di chiusura laterale del coperchio, gli incastri a coda di rondine a vista sul retro, che normalmente era appoggiato a una parete. La dizione “cembalo a mar-

²⁴ E. Halfpenny, *Shudi and the “Venetian Swell”*, «Music & Letters», Vol. 27, n. 3 (July 1946), pp. 180-184.

²⁵ Il *dogleg* è una fila di salterelli del manuale superiore suonabile anche dal manuale inferiore, fungendo quindi da accoppiamento.

²⁶ R. Palumbo, *Carteggio di Maria Carolina con Lady Emma Hamilton*, Jovene, Napoli, 1906 (ed. consultata Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1969).

tellini” era a quel tempo, e lo sarebbe stata ancora a lungo, molto impiegata per indicare il fortepiano²⁷, strumento verso il quale anche a Napoli iniziava a crescere un interesse sempre maggiore²⁸.

Un altro strumento presente a corte che, nella seconda metà del Settecento era molto alla moda, era la *lira* (o *lyra*) *organizzata*, una specie di ghironda in forma chitarra²⁹, che emetteva il suono non solo mediante le corde sfregate da una ruota impeciata con colofonia (come nella normale ghironda³⁰), ma anche mediante una serie di minuscole canne d’organo (da cui “organizzata”), rifornite d’aria da un apposito manticcetto interno. Sia la ruota che il piccolo mantice erano azionati da un’unica manovella. Questo complesso strumento, nella seconda metà del Settecento, ebbe una certa considerazione presso gli ambienti altolocati napoletani e fu suonato anche dal sovrano Ferdinando di Borbone³¹. Friedrich Johann Lorenz Meyer (1760-1844), viaggiatore tedesco che nel suo Grand

²⁷ Mentre per il clavicembalo a Napoli si rinvia a F. Nocerino, *Arte cembalaria a Napoli. Documenti e notizie su costruttori e strumenti napoletani*, in *Ricerche sul '600 Napoletano. Saggi e documenti 1996-1997*, Electa Napoli, Napoli, 1998, pp. 85-109, e, sugli strumenti in generale, a Id., *Gli strumenti musicali a Napoli nel secolo XVIII*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 tomi, Turchini Edizioni, Napoli, 2009, tomo II, pp. 773-804, per il pianoforte a Napoli e i suoi costruttori, si veda P. Maione, F. Seller, *Prime ricognizioni archivistiche sui costruttori di pianoforti a Napoli nell'Ottocento*, «Liuteria Musica e Cultura», 1998, pp. 21-41; F. Seller, *I pianoforti napoletani nel XIX secolo*, «Fonti Musicali Italiane», 14 (2009), pp. 171-199 e Ead., *Le fabbriche di pianoforti nel Regno delle Due Sicilie*, «Napoli Nobilissima», VII (2006), pp. 47-56.

²⁸ I due strumenti, il clavicembalo e il “cembalino”, sono ricordati in un inventario doganale del 1772, tra altre cose spedite dagli Hamilton da Londra a Napoli, dopo una lunga vacanza nel loro paese natale: Archivio di Stato di Napoli, *Esteri*, fasc. 681; cfr. C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Electa Napoli, Napoli, 1990, p. 96; D.A. D’Alessandro, *I Mozart nella Napoli di Hamilton* cit., pp. 81-82.

²⁹ Sulla ghironda e strumenti affini, vedi M. Bono, *La ghironda. Storia, repertorio tecnico esecutivo e costruzione*, Sala Bolognese, Forni, 1989. Riguardo la ghironda occorre menzionare la partitura manoscritta della fine del XVIII secolo di un *Concerto per due Lire*, custodito a Napoli nella biblioteca del Conservatorio di Musica “S. Pietro a Majella”, indicata come opera del “Maestro A. Mozart”: M. Fabbri, *Segnalazione di un ignoto concerto attribuito a Mozart in una partitura manoscritta napoletana*, Chigiana, Firenze, 1968, pp. 247-252.

³⁰ Si conservano a Napoli, nel Conservatorio di Musica “S. Pietro a Majella” (già nella Reggia di Capodimonte), due splendide ghironde settecentesche dell’artigiano Jean Louvet.

³¹ G. Gialdroni, *La musica a Napoli* cit., p. 76 e lettere 1; 6; 7; 7a; 9; 10.

Tour in Italia visitò anche Napoli, ci dà testimonianza di questa predilezione regale per la lyra organizzata, precisando che le lezioni di strumento erano date dall'amico Norbert Hadrava:

Der König spielt die Leier, worin er von einem meiner Deutschen Freunde in Neapel, der dieses Instrument sehr vervollkommnet hatte und mit den Fortschritten seines königlichen Schülers zufrieden war, Unterricht erhielt³².

Infatti, nella prima delle citate 19 lettere superstiti di Hadrava al suo amico Johann Paul Schultesius, troviamo conferma di ciò:

Allein, da ich izt Seiner Majestät dem König viele Stunden verehere mit der Leyer, ein Instrument, welches ich durch mehrere Jahre zur möglichen Vollkommenheit und zur Nachahmung der Hautbois gebracht habe³³.

Interessante in questa lettera anche il particolare riguardante il perfezionamento della lyra, che suggerisce l'ipotesi che si possa trattare dell'applicazione sullo strumento di un registro ad ancia ad imitazione, o meglio "emulazione dell'oboe".

In un'altra lettera il diplomatico austriaco, sempre riferendosi alla lyra organizzata e al regale esecutore:

Dieß Instrument, welches ich auf die möglichste Art vervollkommet und raffiniert habe, wovon ich Ihnen zu einer Zeit eine umständliche Erklärung geben werde, habe ich Seiner Majestät dem König mit aller Delikatesse zu spielen gelernet³⁴.

³² «Il re suona la lira, in cui riceve lezioni da uno dei miei amici tedeschi a Napoli, che aveva avuto molta familiarità con questo strumento ed era soddisfatto dei progressi compiuti dal suo allievo reale». F.J.L. Meyer, *Darstellungen aus Italien*, Voss, Berlin, 1792, p. 397. Le ore di musica con Hadrava sono anche ricordate dal re Ferdinando in persona nella sua corrispondenza con Maria Carolina da Caserta, cfr. N. Verdile, *Un anno di lettere coniugali. Da Caserta, il carteggio inedito di Ferdinando IV con Maria Carolina*, Spring, Caserta, 2008.

³³ «Io ora dedico molte ore a Sua Maestà il Re con la lira, uno strumento che attraverso molti anni ho portato alla maggior perfezione possibile e all'emulazione dell'oboe». Napoli, 30 agosto 1783, in G. Gialdroni, *La musica a Napoli* cit., p. 83.

³⁴ «Ho insegnato a Sua Maestà il re come suonare con ogni delicatezza questo strumento, che io ho perfezionato e raffinato al meglio, e sul quale una volta Le darò una spiegazione particolareggiata». Napoli, 27 settembre 1785, in G. Gialdroni, *La musica a Napoli* cit., lettera n. 6, p. 96.

Purtroppo la spiegazione, che certamente ci avrebbe regalato preziose notizie su questo strumento, non ci è pervenuta.

Un documento recentemente ritrovato³⁵, ci aiuta a concludere il discorso riguardante gli strumenti musicali in possesso di Maria Carolina d'Austria e chiude questo percorso con l'inedita notizia di un pianoforte Walter³⁶ (ancora definito *clavessin* [sic]) suonato dalla regina di Napoli, che, confermando la sua competenza, ne dà un positivo giudizio:

j'ai repris le clavessin en honneur d'un tres beau clavesin que j'ai apporté de Vienne de Walter et qui a un ton superbe³⁷.

La regina Maria Carolina, anche nei suoi diari³⁸, riferendosi ai pianoforti impiegati da lei e dalla principessa Maria Teresa sua figlia, usava sempre il termine *clavesin* (o *clavecin*). La presenza di un pianoforte Walter presso la corte di Napoli offre il varco a nuove considerazioni e percorsi di studio poiché il perfezionamento della meccanica viennese apre una nuova strada al progresso del pianoforte, che accompagnerà definitivamente questo strumento al suo trionfo nell'Ottocento.

³⁵ F. Coticelli, *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in G. Sodano, G. Brevetti (a cura di), *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni di Mediterranea – ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016, pp. 145-165: p. 164.

³⁶ Anton Walter (1752-1826), fu «il più famoso costruttore viennese di pianoforti del suo tempo» (M. Latcham, *Mozart and the pianos of Gabriel Anton Walter*, «Early Music», 25 (3), 1997, pp. 383-400: p. 383), amico di Wolfgang Amadeus Mozart che acquistò un suo pianoforte nel 1782, realizzò pianoforti con una *prellmechanik* perfezionata, che rispondeva al tocco in modo più sensibile e consentiva di ottenere un *Forte* di maggiore sonorità rispetto a quella dei pianoforti Stein. Sul prestigio presso la corte viennese, vedi J.A. Rice, *Anton Walter, Instrument maker to Leopold II*, «JAMIS», XV (1989), pp. 32-51. Per una comparazione tra Stein e Walter vedi: M. Latcham, *I costruttori prediletti da Mozart. Stein e Walter a confronto (Mozart's favourite piano makers. A comparison between Stein and Walter)*, in G. Barigazzi, J.H. van der Meer, D. di Castro, M. Latcham (a cura di), *Walter e Stein gli strumenti di Mozart (Mozart's piano makers Walter and Stein)*, Villa Medici Giulini, Briosco (MI), 2006, pp. 56-81.

³⁷ «Ho ripreso il *clavessin* in onore di un bellissimo *clavesin* che ho portato da Vienna di Walter e che ha un suono straordinario». Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, Austria, FA, SB, K. 62 [alt 257/1-4], cc. 13-19, 19/1/1803, c. 13v.; cfr. F. Coticelli, *Notizie teatrali e musicali* cit., p. 164.

³⁸ Cfr. C. Recca, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, FrancoAngeli, Milano, 2014, *passim* (pp. 121, 158, 159, 161, 163, 166).

Infine, confermando che la ricerca è ben lungi dal dirsi conclusa, un'intrigante rappresentazione di un concertino con vari strumenti, quadro attribuito a Michele Foschini (1711- post 1770)³⁹, ci offre un interessante spaccato rivelatore di un variegato gusto musicale della nobiltà e degli ambienti diplomatici della corte partenopea (fig. 4): questa scena, infatti, la cui rarità è costituita soprattutto dall'eccezionale raffigurazione di un inequivocabile mandolino napoletano, suonato da una gentildonna in ricchi abiti nobili, ritrae sullo sfondo quella che è individuabile come la villa del Conte Karl Joseph von Firmian (1716-1782)⁴⁰, ambasciatore austriaco a Napoli dal 1753-1758, che tanto si adoperò per suggellare con un contratto di nozze un'alleanza con i Borbone di Spagna, conclusosi dopo vari tentativi col matrimonio tra Carolina e Ferdinando.

³⁹ Vedi <https://bnb-artconsulting.wixsite.com/bnb-artconsulting/ex-people-and-power?lightbox=image109s>; ringrazio i colleghi studiosi e amici Anna Rita Addressi, Paologiovanni Maione e Renato Ruotolo per avermi segnalato questo dipinto.

⁴⁰ Carlo Giuseppe Firmian fu un diplomatico asburgico di origine trentino-tirolese, nominato nel 1752 ambasciatore di Vienna a Napoli, dall'imperatrice Maria Teresa. Fu uomo di grande cultura e seguì gli scavi di Ercolano e Pompei. Ebbe a Napoli ottimi rapporti con Bernardo Tanucci, primo ministro durante il periodo della reggenza, con Antonio Genovesi, con il principe Raimondo di Sangro e con Luigi Vanvitelli. Nel 1758 fu trasferito a Milano e lì morì nel 1782 lasciando una preziosa raccolta di opere d'arte e una biblioteca di oltre 40.000 libri. S. Ferrari (a cura di), *Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librerie del conte Carlo Firmian*, atti del convegno (Trento-Rovereto, 3-4 maggio 2013), Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto, 2015.



Fig. 1. Angelica Kauffmann, *Ritratto della famiglia di Ferdinando IV*. Napoli, Museo nazionale di Capodimonte.



Fig. 2. Pietro Fabris, *Accademia a casa di Lord Fortrose*. Edimburgo, The Scottish National Portrait Gallery.



Fig. 3. David Allan, *Sir William Hamilton e Lady Catherine Barlow*. Collezione privata.



Fig. 4. Michele Foschini (attr.), *Concerto in riva al mare di Posillipo*. Collezione privata.

Rita Steblin

THE WAX MODELER JOSEPH DEYM AND THE ARTISTIC LINK
BETWEEN VIENNA AND NAPLES IN THE 1790S

SOMMARIO: *Il saggio si propone di approfondire la figura di Joseph Deym, scultore boemo e modellatore di cera al servizio della corte imperiale. In particolare si analizzeranno i rapporti con la corte napoletana e con la regina Maria Carolina, sulla base di nuove ricerche d'archivio, in modo da tracciare uno sguardo inedito all'interesse dei sovrani napoletani verso un tipo di rappresentazione iperrealistica e sconcertante della figura umana alla fine del XVIII secolo.*

PAROLE CHIAVE: *ritratto, corte, Maria Carolina d'Austria, ceroplastica, XVIII secolo.*

IL CEROPLASTA JOSEPH DEYM E I RAPPORTI ARTISTICI TRA VIENNA E NAPOLI
NEGLI ANNI NOVANTA DEL SETTECENTO

ABSTRACT: *The essay aims to deepen the figure of Joseph Deym, Bohemian sculptor and wax modeler at the service of the imperial court. In particular it will analyze relations with the Neapolitan court and with Queen Maria Carolina, on the basis of new archival research, thus tracing an unprecedented look at the interest of the Neapolitan sovereigns on a type of hyper-realistic and disconcerting representation of human figure at the end of Eighteenth century.*

KEYWORDS: *portrait, court, Maria Carolina of Austria, wax modeling, 18th century.*

Count Joseph Deym was one of the most fascinating characters in late 18th-century Vienna¹. He founded a waxworks museum and invited Mozart, Haydn and Beethoven to compose mu-

¹ For a recent study of Joseph Deym and his art gallery, see the master's thesis from the University of Vienna, now readily accessible online at http://othes.univie.ac.at/850/1/2008-08-04_8302575.pdf: G. Hatwagner, *Die Lust an der Illusion – über den Reiz der 'Scheinkunstsammlung' des Grafen Deym, der sich Müller nannte*, Wien, 2008. Hatwagner includes new biographical information about Deym's military career based on her study of documents at the Kriegsarchiv in Vienna. Deym and his waxworks are also dealt with in the chapter *The Temple as Kunstgalerie*, in J.A. Rice, *The Temple of Night at Schönau: Architecture, Music, and Theater in a Late Eighteenth-Century Viennese Garden*, American Philosophical Society, Philadelphia, 2006, pp. 181-205.

sic for the clocks in his displays². He also formed Mozart's death mask³. In 1799 Joseph married the Hungarian Countess Josephine Brunsvik, and after Deym's death on 27 January 1804 in Prague, his widow – who had returned to Vienna for the birth of her fourth child – was ardently courted by Beethoven, as witnessed by the 15 passionate love letters that the composer wrote to her between late 1804 and ca. 1810⁴. In my view, Josephine was also the “Immortal Beloved” mentioned in Beethoven's famous letter, penned in Teplitz on 6-7 July 1812⁵. Before I turn to the topic of my paper – Joseph's contact with Queen Maria Carolina of Naples – here are some important biographical details about this famous wax modeler, based on new archival research.

Joseph Deym was born as Graf Deym Freiherr von Stržítež on 2 April 1752 in Wojnitz (Vojnice, CZ) near Strakonitz, South Bohemia. As the orphaned son of impoverished aristocrats, he was educated for the military: first at the Imperial Academy in Vienna

² For a brief discussion of some of these works for musical clocks, see R. Steblin, *The Viennese Concert for Mechanical Organ in 1798 with Works by Mozart and Haydn: New Documents about Primitivus Niemecz, Johann Baptist Wanhal and Ignaz Sauer*, in M.H. Schmid (ed. by), *Mozart Studien*, vol. 24, Hollitzer, Wien, 2016, pp. 189-220.

³ See G.N. von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1828, p. 181: «Am Sterbetage drückte der Eigenthümer des Kunst-Cabinets zu Wien, Graf Deym (unter dem Namen Müller), Mozart's Gesicht in Gyps ab».

⁴ Thirteen of these letters were published in a facsimile edition by J. Schmidt-Görg, *Beethoven. Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym geb. v. Brunsvik*, Beethoven-Haus, Bonn, 1957. Another letter survives only as a copy in Josephine's hand and so was not included among the thirteen facsimiles; its text was cited by Schmidt-Görg on p. 19. A fifteenth letter in Beethoven's hand surfaced in 1964 and was published in J. Schmidt-Görg, *Neue Schriftstücke zu Beethoven und Josephine Gräfin Deym*, «Beethoven-Jahrbuch», 6 (1965/68), pp. 205-208, at p. 205. For the original texts of all fifteen letters, see S. Brandenburg (ed. by), *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, 7 vols., Henle, München, 1996, vols. 1-2, *passim*.

⁵ See the detailed solution to this mystery in R. Steblin, 'Auf diese Art mit A geht alles zu Grunde'. A New Look at Beethoven's Diary Entry and the 'Immortal Beloved', «Bonner Beethoven-Studien», 6 (2007), pp. 147-180, and the condensed version in German: *Beethovens 'Unsterbliche Geliebte'. Des Rätsels Lösung*, «Österreichische Musikzeitschrift», 64/2 (2009), pp. 4-17. See also my article *New evidence for Josephine as the 'Immortal Beloved' involving Beethoven and England in 1818*, «The Musical Times», 160 (Summer 2019), pp. 15-41, and my forthcoming book on the 108 surviving marriage letters between Joseph Deym and Josephine, to be published by the Beethoven-Haus in Bonn, entitled: *The Marriage Letters of Joseph Deym and Josephine Brunsvik-Deym. Documents for Beethoven's Network in 1799-1804*. New archival research on Deym is also contained there in a lengthy chapter on his biography.

and then in Wiener Neustadt. From the age of 18, he served for six years with a cavalry regiment, but was reprehended for loose morals and gambling debts, and resigned in 1776. For the next period, we must rely on the “family romance” – tales told by Josephine’s older sister, Therese von Brunsvik (1775-1861), and by her oldest son Friedrich (Fritz) von Deym (1801-1853).

These formed the basis for the entry about Deym in Constant von Wurzbach’s encyclopedia. Here is the original German and my translation of the opening section, including the mention of Joseph’s contact with Queen Maria Carolina:

Deym von Stritzetz, Joseph Graf, auch Müller genannt (Hofstatuarius, geb. in Böhmen 1750, gest. zu Prag 27. Jänner 1804). Für die militärische Laufbahn bestimmt, trat er – 18 J. alt – in ein Regiment. Nach einem Duell ergriff er, da er seinen Gegner fallen sah und ihn todt glaubte, die Flucht und kam über die Gränze. Mit dem angenommenen Namen Müller kam er nach Holland und machte Gebrauch von seiner Geschicklichkeit, in Wachs allerlei Bildchen zu fertigen, von welcher Kunst er damals lebte. Seine gelungenen Arbeiten erwarben ihm bald einen großen Ruf und setzten ihn in Stand, nach Italien zu reisen. In Neapel gefiel es der Königin Karoline, ihn als Landsmann und Künstler zu unterstützen. [...]⁶

Deym von Stritzetz, Count Joseph, also called Müller (Court Sculptor, born in Bohemia 1750 [recte 1752], died in Prague on 27 January 1804). Intended for a military career, he signed up with a regiment at the age of 18. After a duel in which he saw his opponent fall, and – believing him dead – Deym fled out of the country. With the assumed name of Müller, he came to Holland and made use of his skill in preparing all kinds of images in wax to earn his living. His successful artworks soon established his reputation [in Vienna] and made it possible for him to travel to Italy [1793/94]. In Naples, the Queen Carolina was pleased to support him as her fellow-countryman and as an artist. [...]

Whether or not Joseph Deym killed (or thought he had killed) someone in a duel, and whether or not he lived in Holland, learning how to make wax models, has still not been confirmed⁷. Be this as it may, Wurzbach’s muddled account of the later period has completely messed up Deym’s biography: the chronological errors have

⁶ *Deym von Stritzetz, Joseph Graf*, in C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 60 vols., Anstalt, Wien, 1856-1891, vol. 3 (1858), p. 276.

⁷ Joyce Maier kindly made inquiries for me at various art academies and medical institutes in Holland but could find no evidence of any wax-modelling activities there at this early time. Joseph Müller was not registered as a student at the “k. Possier- und Gravier” division of the Akademie der bildenden Künste in Vienna.

in particular affected the Mozart literature⁸. The date of his arrival back in Vienna as “Herr Müller” is given anywhere between 1773 and 1790. And so my first task was to establish the correct date. Some documents at Vienna’s City Archive prove without a doubt that Deym, under his alias Müller, was already living in Vienna by early 1788. These are legal transcripts recording a complaint by an innkeeper against the wax-modeller Joseph Müller about the sale of a musical clock – a court case that Joseph won⁹.

Advertisements in the *Wiener Zeitung* also show his presence in Vienna in the late 1780s, especially one from 2 May 1789 placed by an unnamed waxworks-artist who claimed that he had come from London¹⁰. This announced that statues – partly naked and partly clothed, all made from life – would be displayed in a very beautiful apartment on the Kohlmarkt. These wax figures had been created from a material, invented by the artist, which was similar to living flesh. The exact same wording – «aus einer dem lebenden Fleische überaus ähnlichen Massa» – would constantly be used later by Müller-Deym to describe his exhibits. The following table gives an overview of Joseph’s constantly changing displays, including his addresses and the newest features (plus a few other facts from his biography).

⁸ For example, in the preface to the *Neue Mozart Ausgabe* (1982) edition of those works which Mozart had composed for Müller’s Art Gallery, Wolfgang Plath gave Otto Erich Deutsch as the source for the “fact” that Deym had arrived in Vienna c. 1780 and then continued as follows: «Before his return to Vienna, he had already acquired a reputation and some affluence as a talented wax-modeller in Naples». See W. Plath, *Vorwort*, in *Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX: Klaviermusik, Werkgruppe 27, Band 2, Bärenreiter, Kassel, 1982, p. XX. This is patently wrong, as we shall see: Deym first went to Naples in November 1793.

⁹ These legal documents (28 written pages – at times almost illegible because of the faint ink) are located in the Wiener Stadt- und Landesarchiv (A-Wsa), Magistratisches Zivilgericht (Mag. ZG), Fasz. 7, Nr. 1871 aus 1788. They are discussed in greater detail in my forthcoming book on the Deym marriage letters.

¹⁰ *Wiener Zeitung*, 2 May 1789, p. 1108: «Anzeige. Mit hoher Bewilligung werden den 6. May und folgende Tage am Kohlmarkt im goldenen Brunn Nr. 144 im ersten Stock in einer sehr schönen Wohnung von einem aus London anher gekommenen Künstler aus einer dem lebenden Fleische überaus ähnlichen Massa nach dem Leben verfertigte Figuren, theils nackend theils gekleidet, gezeigt werden. Jedermann, der solche zu sehen kommt, wird eingestehen, dergleichen hier noch nicht gesehen zu haben. Genauere Beschreibung davon wird in einer besondern der Zeitung beygelegten Nachricht zu finden seyn; der Künstler schmeichelt sich um so mehr eines zahlreichen Zuspruchs, weil auch die Wohnung so gut gewählt ist, daß man hohe Standespersonen mit allen Anstand empfangen kann. – Billets sind für 20 kr. bey dem Eingang zu haben».

Tab. 1: Müller's Advertisements in the *Wiener Zeitung*

<i>Wiener Zeitung (etc.) Date</i>	<i>Location of Gallery</i>	<i>New Features</i>
13 Feb. 1788 = ?Müller	Kohlmarkt 1181	artist from London & Paris, Venus figure
(20 June 1788	court case about a clock	sold by wax modeller Joseph Müller)
2 May 1789	Kohlmarkt 144	artist from London, flesh-like material
23 May 1789	ditto	Bassa von Scutari
15 July 1789	Graben 608	Scutari's mistress & dreaming brunette
16 September 1789	ditto	Viennese beauties, Greek braiding her hair
28 October 1789	Stock-am-Eisen 610	Laudon's triumphal arch
7 November 1789	ditto	female figure with inner parts, orders for busts and statues can be placed
20 February 1790	ditto	lady in negligé; Laudon bust for sale
27 February 1790 "Hr. Müller aus Mannheim"	ditto	Emperor Joseph II on his death-bed: death mask formed by Mannheim artist Müller
3 April 1790	ditto	Laudon in uniform, Prince Hohenlohe
26 May 1790	ditto	handsome Viennese man; child on sofa
1 September 1790	ditto	female pianist from Milan plays music
23 October 1790	ditto	Archduchess Marianna (1738-1789)
24 November 1790	ditto	Emperor Leopold II in uniform
26 March 1791 "Hr. Müller"	Himmelpfortgasse 1355, in Joseph Gerl's house	Laudon Mausoleum; engraving for sale; Mozart's Trauermusik [KV 594]
23 April 1791 "Hr. Joseph Müller"	ditto	Laudon Mausoleum; music changes weekly
1 June 1791	Stock-am-Eisen 610	Medici Venus
23 July 1791	ditto	Apollo; young girl; mechanical items

<i>Wiener Zeitung (etc.) Date</i>	<i>Location of Gallery</i>	<i>New Features</i>
13 August 1791	ditto	Laudon Mausoleum; surprise Trauermusik by Mozart [KV 608]
(5 December 1791		forms Mozart's death mask)
14 March 1792	ditto	Marie Elise (1790-1791), Archdukes Leopold, Karl; deceased Emperor Leopold
18 August 1792	ditto	removes the sad effigies; group scene with the new Emperor Franz II
24 October 1792	ditto	after four years, closed for the move to larger quarters at Kohlmarkt 167
17 November 1792	Kohlmarkt 167	new, larger space will open 21 November
5 January 1793	ditto	model of a theatre by Moretti
6 February 1793	ditto	Louis XVI of France (Hr. Müller saw him 7 years ago in Versailles = 1786)
13 April 1793	ditto	Queen of France (1786); Archduke Karl; Prince Coburg, Obrist Mack; clocks
(November 1793 in Naples		brought wax group of Imperial family to Naples; made busts there of Ferdinand IV & Maria Carolina)
(back from Italy in May 1794		brought plaster casts of Pompei antiquities, etc., from Naples to Vienna)
2 July 1794	ditto	statues, vases from Italy; Prince Kaunitz on his deathbed
(Poster: late July 1794	ditto	Hermaphrodite, elastic bed, Calipygian Venus, mechanical flute/pianoforte music)
17 January 1795	ditto: newly-organized into small rooms	plaster-cast statues from Naples, Rome; semi-erotic "Bedroom of the Graces"
(28 March 1795: Inländische Begebenheiten	ditto: 3 rooms for wax figures; 5 for antiques	musical bed invented by Müller; visit from the Imperial family & their approval)
(1 April 1795: Inländische Begebenheiten	ditto	Müller will be awarded the title of k. k. Hofstatuarius)

<i>Wiener Zeitung (etc.) Date</i>	<i>Location of Gallery</i>	<i>New Features</i>
(27 June 1795: Inländische Begebenheiten	ditto	statue of Archduchess Clementina impresses Imperial family members)
(30 December 1795: Inländische Begebenheiten	ditto	copies of Italian antiquities made for display at the Vienna Art Academy)
(13 April 1796: Inländische Begebenheiten	ditto	copies of antiquities sold for 30,000 f. to Russia's Empress, through Rasumovsky)
(December 1796	ditto	permission granted to construct a new art gallery at Rotenturmstraße 691)
(1797: Beschreibung der Kunstgallerie	ditto	published guide to the old gallery by C.M.A. = Müller)
(13 October 1798: Inländische Begebenheiten	Rotenturmstraße 691	new art gallery was opened on the name day of Emperor Franz II, 4 October)
(early May 1799	ditto	Josephine visits the art gallery with her mother Anna Brunsvik and sister Therese)
(29 July 1799		Joseph marries Josephine in Martonvásár)

The wax-figure displays in Joseph's museum often had an erotic flavour, for example, showing Viennese beauties, surely to be recognized by many, a female figure with inner parts that could be dismantled, or a lady in negligé. Royal persons were also portrayed, and especially military heroes – including Field-Marshal Gideon Laudon, who had defeated the Turks at the Battle of Belgrade (1789) – and Emperor Joseph II on his deathbed. The gallery locations changed as Müller increased his collection, but all the early venues were on or near the Graben. This artist had a genial talent for promotional advertising. Special lighting effects were installed for evening viewing, and private orders could be placed for busts or full-figure statues made at live sittings. In 1791 his full name was finally given as “Joseph Müller” – in connection with the Laudon Mausoleum featuring Mozart's music. Later ads reveal that he had lived at Versailles in 1786. For example, on 6 February 1793 – two weeks after Louis XVI had been guillotined – Müller announced that he had just created a full-figure statue of this «so deeply lamented, unfortunate, good King of France» in a similar form «to how Herr Müller himself saw this

pitiable king many times in Versailles seven years ago»¹¹. This was also when the famous wax modeller Marie Grosholtz – later known as Madame Tussaud – had resided there, tutoring the sister of Louis XVI in art. I believe that Versailles must be where Müller-Deym acquired at least some of his knowledge about working with wax.

A few of Joseph's creations have survived, and they continue to astound the viewer today with their uncanny realism. A bust of Emperor Leopold II, attributed to Müller-Deym, is preserved in the Portrait Collection of the Austrian National Library¹² (fig. 1.) This wax effigy has glass eyes, beard stubble, and shows the Emperor's (real) sparse hair tied together at the back of his head in a ponytail. Other busts can be associated with Müller's trip to Naples in 1793, and this brings me to the main part of my paper.

The *Preßburger Zeitung* included some news from Vienna, dated 8 October 1793, that announced Joseph Müller's imminent departure for Naples:

Preßburger Zeitung, Freytags den 11. Oktober 1793.

Preßburg Newspaper, Friday, 11 October 1793.

Oesterreich. Wien den 8. Okt. [...] Herr Müller hat sein künstliches Wachsfigurenkabinett mit der ganzen kaiserlichen Familie bereichert. Er wird in einigen Wochen Wien verlassen, und sich nach Neapel begeben¹³.

[News from:] Austria. Vienna, 8 Oct. [...] Herr Müller has enriched his artistic gallery of waxwork figures by adding the whole Imperial family. In a few weeks he will leave Vienna and travel to Naples.

¹¹ *Wiener Zeitung*, 6 February 1793, p. 335: «Herr Müller hat seit 4 Jahren in seinem Kunst-Kabinet manche interessante Abbildung aufgestellt, [...] so hat derselbe auch dermal den von allen edelnden Menschen so herzlich bedauerten, unglücklichen guten König in Frankreich, Ludwig den XVI., lebensgroß, sprechend ähnlich, und zwar in der Gestalt aufgestellt, wie Hr. Müller vor 7 Jahren diesen beklagenswerthen König selbst in Versail vielmahl gesehen hat [...]».

¹² An early attempt to discuss Deym's importance in the history of Viennese wax effigies is the article by J. von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs. Ein Versuch*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 29/3 (1910/11), pp. 171-258, with photos of the wax busts of Leopold II and Ferdinand IV in Tafel XIX-XXII, and a discussion of Müller-Deym on pp. 227f and 236f.

¹³ See ANNO (Austrian Newspapers Online) for a scan of the *Preßburger Zeitung*, dated 11 October 1793. This article about Herr Müller appears in issue Nro. 82, on p. 1026: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=pre&datum=17931011&seite=2&zoom=33>

Another account was given later by Leonhard Posch, the wax-relief modeler famous for having created several images of Mozart. In his autobiography, Posch explained how he had worked together with Deym and why they made the trip to Naples in 1793:

Ein Graf Daben [*recte*: Deym], der unter seinem, einige Zeit lang geführten, angenommenen Nahmen v. Müller' und durch sein Kunstcabinet bekannter ist, benutze meine Wachsgüße, um, ihnen durch koloriren und Einsetzen von natürlichem Haare ein, das Leben nachahmendes Aussehen zu geben. So machte ich mit ihm in den 1790er Jahren die beyden kayserlichen Personen mit ihren Kindern, die so sehr gefielen, daß die Majestäten sie zum Geschenk nach Neapel, dem Geburtslande der Kayserin bestimmten, uns aber die Überbringung übertrugen. Zugleich ward uns der Auftrag, die ganze dortige königl. Familie zu modelliren und mir besonders noch der, die vorzüglichsten Wercke der alten Kunst zu formen. Ich ging also im Jahre 1793 nach Neapel, machte die Modelle, formte das Schönste unter dem Antiken [...]¹⁴.

A certain Count Daben [*recte*: Deym] – under his assumed name 'v. Müller' which he used for a long time and who became famous for his art gallery – made use of my waxwork figures and, by applying colours and inserting real hair, gave them a life-like appearance. In the 1790s I made together with him images of the two Imperial monarchs and their children. They met with such approval that their Majesties decided to send these figures as a gift to Naples, the birthplace of the Empress, and arranged that we should transport them there. At the same time, we received the commission to model the whole royal family there, and I in particular to make copies of the best works of ancient art. Thus, in 1793 I travelled to Naples, made the models [and] formed the most beautiful objects among the ancient works [...].

The two Imperial Monarchs mentioned by Posch were Emperor Franz II, who – after the death of his father Leopold II on 1 March 1792 – would be enthroned as Holy Roman Emperor, and Franz's second wife and double first cousin, Marie Therese¹⁵ of Naples and Sicily, whom he had married on 15 September 1790, in the triple wedding ceremony in Vienna attended by her parents. She was the oldest daughter of King Ferdinand IV and Queen Maria Carolina.

¹⁴ The original autobiography of Leonhard Posch is found in the Historisches Archiv der Akademie der Künste in Berlin, Pers. BK 394. I wish to thank Klaus Martin Kopitz for sending me a copy of this document on 10 March 2006. For a comprehensive study of Posch's biography and artworks, see: A. Forschler-Tarrasch, *Leonhard Posch. Porträtmodelleur und Bildhauer 1750-1831*, Arenhövel, Berlin, 2002.

¹⁵ I will call her Marie Therese, to distinguish her from her grandmother, Empress Maria Theresia (1717-1780) and following the title of the book by J.A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

The two children formed as wax figures by Posch and Müller-Deym were Marie Louise, born on 12 December 1791 (later to become the second wife of Napoleon), and Ferdinand, born on 19 April 1793 (who in 1835 would succeed his father as Emperor of Austria).

The Habsburg House Archive in Vienna preserves letters that were addressed to Marie Therese¹⁶. A file marked 1793 contains a letter that Joseph – identified as “Professor Müller” – wrote in Naples on 4 November, describing in great detail the delighted reaction of the royal family to the surprise unveiling earlier that day of the wax display brought from Vienna. This *Gruppa* consisted of the same four figures that had just been on exhibit in Müller’s art gallery: Emperor Franz, Empress Marie Therese and their first two children, the toddler Marie Louise and the baby Ferdinand. Joseph’s letter is four pages long. Here is my transcription of his German running hand (*Kurrentschrift*) together with my English translation:

Joseph Müller-Deym to Empress Marie Therese, 4 November 1793

*Allerdurchlauchtigste
größmächtigste Römische Kayserin
und Königin allergnädigste Frau!*

Euer Kayß: König: Majestäten melde meiner aufhabenden Pflicht gemäß ganz Ehrforchts=voll, daß heite schon vor 7 Uhr früh, alles nach *Allerhöchst Dero* gnädigsten Weisung und Anordnung glücklich veranstalt, die *Gruppa* in den großen Zimmer wo Sr: *Majestät* der König schläft unbeschädigt aufgestellt, und so gleich von beyden Königlichen *Majestäten* nebst zweyn *König: Prinzessinen* und mehreren Hoff=*Damen* umrungen war. zu schwach ist meine Feder um *Euer Majestät* eine mir ewig unvergeßliche *Scene* zu schildern, wo dieß erhabne Königliche Paar durch den ersten Anblick überrascht biß zu Tränen gerührt war.

Ach meine geliebte *Therese*, riefen zu oft wiederholten mahlen Sr *Majestät* der König, und die Erhabne Königin legte ihre Hand auf die von *Euer Majestäten* Bild und küste Sie, bald rief man wieder ach wie ist Kayßer *Franz* so sprechend ähnlich *Ihro Majestät*: der König sagte er scheint er will mit mir sprechen und *Majestät* die Königin sagten ich traue ihm nicht lang anzusehen ich fürcht er spricht mich an.

Most Serene, High and Mighty [Holy] Roman Empress and Queen, Most Gracious Woman!

I am reporting most respectfully to your Imperial-Royal Majesty, in accordance with my required duty, that today, already before 7 o’clock in the morning, everything was arranged successfully following your most gracious royal command and order: the *Gruppa* was set up intact in the large room where His Majesty the King sleeps, and was immediately surrounded by both Royal Highnesses along with two Royal Princesses and several Ladies in Waiting. My pen is too weak to describe for your Majesty a scene that for me will remain eternally unforgettable; in which this Exalted Royal Couple was so surprised at the first sight that they were moved to tears.

Oh my darling Therese, His Majesty the King called out repeatedly, and the Exalted Queen placed her hand on Your Majesty’s image and kissed it. Soon it was exclaimed again, Oh what a speaking likeness this is of Emperor Franz. His Majesty the King said, he seems to want to speak with me, and Her Majesty the Queen said, I don’t dare look at him too long; I am afraid that he will speak to me.

¹⁶ These letters are located at the Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA; RISM: A-Whh), on Minoritenplatz, in the collection named: *Hausarchiv Sammelbände*, cartons 52-56.

Die beyden Königl: Prinzessinen stiegen hinan und küsten *Euer Majst: Bildniß*, dann gieng es wieder über die Kleinen. *Ihro Majstätē* die Königin fanden die kleine Erzherzogin ungemein schön und hatten die höchste Gnade mich zu fragen ob Sie würcklich so schön sey, welches ich nicht allein bestätigen sondern versichern konte daß das *original* meine *Copie* an Schönheit noch weit übertraffe. Da streichelten die Erhabne Kön[ig]in der *Erzherzogin* das Kin und sagten ich kann mich nicht enthalten Sie zu küssen, und so dauerte es beynahe eine Stunde lang daß beyde Königliche Maÿstätē um die *Gruppa* herum sich Lebhaft freiten und sagten unsere geliebte *Therese* hat uns wohl gut gekant daß Sie uns ein solches Geschänck überschickt hat, dann angenehmers hätte Sie uns nichts in der Welt schicken können. Dann hatten Sr: *Majstätet* die Königin die allerhöchste Gnade in denen allergnädigsten Ausdrücken mir Ihre höchste Zufriedenheit zu erkennen zu geben daß ich ein für *Höchstieselbe* so unschätzbares Geschencke sowohl behalten überbracht habe, befahlen mir für meine auf der Reise ziemlich zerstorte Gesundheit Pflege zu halten und gaben die Allergnädigsten Befehle zu meiner Versorgung, ich bin inigst gerührt durch diese Königl: Gnade im Königl: Schloße mit allen möglichen Bequemlichkeiten einlogiret und habe den Befehl gleich nach erlangter Gesundheit die Königl: *Familien Portraits* anzufangen, ich flehe den Himmel um so mehr um meine baldige Genesung an, damit ich dem *Allergnädigsten* dem Besten aller Großen der Erde, meinem Ehabnen Kays: Königl: Paare gleiche Freide nach Wienn zurück bringen kann, wozu alle meine Kunst und Kräfte aufbieten werde damit dieses *Familien Tabloux* aufs beste *reussire*.

The two Royal Princesses climbed up and kissed Your Majesty's image, and then they regarded the children again. Her Majesty the Queen found the little Archduchess extremely beautiful and had the highest grace to ask me if she was really so beautiful, which I could not only confirm but also assure that the original by far surpassed my copy in beauty. Then the Exalted Queen stroked the Archduchess's chin and said, I cannot keep myself from kissing her, and so it lasted for almost an hour that both Royal Highnesses took such lively pleasure over the *Gruppa* and said, Our darling Therese knows us very well in that she has sent us such a gift, for she could not have sent us anything in the world that was more agreeable. Then Her Majesty the Queen had the Royal Grace to give me recognition in the most kind expressions of her supreme satisfaction for my having transported such an invaluable gift so carefully for Her Highness. She commanded that I receive nursing care for my health, which had been rather shattered on the journey, and she gave the most gracious order for my provision. I am deeply moved by this Royal Grace to allow me to reside in the Royal Palace with all possible comforts. I received the command that as soon as my health was restored I was to begin [forming] the Family Portraits [in wax]. I pray to Heaven even more for my speedy recovery, so that I can bring back to Vienna the same joy to the Most Gracious, the Best of all the Mighty on Earth, my Exalted Imperial-Royal Couple, to which end I will summon all my artistic strength so that this Family Tableaux will succeed in the best possible way.

Noch habe ich anzumerken daß Se *Majst*: die *Königin* befahlen Ihr Frühs-tück zu der *Gruppa* zu bringen weil Sie sich ohnmöglich davon loßreissen konnten, ich hatte die allerhöchste *Gnade* Sr. *Majst*: Ehrforchts voll die Hand zu küssen, und entfernte mich in meine Wohnung, wurde aber zu Sr *Majstät der Königin* um Halb 5 Uhr Nachmitags gerufen, wo allerhöchst *dieselben* die Besorgnüss eüserten es möchte der *Gruppa* in diesen Zimmer etwas geschehen und gaben mir den allergnädigsten Auftrag Selbe in das *Cabinet* wo die *Marmorne* Badwane stehet zu überbringen, wo ein prächtiger Glaß Kasten, den ich verfertigen zu lassen gleichmässigen Auftrag erhielt, die *Grupa* vor Staub und Fliegen sichern wird. Den ganzen Tag über ist alles was von *Damen* und *Cavalieren* nach Hofe kamen Theils durch Sr *Majstät* den König Theils durch Sr *Majstat* die *Königin* zu der *Gruppa* geführt worden und Sie erhielt ungetheilten Beyfall[.] noch abends in meiner Gegenwarth sagten *Ihro Majst*: die *Königin* Sie wünschte Lieber bey dieser Ihr so theüern *Grupa* sich zu unterhalten als in die *Opera* zu gehen, *Euer Majstät* haben die Allerhöchste *Gnade* meinen weitleißigen Bericht damit zu entschuldigen daß ich glaubte *Allerhöchst denen Selben* strenge Nachricht schuldig zu seyn welcher Pflicht Hier Genüge geleistet zu haben wünsche und mich in *Allerhöchst dero Kayserliche Huld* und *Gnade* empfehle, und bin mit Tiefester Ehrforcht

Eüer Kayserliche Majestaten
Allerunterthänigst gehorsamster
Knecht

Jos: Müller mp

*Neapel d 4^{ten} November 1793*¹⁷.

I still have to remark that Her Majesty the Queen ordered that her breakfast be brought to the *Gruppa* because it was impossible for her to tear herself away from it. I had the supreme grace to respectfully kiss Her Majesty's hand, and departed for my quarters. However, at 4:30 in the afternoon, I was called to Her Majesty the Queen where Her Supreme Highness herself expressed the concern that something might happen to the *Gruppa* in this room and she gave me the royal command to take it to the room where the marble bathtub stands. A splendid glass case, which I also ordered to have constructed, will protect the *Gruppa* from dust and flies. The whole day long, all those Ladies and Gentlemen who came to Court were led to the *Gruppa*, sometimes by His Majesty the King, sometimes by Her Majesty the Queen, and they gave it their unanimous praise. Her Majesty the Queen still said that evening in my presence that she would rather pass the time with this *Gruppa*, which has become so dear to her, than go to the opera. Your Majesty, please have the Supreme Grace to excuse my extensive report, but I believed that I was indebted to Your Supreme Highness to give an exact account. I hope that I have carried out this duty sufficiently. I recommend myself to Your Almighty Imperial Grace and Favour, and am in deepest respect,

Your Imperial Majesty's humble,
obedient servant

Jos: Müller

Naples, 4 November 1793.

In the paper read by Francesco Cotticelli, we learned that Queen Maria Carolina was very critical of theatre productions, and did not always enjoy going to the opera¹⁸. So here we have confirmation of this ob-

¹⁷ HHStA, *Hausarchiv Sammelbände*, Karton 55, (Mappe alt 137): Lettres de Particuliers à S. M. l'Impératrice 1793, fols. 174-175. Fol. 172 has the heading: "V: Professor Müller".

¹⁸ F. Cotticelli, *Gens mercenaires und meilleurs maitres: Maria Karolina, Königin von Neapel, und ihre Nachrichten über das Theaterleben in Neapel am Ende des 18. Jahrhunderts*, which he read on 21 November 2018 at the conference in Vienna

ervation: in the letter to Empress Marie Therese, Müller-Deym reported that her mother would rather pass the time viewing the wax figures in the *Gruppa*, which had «become so dear to her, than go to the opera».

Among the letters to the Empress, reporting the reaction in Naples to Müller's *Gruppa*, is one from the Queen's Lady-in-Waiting, Frau Carolina Vivenzio, written one day later. Frau Vivenzio was the wife of Maria Carolina's personal doctor, Don Giovanni Vivenzio¹⁹. Empress Marie Therese, who obviously knew Frau Vivenzio well from her childhood in Naples, must have requested that she describe in detail the reaction to the unveiling of the *Gruppa*. Here is the German original, written in *Kurrentschrift* in a rather colloquial style, and my translation:

Carolina Vivenzio in Naples to Empress Marie Therese in Vienna, 5 November 1793

Euer Maÿestät

Habe Euer Maÿestät aller Höchste Befehle so gut als es möglich war, volgezogen. Was aber die gegenwardt der so gleichender und interesantten personen, vor einen eintruck bey Ihro Maÿestät der Königin, und des Königs gemacht hat, kan und werden sie selber über schreiben. auch der Müller der auf alle arth, solches zu beobachten ist bedacht gewesen; besonders austheilnehmung vor Euer Maÿestät, und Seiner Maÿestät des Kayßers, von diesen Glücklichen Ehbahr hat er mir so vielles trostreiches gesagt, daß ich bey gegenwardt der so gleichsehenden Hohen *Personnen* so gerührt war, daß ich ausser standt war meine gegenwährdigen zu betrachten. Ich war gantz bey der Kayßerlichen *Famiglie*. Die schönnen Kinder, die Frau *Luise* ist eine schönheit, der *Printz* ist liebreich und *precios* Gott erhalte sie alle zusammen dieses ist ein Ehrlicher, aufrichtiger teuscher Wunsch. mit diesen lege mich samt allen denen meinigen in aller unterthänichkeit zu Füßen und ersterbe als

Euer Maÿestät themühtigste Dienerin *Vivenzio*
Naple der 5 *Novembre* 1793²⁰.

„Io, la regina“. *Maria Carolina fra storia e arti* (see his essay in this volume). See also Id., ‘*L’Illusion de cette musique me charme pour des moments*’: *Teatro e Musica nelle Lettere di Maria Carolina alla Figlia Maria Teresa*, «*Drammaturgia*», XIV/n.s. 4 (2017), pp. 79-102.

¹⁹ Giovanni Vivenzio was the author of the treatise, dedicated to Maria Carolina: *Istoria e teoria de’ tremuoti in generale ed in particolare di quelli della Calabria, e di Messina del 1783*, Nella Stamperia Regale, Napoli, 1783. A chalk-drawing portrait of him (shown on the internet) has the inscription “Cav. D. Gio. Vivenzio Medico delle LL.MM.” and is located in the Wellcome Collection London.

²⁰ HHStA, *Hausarchiv Sammelbände* (HA SB) Karton 55, Konvolut: 55-2 (alt 137): *Lettres de Particuliers à S. M. l’Impératrice*. 1793. V: Der Frau von Vivenzio. This letter from Frau von Vivenzio is her No. 5 from 1793, fols. 81-82.

Your Majesty

I have carried out Your Majesty's command as far as it was possible. But concerning what impression the presence of such identical and interesting persons [the wax figures] made on their Majesties the Queen and King, they themselves can and will write to you about this. Also Herr Müller, who by all means is able to observe such [will send you his thoughts]. [Müller] has told me so many comforting things, especially about the fortunate dispensation of Your Majesty and of His Majesty the Emperor, and I was so touched to be in the presence of the absolute likenesses of such eminent persons that I was not in a condition to observe the others around me. I was totally [awed by] the presence of the Imperial family. The beautiful children: Luise is so pretty, and the Prince is lovely and precious. May God preserve all of you together. This is my honest, sincere, dear wish. With this, I and all my family bow down before you in all humility, and remain until death as

your Majesty's most humble servant *Vivenzio*
Naples, 5 November 1793.

Queen Maria Carolina also wrote to her daughter on 5 November 1793, the same day as Frau Vivenzio, and here are a few pages from her letter – written in her idiosyncratic French – along with my translation:

Maria Carolina to Empress Marie Therese, 5 November 1793

Ma bien chere Therese j'ne pour-
rois jamais assez vous exprimer toute
la consolation que vous m'avez faite
eprouver hier par la charmante Sur-
prise et tendre attention de les cheres
et precieux portraits[,] j'avois lue dans
une Gasette qu'ils vendroit mais Je
croyois des demié bustes et m'en fesoit
une fête[,] je vis les deux derniers Jours
la chambre a Cote de ma chapelle ferme
à Clef et de demie parole de D^e Caro-
lina je soupconois mais toujours les
demié buste et etois tres empressé de
voue ces cheres images enfin le matin à
l'heure du dejeuner[.] Je trouve ce cher
charmant precieux Groupe des larmes
de tendresse Coulerent de mes yeux et
mes benédctions tomberent plus que
jamais Sur vous ma chere Enfant que
j'ai trouve embellie mais maigrie mais
Je crois que cella vous et plus Sain[.]
Sur votre cher mary que j'ai trouvé par-
lant mais dans Son Serieux[.]

My dear Therese: I can never ex-
press enough how much solace you
gave me yesterday by the charming
surprise and tender attention of the
dear and precious portraits. I had
read in a newspaper that they would
be coming, but I believed they would
be busts to celebrate [my name-day].
The last two days I saw that the room
beside my chapel was closed, and
through some hints from Frau Caro-
lina [Vivenzio] I suspected something,
but always just busts. Thus, I was
very eager to finally see at last these
dear figures this morning at breakfast.
This charming precious group caused
tears of tenderness to flow from my
eyes, and more than ever I bless you,
my dear child; I found you attractive,
but thin – although I believe you are
quite healthy. Concerning your dear
husband, I found him eloquent, and
rather serious.

Sur les charmants interessant enfans la fille et pour en derrier folle le Garcon et un bel enfant Sain robuste a ravir que dieu vous les Conserve[,] ce cher Groupe etoit dans la chambre du lit de parade Sous l'alcove[,] persone n'a plus pense a dejeuner[,] la Mimi a voulu vous embrasser[,] Je lui ai permis baiser l'épaule[,] Amelié l'a Suivie[,] tout le monde vouloit vous baiser la main[,] J'ai due les faire chasser Crainte qu'ils me gatassent mon thresor[,] toute la Cour a eue l'entrée[,] actuellement ce cher Groupe et dans ma chambre de bain[,] je m'y assois a le regarder des heures entieres[,] rien non rien au monde auroit pue me faire tant de plaisir[,] la charmante lettre que m'a presenté la belle Louise m'a bien touché[,] tout le monde a admire la chose[,] l'idée l'attention cella fait bien de l'honneur a votre Coeur et m'a remplie de la plus vive Consolation[,] peusse le Ciel vous benir rendre heureuse en tout Come mon Coeur vous desire et peusse toutes les benedictions [...] ²¹.

Of your charming, interesting children, the girl, and as a last folly, the boy – a fine baby, healthy, robust, a delight – may God keep them safe. This dear group was in the state bedroom, in an alcove. No one thought any more about having breakfast. Mimi [Maria Christina, *1779] wanted to embrace you. I allowed her to kiss your shoulder. Amelie [Maria Amelia, *1782] followed her. Everyone wished to kiss your hand. I was afraid that my treasures would be ruined; the whole court had access. Now this dear group is in my bath room. I sit there and look at it for many hours. Nothing in the world could have given me more pleasure. I was very touched by the charming letter from the pretty Louise. Everyone has admired this. The idea, the thoughtfulness – all this has showered much honour on your Court and has filled me with the greatest consolation. May Heaven bless you and make you happy in everything [...].

Later letters continually repeat how Maria Carolina found comfort – having just heard the horrible news of her sister Marie Antoinette's death (guillotined on 16 October 1793) – by viewing the *Gruppa*. The wax figures brought to Naples have apparently not survived, but in a recent article, Allison Goudie discusses two engravings of the Imperial couple, Marie Therese and Franz II, made by the graphic artist Jacob Adam²². The caption under the portrait of Marie Therese reads: «Joseph Müller ad Vivum formav. et in cera fecit Vienna 1794. Iacob Adam del. et sculpsit Viennae 1794»²³. Thus, the engraved portraits, dated 1794, were based on Müller's life-sized waxwork statues, which Adam must have seen before they were taken from Vienna to Naples in 1793.

²¹ HHStA, *Hausarchiv Sammelbände*, Karton 55, (Mappe alt 138), fols. 224r-v.

²² See A. Goudie, *Habsburg Portraiture Face to Face with the French Revolution: Jacob Adam's Prints of the Kaiserpaar, 1794*, in W. Telesko (ed. by), *Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture. 1618-1918*, Bohlau, Vienna, 2017, pp. 62-79.

²³ The engraving of Marie Therese, facing to the right, appears in Goudie, p. 63, and the engraving of „Franciscus II. Rom. Imp.“ facing to the left, appears in Goudie, p. 64.

In his letter, Müller mentions that he was commissioned to make wax effigies of the Royal family in Naples, to bring back to Vienna. This probably includes the gruesome, realistic bust of Ferdinand IV – with stringy natural hair and staring glass eyes – that is located today in Vienna (fig. 2)²⁴. The counterpart – a lifelike bust of Maria Carolina, showing her every wrinkle and wart, that was discovered in storage at the Palazzo Reale Naples in the 1970s – may also have been formed at this time²⁵. I made a special trip to Naples in 2006 just to photograph this bust (fig. 3). These wax effigies were formed with the help of plaster-cast masks. Thus, they reveal accurate anatomical features.

In reading more of the letters written in Naples in late 1793, addressed to Marie Therese, I found several interesting passages that deal with music. These occur in the frequent messages that Carolina Vivencio sent to the Empress. For example, she reported on 15 November 1793 that she was sending the music for *Nina*, together with the libretto, by courier to Vienna. According to John Rice, the score of the one-act version of the comic opera *Nina, o sia La pazza per amore*, by Giovanni Paisiello, that was sung at Caserta in 1789, is now located in the Austrian National Library, Music Collection (A-Wn), in Vienna, having once belonged to the Kaiser-sammlung²⁶. The one-act libretto, printed in Naples by Vincenzo Flauto in 1789, is also in Vienna²⁷. Further along in her letter, dated 15 November 1793, Frau Vivencio wrote, probably answering a question about the Empress's nine-year-old sister:

²⁴ This bust is preserved, along with that of Leopold II, in the Portrait Collection of the Austrian National Library. There is a photograph of this bust, taken from J. von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XXIX (1910-11), pp. 171-258, in J.A. Rice, *The Temple of Night at Schönau* cit., p. 187.

²⁵ See the extensive discussion of this bust, with many illustrations, in A. Goudie, *The Wax Portrait Bust as Trompe-l'oeil? A Case Study of Queen Maria Carolina of Naples*, «Oxford Art Journal», 36/1 (March 2013), pp. 55-74. I wish to thank Allison Goudie for sending me PDF files of both of her articles.

²⁶ See J.A. Rice, *Empress Marie Therese* cit., p. 299. A large part of the music collection that had once belonged to Marie Therese was discovered in Graz in 1933. See E.F. Schmid, *Die Privatmusikaliensammlung des Kaisers Franz II. und ihre Wiederentdeckung in Graz im Jahre 1933*, «Österreichische Musikzeitschrift», 25 (1970), pp. 596-599. See also the explanation in J.A. Rice, *Empress Marie Therese* cit., p. 14, of how part of this collection was donated by Emperor Franz Joseph in ca. 1879 to the Vienna Gesellschaft der Musikfreunde. The rest of this collection is now in A-Wn.

²⁷ The score of Paisiello's *Nina* at A-Wn has the call number: Mus. Hs. 10059. The digital scan of the one-act libretto has the internet link: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10102041>.

Antoinette [*1784] does not look at all like [your daughter] Louise, but instead she looks exactly like Your Majesty did at that age; even when she plays the piano, she moves her mouth just like you did, and she also has such a nimble hand, and plays so quickly and easily, performing a new sonata straight away at sight; she is also just as lively as Your Majesty²⁸.

Frau Vivenzio's letters are filled with many such reports of the musical progress of the Empress's sisters in Naples and of the various music items that were being sent to Vienna. Believing that these accounts could be of interest to other scholars, I read through all of the surviving letters by Frau Vivenzio in the Hausarchiv Sammelbände, and have included the most interesting passages – especially those dealing with music – in the Appendix at the end of this article.

There is one further mention of Müller and the wax figures he made in Naples of the Royal family there in a letter by Frau Vivenzio to Empress Marie Therese, from 13 January 1794, and I have included it here (Frau Vivenzio imagines what joy the Empress will have upon seeing these wax statues):

Carolina Vivenzio in Naples to Empress Marie Therese in Vienna, [13 January] 1794

[fol. 71v:] Gestern als den zwölften, gebuhrstage von Seiner Maÿestät des Königs, wahr der gewöhnliche *Galla* [...]

[fol. 72r:] Wan Euer Maÿestät alle ihre Frauen schwestern sehen werden, so bin ich sicher das sie rechte Freüdt machen werden, wan der Mühller, mit der *Cruppe* ankohmend, möchte ich wol zu [fol. 72v:] sehen können, was selbe vor einen einträcht machen werden, dan sie haben alle ein schönes ansehen, die qualitäten sind auch die besten [...] ²⁹.

Yesterday, since it was the twelfth [of January], the birthday of His Majesty the King [Ferdinand IV], the usual celebration took place [...]. When Your Majesty will see all of your sisters, then I am sure that they will bring you much joy. When Müller arrives with the group [of wax figures] I wish I could see what kind of impression this will make, for they all look beautiful, and the quality is also of the best.

Concerning Müller's return trip to Vienna in 1794, the Deym estate in Jindřichův Hradec, Czech Republic, contains the following official document (fig. 4):

²⁸ HHStA, *Hausarchiv Sammelbände*, Karton 55, (Mappe alt 137), fol. 86. For the original German, see the Appendix.

²⁹ HHStA, *Hausarchiv Sammelbände* (HA SB), Karton 55, Konvolut: 55-4 (alt 153): *Lettres de Particuliers à S. M. l'Impératrice. 1794. Briefe der Frau von Vivenzio*. This file [Person No. 10] contains 4 letters, and is foliated. This excerpt is from Frau von Vivenzio's letter [1794: No. 1].

Dovendo trasferirsi da questa Capitale alla volta di Germania la Statuario Sig. Müller, in compagnia del Sig. Leonardo Rosch [recte: Posch] di due Servitori Carlo Hampel, e Giovanni Schober, e di tre formatori Romani Giuseppe Torenti, Valentino Torenti, e Francesco Medici, con una Carozza da viaggio, e un simile Calesse a due Vote attaccato con due Cavalli proprj del suo Müller, e con quattro Traini carichi di trentasei Casse dirette, e appartenenti a S. M. Cesaria, e Regia, e colla Roba del di Loro uso, et Equipaggio. In adempimento de Sovrani comandi di S. M. /D. G./ ordiniamo agli Ufficiali tutti delle Dogane, e Casse che s'inncontrano p[er] i'ntiero camino del Regno, di Lasciare liberamente passare la Roba sud[dett]a senza recarglisi impedimento alcuno, per essere del proprio uso; come ancora ai Conduuttori dei sud[dett]i tre Traini. Napoli 29. Marzo 1794.

Ferd.[inand]o Cerradini³⁰.

This customs pass, dated Naples, 29 March 1794, states that the *Statuario* Müller, in company with Leonardo Posch, two servants and three Roman *Formatori*, were to be allowed free passage. They were travelling in four carriages, transporting 36 cases that enclosed artworks.

Joseph must have arrived home before mid May, as the following Kabinets-Protokoll entry, recording a request dated 20 May 1794, to the high government official Count Leopold Kolowrat-Krakowsky, proves:

an Grafen Kollowrath den 20^e
May

Lieber G. Kollowrath! Es hat ein sicherer Müller, welcher schon durch längere Zeit her in Wien verschiedene Kunststücke zur Schau ausgestellt hat, mich bittlich angegangen, zu erlauben, daß in Ansehung derjenigen Küsten, welche mit Wax-Figuren gefüllt für ihn den 26^e dieses aus Italien hier ankommen werden, die gewöhnliche Mautschau in seiner eigenen Behausung durch einen abgeordneten Beamten möchte vorgenommen werden, indem diese Waare so leicht gebrechlich ist, und daher mit aller Vorsicht ausgepackt, und gleich an Ort und Stelle, wo sie zu bleiben hat, gesetzt werden muß.

To Count Kollowrath, 20 May
[1794]

Dear Count Kollowrath! A certain Herr Müller, who has already for some time put various art objects on display here in Vienna, has made a request to me concerning some chests for him which are filled with wax figures and which are due to arrive from Italy on the 26th of this month [May]. Because these objects are so fragile, he wishes permission to have the usual customs examination by an appointed official take place in his own lodgings, so that everything can be unpacked with care on the very spot where these items are to remain on display.

³⁰ Jindřichův Hradec, CZ, RA-Deym, carton 2, Mappe: Josef Jan hr. Deym (pseud. Müller), fol. 54 = Fasc. I. No: 16.

Da nun dergleichen Küsten bei dem Eintritte über die Gränze ämtlich *sigillirt* zu werden pflegen, und er sich erkläret, dieses Sigill erst bei der Ankunft des betreffenden Mautbeschauers in seiner Wohnung in desselben Gegenwart wegnehmen und jede Küste öffnen zu wollen; so werden Sie, wenn keine andere besondere Bedenken dabei abwalten, hiernach das Gehörige verfügen, und die Anstalt treffen, damit dieser Supplikant aufs möglichste vor allem Schaden verwahret, das Mautamt aber zugleich vor all möglicher Schwärzung auf das verlässlichste gesichert werde³¹.

Since these chests are normally sealed officially upon entry at the border, and he explained that he would only open this seal and each chest in the presence of the pertinent custom official when the latter arrives at his lodgings, so you will, if there are no other special considerations, enact what is proper and take the appropriate steps so that this petitioner can be protected from any possible damage, and the custom-house at the same time be reliably secured against any possible smuggling.

These delicate wax objects brought to Vienna by Herr Müller must have included the figures he formed of the Royal family in Naples. Already on 2 July 1794, an advertisement in the *Wiener Zeitung* announced that Herr Müller had recently returned from Italy, bringing with him various rare items, such as statues, vases and ornaments. These precious objects were now on view at his art gallery on the Kohlmarkt.

Wiener Zeitung, 2. Julius 1794.

Nachricht aus Müllers Kunstkabinet auf dem Kohlmarkt Nr. 167. Stäts bemühet, einen hohen Adel, und ein verehrungswürdiges Publikum mit den interessantesten Gegenständen zu überraschen, wird Herr Müller in diesem seinem Kunstkabinet, nebst den erst kürzlich aus Italien mitgebrachten Seltenheiten, als: Statuen, Vasen, und Ornamenten [...]. Das Kabinet wird früh um 8 Uhr eröffnet, und Abends um halb 11 Uhr geschlossen³².

Vienna Newspaper, 2 July 1794.

News from Müller's Art Gallery on the Kohlmarkt No. 167. Always determined to surprise the high aristocracy and worthy public with the most interesting objects, Herr Müller will put on public display, in addition to the rarities that he only recently brought back from Italy, such as statues, vases, and ornaments [...]. The gallery will open at 8 o'clock in the morning and close at 10:30 in the evening.

The fact that Joseph Müller – and Posch – had been allowed to make plaster-cast copies of ancient statues created a sensation in Vienna. Here is how Wurzbach's article on Deym continues:

³¹ HHStA, Kabinetts-Protokoll, Bd. 120, Nr. 29, ex April 1794.

³² See ANNO for a scan of the *Wiener Zeitung*, dated 2 July 1794. This article appears on p. 1948f. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17940702&seite=18&zoom=33>

Deym von Stritzetz, Joseph Graf, auch Müller genannt [...]. In Neapel gefiel es der Königin Karoline, ihn als Landsmann und Künstler zu unterstützen. Durch ihre Gnade erhielt er die damals unerhörte Erlaubniß, die kostbarsten antiken Statuen und Büsten nicht nur zu copiren, sondern sie umzulegen, und Gypsformen darnach zu nehmen. Als er mit dieser Neuigkeit im Jahre 1796 [sic] nach Wien kam, wollte Niemand daran glauben, und selbst Füger, der Director der Belvedere-Gallerie, bestritt diese Thatsache, welche jedoch glänzend bestätigt wurde, als die Formen von 100 erlesenen Statuen und Büsten, des Schönsten, was das Alterthum besaß, mit großen Kosten nach Wien befördert, daselbst anlangten. Zu gleicher Zeit hatte D. mit seiner Kunst ein sehr bedeutendes Vermögen – 300,000 Silbergulden – erworben. Um seine herrlichen Kunstwerke aufzustellen, erhielt er die Erlaubniß zum Baue der Gallerien und Zimmer auf den Casematten des rothen Thurmtors, welches Gebäude noch heutzutage den Namen des “Müller’schen Gebäudes” führt und der Familie Deym gehört. Der Zulauf zu diesem Kunstmuseum war sehr groß, ganz Wien strömte dahin. Auch hatte sich Deym die Huld des Kaisers Franz erworben, dem es Freude bereitete, den herrlichen Schatz dieser antiken Bilder in seiner Kaiserstadt aufgestellt zu wissen. Deyms künstlerischer Genius hatte glücklich gewählt unter den großen Schätzen Neapels: Laokoon, Apollo, Venus, Flora, u. andere herrliche Gebilde der Alten standen in wunderbaren Copien vor den Augen der Beschauer. D. bediente sich auch der Erste der geschliffenen Glaslustres aus Perlen und richtete mit Hilfe derselben seine neuen Säle feenhaft ein. Außerdem hatte er zahlreiche Original-Antiken in Bronze, Elfenbein und kostbare Gemälde mitgebracht. Es besteht davon ein gedrucktes Verzeichniß. Während seines Aufenthaltes in Wien fand seine Vermählung Statt, nachdem er vorher seinen Familiennamen wieder angenommen hatte, und von Seiner Majestät dem Kaiser zum Kammerherrn ernannt worden war [...]³³.

Deym von Stritzetz, Count Joseph, also called Müller [...]. In Naples, the Queen Carolina was pleased to support him as her fellow-countryman and as an artist. Through her good graces he obtained permission – unheard of at that time – not only to copy the most valuable antique statues and busts, but also to dismantle them in order to duplicate them in plaster. When he came to Vienna in 1796 [recte 1794] with the news of this activity, no one wanted to believe him, and even Füger, the director of the Belvedere Art-Gallery, disputed his account until it was proven true when copies of 100 select statues and busts – the most beautiful ones possessed by the ancients – arrived in Vienna at great cost. At the same time, Deym had earned a very substantial fortune – 300,000 silver florins – through his artistic skill. In order to display his splendid artworks, he received permission to construct galleries and rooms on the fortifications (casemates) at the Red Tower, and still today [1858] this edifice bears the name of “Müller’s Building” and belongs to the Deym family. The popularity of this art museum was very great and Vienna’s populace streamed into it. Deym had also gained the favour of Emperor Franz, who was pleased to know that such wonderful riches representing antiquity were installed in his Imperial city. Among the great treasures of Naples, chosen with good taste by Deym’s artistic genius, were: Laokoon, Apollo, Venus, Flora, and other superb antique statues which stood in wonderfully faithful copies for the public to view. Deym was also the first to make use of polished glass chandeliers with pearls, and he used them to decorate his new exhibition rooms in a fairylike way. In addition, he had brought with him many original bronze and ivory antiquities, as well as valuable paintings. There exists a printed description [from 1797] of all of this. During his stay in Vienna, he entered the state of marriage [with Josephine Brunsvik on 29 July 1799] – after he had taken up his family name again and was made a chamberlain by His Majesty the Emperor [...].

³³ C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon* cit., vol. 3 (1858), p. 276f.

Emperor Franz was so pleased with the treasures brought from Naples that in 1795 he awarded Joseph with the title of «k. k. Hofstatuarius»³⁴. The official document from the Obersthofmeisteramt conferring this title is dated 16 July 1795 and is located in Deym's estate in Jindřichův Hradec³⁵. This Imperial decree states that Müller could now call his gallery the «k. k. privilegirte Kunstgalerie» and decorate his museum, including all of his artistic work, with the Imperial eagle («Kaiserlicher Adler»).

Emperor Franz, who is not normally regarded as a great patron of the arts, seems to have made an exception in the case of the wax museum. On 27 June 1795, the *Wiener Zeitung* reported that three days earlier, Müller's gallery had been visited for the third time by the Emperor and Empress, accompanied by the Archdukes Karl, Leopold and Joseph (the Emperor's younger brothers)³⁶. They expressed their complete satisfaction at viewing the life-sized statue of their sister Archduchess Clementina, which Müller had been commissioned to create for the court in Naples, to be sent there shortly³⁷.

On 30 December 1795, the *Wiener Zeitung* reported that the Emperor had ordered copies to be made of the finest and rarest items in Müller's gallery, and that these would be placed in the Imperial Art Academy in Vienna for study purposes³⁸. To accommodate

³⁴ HHStA, Kabinets-Protokoll Bd. 124, Nr. 1051 ex 1795, fol. 69.

³⁵ Jindřichův Hradec, RA-Deym, carton 2, Mappe: Josef Jan hr. Deym (pseud. Müller), Facs. I, No. 6.

³⁶ *Wiener Zeitung*, 27 June 1795, p. 1837f. «Herr Joseph Müller, Hofstatuar und Eigenthümer der K. K. privilegirten Kunstgalerie am Kohlmarkte, hatte am 24. d. M. zum dritten Mahle die Gnade, daß seine Gallerie von Ihren Majestäten dem Kaiser und der Kaiserinn, in Gesellschaft der Erzherzoge Karl, Leopold und Joseph Königl. Hoh., besucht wurde. JJ. MM. und KK. HH. äusserten über die bis zum Reden täuschende lebensgrosse Abbildung der Frau Erzherzoginn Clementina K. H., welche Hr. Müller von dem Königl. Neapolitanischen Hofe zu verfertigen den Auftrag hatte, auch nächstens nach den Bestimmungsort versenden wird, so wie über dessen übrige Arbeiten die vollkommenste Zufriedenheit, und geruhten in den huldvollsten Ausdrücken ihn allerhöchstdero Gnade zu versichern [...]».

³⁷ Clementina's father, Emperor Leopold II, had arranged (together with Queen Maria Carolina) three marriages between three of his children, including the 13-year-old Clementina, and three children of his sister Maria Carolina, including Marie Therese: the so-called triple wedding on 15 September 1790. Because of Clementina's young age, the actual marriage – to Francesco, heir to the throne in Naples-Sicily – took place in 1797 in Naples. Since Clementina was still living in Vienna in 1795, there would have been great interest in Naples in her appearance, as shown by a wax statue created by Müller.

³⁸ *Wiener Zeitung*, 30 Dec. 1795, p. 3761f.

these items – modelled after originals in the Herculaneum, Farnese Museum and Clementinum – a separate hall was being constructed at the k. k. Akademie der bildenden Künste, which had been located in the Annagasse since 1786. An entry in the “Kabinets-Protokoll”, dated 25 June 1795, reveals that it was Johann Philipp Graf Cobenzl who made this proposal to enrich the Art Academy with these sculptures, and that Müller would be offered 6,500 Gulden to make the copies, a sum which the Emperor then approved³⁹.

This lucrative venture perhaps gave Deym the idea to offer copies to the mighty Russian Empress, Catherine the Great. On 13 April 1796, the Vienna newspaper reported that this wealthy art patroness (who would die suddenly on 17 November 1796) had arranged through her ambassador in Vienna, Count Andreas Rasumowsky, that copies be made of all the antique-casts in Müller’s collection, for which she would pay him the (enormous) sum of 30,000 Gulden⁴⁰. The items were to be sent in the next few days to St. Petersburg. Although the Hermitage today houses the Tsarina’s huge art collection, the displays generally consist of original works, not plaster copies.

In late 1796 Joseph hired the architect Johann Aman to draw up plans for the new art gallery to be constructed on the fortifications at Rotenturmtor. Originally from Freiburg, Aman spent several years in Italy – he may even have met Deym there – before eventually moving to Vienna in 1796. Aman’s plans for Müller still exist today – badly in need of restoration – in Vienna’s City Archive (fig. 5)⁴¹. They are signed: «Joh. Aman Architekt und Mitglied von der Akademie zu St. Lucka in Rom 1796». These plans show the ground floor faced with 33 arched openings each leading into the covered walkway that spanned the whole front of the building. This walkway in turn supported the elegant upper floor with its 40 classical columns and impressive middle section composed of 19 balconies. Most of the balcony alcoves displayed strategically-placed antique statues, including many Venus-type figures with beckoning gestures. These

³⁹ HHStA, Kabinets-Protokoll Bd. 124, Nr. 967 ex 1795, fol. 63 [c]. For further information about the purchase in 1795 of these plaster-of-Paris copies by the Art Academy in Vienna, see G. Hatwagner, *Die Lust an der Illusion* cit., pp. 93f and 118-120. My own inquiries at the Akademie der bildenden Künste in 2005 about the fate of these copies brought to light that they were destroyed in WW II, but their appearance was recorded in old photographs.

⁴⁰ *Wiener Zeitung*, 13 April 1796, p. 1024.

⁴¹ A-Wsa, Unterkammeramt. Baukonsense A 5241/1801.

statues would have been almost at eye-level with people promenading on the city wall and, especially at night when the windows were lit up, would have served to entice the public into the gallery.

While Joseph was waiting for his proposal for the new gallery at the Rotenturmtor to be approved, he issued a detailed guide to his old museum, still at the Kohlmarkt 297 address. This is the booklet mentioned above by Wurzbach. It comprises six introductory pages and 104 pages of main text. The title-page reads: «*Beschreibung der kaiserl. königl. privilegirten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien. Von C. M. A. Wien, gedruckt bey Anton Pichler, k. k. privil. Buchdrucker. 1797*». The author of the text, which was obviously written by Joseph, is identified by the mysterious initials C. M. A. Gabriele Hatwagner has suggested, most plausibly, that these might stand for “Compte Müller Artiste”⁴². Here is an interesting explanation from the book’s preface concerning Deym and his trip to Naples in 1793, together with my translation:

Die Schwierigkeiten sind allgemein bekannt, die Künstler jeder Art durch ganz Welschland gefunden haben, bis sie hie und da Erlaubniß erhielten, einzelne von den ehrwürdigen uns noch übrigen Denkmälern Athens und Latiums nachzuformen; besonders hatte man bisher in Neapel noch – kein Beyspiel, daß es irgend einem Fremden gelungen wäre, sich von denen in Herculanum, zu Stabia und Pompeja ausgegrabenen Statuen, Büsten, Vasen, Basreliefs und Opfergefäßen, an dem Orte selbst, eine Beschreibung, vielweniger eine Zeichnung entwerfen zu dürfen; und dessen ungeachtet wußte sich Herr Müller den Weg zu bahnen, daß er die unumschränkte Genehmigung Sr. Majestät, des Königs beyder Sicilien erhielt, alles was er wollte, zu formen und nachzubilden; -- ja man gestattete ihm sogar, die seltenste Gemähde eines Raphaels, Titians und anderer berühmter Meister durch Öhl getränktes Papier abzeichnen zu lassen.

It is generally known what difficulties all artists have had to undergo in foreign lands before they received permission to make casts of some of the most important monuments that have survived from ancient Athens and Rome; in particular, it had not been possible in Naples until now for any foreigner to succeed in obtaining permission to write a description on location – or even less possible, to make a sketch – of the statues, busts, vases, bas-reliefs and offering cups that had been excavated in Herculanum, Stabia and Pompeii. In spite of this, Herr Müller knew how to pave the way so that he received unlimited permission from His Majesty, the King of both Sicilies, to copy and make casts of everything that he wished. Yes, he was even allowed to make tracings by means of oiled paper of the rarest paintings by Raphael, Titian and other famous masters.

⁴² G. Hatwagner, *Die Lust an der Illusion* cit., p. 12.

Welchen vortheilhaften und weissen Gebrauch derselbe von der außerordentlichen Gnade des Monarchen gemacht habe, davon zeugen alle die vielen in der Gallerie aufgestellten Meisterwerke aus dem Museo zu Portici und den Studien zu Neapel, welche nebst den vorzüglichsten ebenfalls im Kabinet befindlichen Antiquen aus dem Kapitoll und dem Museo Clementino zu Rom als eine wahre Schule für deutsche Künstler und Kunstverständige anzusehen sind; wenigstens möchten sie sich dadurch in den Stand gesetzt finden, ihren Geschmack eben sowohl als an den Originalien selbst bilden zu können⁴³.

The many masterpieces from the Museum at Portici and the studies at Naples that are displayed in the gallery bear witness to the advantageous and wise use that has been made of the Monarch's extraordinary favour. These items, together with the most exquisite antiquities from the Capitoline and Clementino Museums in Rome that are likewise found in the gallery, are to be viewed as a true school for German artists and artlovers who at least would wish thereby to find themselves placed in the position to be able to form their taste themselves by means of the originals.

In his guide, Deym gives a detailed historical account of the various ancient busts, statues and reliefs on display. He also discusses some original antique vases that had once belonged to the collection of Sir William Hamilton. This art-loving statesman served from 1764 to 1799 as the British Ambassador to the Court of Maria Carolina and Ferdinand. Many of the vases collected by Hamilton were illustrated (in the book mentioned below in Deym's guide) by the painter and engraver Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, who from 1789 to 1799 served as the director of the art academy (Accademia di Belle Arti) in Naples:

(p. 59) IV. Verschiedene schöne und seltene antique Originalien. [...]

(p. 60) 10. Eine Sammlung von etwa 150, theils großen etrusischen Originalvasen, von denen Ritter Hamilton nebst dem berühmten Director Tischbein ein weitläuftiges Werk*), mit den Abzeichnungen der Figuren, publizirten, und wovon der englische Minister zu Neapel seine schöne Sammlung von solchen an die Akademie zu London für 50,000 Ducati verkaufte. *) Recueil de Gravures d'après des Vases antiques[.] Naples 1791. Dieses Werk ist in der Gallerie käuflich zu haben.

(p. 59) IV. Various beautiful and rare antique originals. [...]

(p. 60) 10. A collection of about 150 partly large original Etrurian vases, about which Sir Hamilton and the famous director Tischbein had published an extensive book *), with drawings of the figures, and from which the English envoy to Naples [Hamilton] had sold a beautiful collection to the Academy in London for 50,000 ducats. *)Recueil de Gravures d'après des Vases antiques[.] Naples 1791. This book can be bought in the gallery.

Later on in his guide, Joseph describes some new wax statues placed in the modern rooms. This is where he mentions the figures he had created of members of the Royal family in Naples:

⁴³ The preface has no page numbers. See the Anhang in G. Hatwagner, *Die Lust an der Illusion* cit., pp. 147-174 for a facsimile of the German Fraktur-Schrift of this whole book: the Preface is followed by numbered pages 1-104.

(pp. 65-67) Zweyte Abtheilung.

B. Zweyte Reihe von Zimmern, in denen sich die modernen Kunstwerke befinden, von welchen die vorzüglichsten hier angeführt werden.

1.

Die lebensgrosse Statue Sr. Majestät, Kaiser Franz II. zu Pferd. Ein herrlicher Anblick! – Man glaubt in seinem ausdrucksvollen, erhabenen Gesicht alle die Tugenden zu bemerken, die seine Unterthanen beglücken. Da sich bey Verfertigung dieses Kunstwerkes Herr Hofstatuarius Müller vorzüglich Mühe gab, so erstaunt man über die auffallende Ähnlichkeit desselben, mit der erhabenen Person, die es vorstellt. Das Pferd kann als ein wahres Ideal von Schönheit, richtiger Zeichnung und glücklicher Zusammensetzung betrachtet werden. Es steht auf einem niedern Postamente, in der Mitte des Saals, und kann von allen Seiten genau gesehen werden.

2.

Die ganze kaiserliche Familie en Groupe. Die erste Statue stellt Sr. Majestät, die Kaiserinn, in Lebensgrösse sitzend vor. Sie ist mit Charpiezupfen beschäftigt. Der Künstler scheint gefliessentlich diese Nebenbeschäftigung zum Sujet seiner Vorstellung gewählt zu haben, um dadurch einen edlen Zug des guten Herzens dieser grossen Monarchinn auszudrücken. Sie denkt an die verwundeten, aber noch nicht besiegten Krieger Ihrer unüberwindlichen Armee, und sucht mit zu ihrer Erhaltung etwas beyzutragen.

Neben Ihr steht der kleine Erzherzog Ferdinand in weissem Hemd; die Erzherzoginn Marie Louise mit einem Blumenkörbchen in der einen Hand, mit der andern umschlängt sie ihren Bruder Ferdinand, der auf die Statue des Kaisers deutet. Unschuld und Hoheit bieten sich hier schwesterlich die Hände, und man reißt sich ungern von dem Anblick los.

Neben der Kaiserinn sitzt ihre Mutter, die Königin von Neapel. Sie lehnt den Arm auf einen Tisch; Ihr erhabener Gemahl, der König, faßt sie bey der andern, und scheint, sie auf die Statue des Kaisers aufmerksam machen zu wollen.

Zu ihren Füßen erblickt man den kleinen Prinzen Albert, der mit einer Rosenguirlande spielt, während sein Bruder Leopold die Füße seines Vaters, des Königs umfaßt.

(pp. 65-67) Second Section.

B. Second group of rooms in which the modern art works are found, from which the most excellent ones are cited here.

1.

The life-size statue of His Majesty, Emperor Franz II, on horseback. A splendid sight! – One can see – in his expressive, noble face – all the virtuous qualities that make his subjects happy. Since Court Sculptor Müller took a great deal of care in preparing this artwork, one is amazed at the remarkable similarity between the effigy and the illustrious person that it represents. The horse can be regarded as a true ideal of beauty, of correct depiction and fortunate composition. It stands on a low postument, in the middle of the hall, and can be viewed in detail from all sides.

2.

The whole Imperial family as a group. The first statue portrays Her Majesty the Empress, seated in life size. She is occupied with needlework [Charpiezupfen, making surgical dressings]. The artist appears to have chosen this spare-time occupation intentionally as the subject of his display in order to express thereby a noble feature of the good heart of this great Empress. She is thinking of the wounded, but not yet vanquished, warriors of her invincible army, and tries to contribute something to help conserve them.

Next to her stands the little Archduke Ferdinand in a white shirt, and the Archduchess Marie Louise with a basket of flowers in one hand. With her other hand she embraces her brother Ferdinand, who points to the statue of the Emperor. Her hands display here sisterly innocence and nobility, and one is unwilling to tear oneself away from this sight.

Next to the Empress sits her mother, the Queen of Naples. She rests her arm on a table. Her noble husband, the King, takes hold of her other arm and appears as if he wants to draw her attention to the statue of the Emperor.

At her feet, one sees the little Prince Albert, who is playing with a garland of roses, while his brother Leopold clasps the feet of his father, the King.

As yet I have not come across any other contemporary descriptions – or illustrations – of this scene showing the King and Queen of Naples and their young boys⁴⁴.

Joseph's new building on Rotenturmstraße (where Schwedenplatz now stands) was completely finished in less than two years, and the grand opening of the new art gallery took place on the Emperor's name-day, the 4th of October, in 1798. The building itself remained an important part of the Viennese urban landscape until it was torn down in 1889⁴⁵. Many music concerts were held in the "Müllersches Gebäude" (as it was usually called); Beethoven – and even Schubert – performed there. Joseph met his wife Josephine Brunsvik there, in early May 1799, when her mother Countess Anna Brunsvik brought her oldest two daughters to Vienna for 18 days, including intensive piano lessons with Beethoven. On their first evening in town they visited Müller's gallery, and Joseph was so overwhelmed by Josephine's charm that he decided, practically on the spot, to marry her. The story is well-known from her sister Therese Brunsvik's memoirs⁴⁶. But first, Josephine's mother demanded that Joseph regain his aristocratic status, including the name Graf von Deym, and be awarded the title of Imperial-Royal Chamberlain (k. k. Kämmerer)⁴⁷. Joseph's request to Emperor Franz is dated 25 May 1799, and was approved six days later. Joseph's advancement was announced on the title page of the *Wiener Zeitung*, on 5 June 1799, as follows (in my translation):

⁴⁴ There are many more mentions of Naples in Deym's guide, including a discussion of Tischbein's drawings on parchment of ancient vases (on p. 76) and a section entitled *Herkulanum, Stavia und Pompeja* (on pp. 91-97), but it is beyond the scope of this article to include them here.

⁴⁵ See T. Frimmel, *Ein altes Wiener Wachsfigurenkabinett. (Die Sammlung Müller-Deym)*, in A. Trost (ed. by), *Altwiener Kalender für das Jahr 1922*, Wiener Drucke, Wien, 1922, pp. 128-135.

⁴⁶ See La Mara [Marie Lipsius], *Beethovens Unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren*, Leipzig 1909, p. 65f. At this point, La Mara still thought that Josephine's older sister Therese Brunsvik was the "Immortal Beloved".

⁴⁷ The file at the Haus-, Hof- und Staatsarchiv regarding Joseph's request contains seven documents: OKÄA, B carton 24 = Oberst Kämmereramts Serie B, 1799, Zl. 1-199, Nr. 109.

Local Events. Vienna. [...] His Majesty has graciously decided to appoint Count Joseph von Deym to the position of real Chamberlain, without requiring him to pay the taxes. The usual oath has already been sworn⁴⁸.

The marriage ceremony between Joseph and Josephine was celebrated at the Brunsvik landed estate of Martonvásár in Hungary on 29 July 1799. One year later, the young bride (who had already given birth to their first child, Victoire Deym, on 5 May 1800) wrote to her mother and proudly reported that on 19 August 1800 she and her husband had just hosted some very important guests: Lord Nelson, Sir William Hamilton and Emma Hamilton. These illustrious persons had travelled from Naples to Vienna together with Queen Maria Carolina:

Josephine Deym in Vienna to her mother Anna Brunsvik in Martvonvásár

Vienne ce 19 Août 1800

[...] hier est arriver l'admiral Nelson, Mylord Hamilton avec sa femme, ils etoient aujourd'hui chez nous, est avoient tant de joie de revoir mon mari, c'etoit bien touchant, comme ils l'embrassoit, et faisoit remarquer come il l'aiment[,] nous etions ensemble dans la Galerie de Comte Traux et après demain ils viendront encore chez nous pour déjeuner, et Nelson fera faire son portrait pour la Gallerie. La Hamilton est charmante, on voit qu'elle a infiniment de l'esprit⁴⁹.

Vienna, 19 August 1800

[...] Admiral Nelson and Lord Hamilton with his wife arrived yesterday; they were at our place today, and they were very happy to see my husband again. It was very touching how they embraced him, and they remarked how they loved him. We were all together in the gallery of Count Traux [coin collector], and the day after tomorrow they will come again to our place for breakfast. Nelson will have his portrait made for [our] gallery. [Emma] Hamilton is charming; one sees that she has endless spirit.

⁴⁸ *Wiener Zeitung*, 5 June 1799, p. 1805: «Innländische Begebenheiten. Wien. [...] Se. Maj. haben allergnädigst geruhet, den Hrn. Joseph Grafen v. Deym, zu Allerhöchstdero wirklichen Kämmerer, mit Nachsicht der Taxen, zu benennen, in welcher Eigenschaft derselbe auch den gewöhnlichen Eid abgelegt hat».

⁴⁹ Budapest, National Archives of Hungary (H-Bol), P 68/5/1800-Lev.(22), No. 19, p. 2. This letter is mentioned in G. Hatwagner, *Die Lust an der Illusion* cit., p. 50. For a facsimile of the page describing Lord Nelson's visit, see my article in «The Musical Times», 160 (Summer 2019), p. 37. Therese immediately wrote back to Josephine, wanting to know if the planned breakfast had been successful. Her letter, sent from Buda on 26 August 1800, is in Jindřichův Hradec, Deym estate, box 3, fols.808-9. But Josephine's reply to Therese is now missing (as are all the letters

Emma Hamilton, the beautiful model and actress who had moved to Naples in 1786, first as the mistress and then in 1791 as the wife of Sir Hamilton, became famous all over Europe for having developed her “Attitudes” – dramatic poses in which she portrayed women in classical sculptures and paintings, while draped in shawls⁵⁰. She became a close friend of Maria Carolina⁵¹, and by 1799 was the mistress of Lord Nelson, who was celebrated as a great hero (after he had defeated the French fleet in early August 1798 at the Battle of the Nile at Aboukir). By the time of their trip to Vienna, where they remained for three weeks, and where Nelson supposedly heard Haydn’s Mass in D minor (*Missa in Angustiis*) – later named the “Nelson Mass” – Emma was already pregnant with his child. According to Josephine’s letter, Joseph Deym was already well acquainted with these illustrious persons, and so he must have made friends with them (the Hamiltons) at the court of Maria Carolina in Naples.

The “portrait” that Joseph Deym intended to make of Lord Nelson was no doubt a wax effigy modelled after a life mask. Such a plaster-cast of Nelson’s face was known to have been made in Vienna in September 1800, and – although attributed to the sculptor Franz Thaller, who completed a marble bust of Nelson in 1801 – Josephine’s letter suggests that the mask may have actually been formed by her husband. By late 1802 Deym had created a new exhibit: a huge Imperial triumphal procession with wax statues of Emperor Franz and Empress Marie Therese seated in a coach, surrounded by allegorical figures. These were modelled after real persons: Minerva had the features of Emma Hamilton and one of the bystanders depicted Lord Nelson⁵².

that were once in the estate of their youngest sister, Charlotte Teleki née Brunsvik, in Transylvania). They were apparently destroyed when the Teleki palace was damaged by a flood in 1925.

⁵⁰ See the discussion and illustrations of Emma’s poses in H. Schläffer, *Klassik und Romantik 1770-1830*, Kröner, Stuttgart, 1986, pp. 51-58.

⁵¹ See the account of this friendship between Emma Hamilton and Queen Maria Carolina in E.C. Corti, *Ich, eine Tochter Maria Theresias. Ein Lebensbild der Königin Marie Karoline von Neapel*, Bruckmann, München, 1950, p. 185f. The wax statues brought from Vienna in 1793 are discussed here on p. 208.

⁵² See G. Hatwagner, *Die Lust an der Illusion* cit., p. 82.

Appendix

Carolina Vivenzio in Naples to Princess Marie Therese in Vienna, 29 May 1791

Eure Königlichlichen Hocheit [fol. 4r:] Das Büchel von der neuen *opera* ist noch nicht gegeben worden also mus es wol bis künftigen *Curir* ausstehen. [fol. 4v:] Den 29^t *May*. 1791. von *Naples* / Themühtigste *Vivenzio* / Das *opera* Büchel kommed noch hier mit weil der *Curir* noch nicht abgeheth⁵³.

Your Royal Highness [fol. 4r:] The libretto for the new opera has not appeared yet and so we must wait until the next courier [to send it]. [fol. 4v:] 29 May 1791, from Naples, Your most humble Vivenzio / The opera libretto is included here still with this [letter] because the courier has not departed yet.

Carolina Vivenzio in Naples to Princess Marie Therese in Vienna, 16 June 1791

[fol. 2r-v:] Die Frau *Mimi* und Frau *Antoinette* befinden sich recht gut⁵⁴. Letzere singt brav, und schlägt ds *Piano=forte*, bedes zu verwundern vor ein 6 Jähriges Kind, hat eine unvergleichliche gedächtnus, sie hat von den *Canonic* eine menge Sachen schon gelernt⁵⁵.

[Your sisters] Mimi and Antoinette are quite healthy. The last-named sings well and plays the pianoforte, both in an amazing way for a six-year-old child. She has an unequaled memory and has already learned a lot of things from the canon.

⁵³ HHStA, Hausarchiv Sammelbände (HA SB) Karton 53, Konvolut: 53-3 (alt 104): Lettres de Particuliers à S. M. l'Impératrice. 1791. V. der Frau von Vivenzio. This file [Person no. 3] contains 11 letters. The pages are unnumbered, and there are many blank pages at the ends of letters, so I only numbered here the folios of each letter separately. This excerpt is from letter [1791: No. 2].

⁵⁴ These were Marie Therese's young sisters: 12-year-old Maria Cristina (Mimi), *17 Jan. 1779 and 6-year-old Maria Antonietta (Toto), *14 Dec. 1784.

⁵⁵ HHStA, HA SB, Karton 53, Konvolut: 53-3 (alt 104), Frau von Vivenzio letter [1791: No. 3].

Carolina Vivencio in Naples to Princess Marie Therese in Vienna, 9 July 1791

[fol. 5r:] So bald eine schöne musich in einen Theater vorkohmedt, werden Eure Köh: Hoch: damit bedient werden⁵⁶.

As soon as some beautiful music occurs in a theatre, Your Royal Highness will be served with it.

Carolina Vivencio in Naples to Princess Marie Therese in Vienna, 6 September 1791

[fol. 3r:] Die Frau *Antoinette* lehrnet auch recht braf, und ist noch beständig so vif, wie sie war, [fol. 3v:] sie gehet fast niehmallen, sondern springet beständig, ist starck, und waxet auch, zum singen scheinnet sie geböhren zu sein, und auch zum *clavir* spillen, sie haltet verwunderlich den Dagt [Takt] und kan keinen falschen Ton in singen ausstehen und hat eine unvergleichliche gedächtnus.

In der *opera Buffa, la modista Raggiratrice*⁵⁷, ist von [fol. 4r:] den Paisiello ein neues *quintetto*⁵⁸ gemacht worden welches mir die Freyheit nehme zu überschicken⁵⁹.

Antoinette also learns pretty well, and is still always as lively as she was. [fol. 3v:] She hardly ever walks, but jumps all the time. She is strong and is growing too. She seems to have been born to sing, and also to play the fortepiano. It is astonishing how she keeps the beat. She cannot stand any false note in singing and her memory is matchless.

In the opera buffa *la modista raggiratrice*, Paisiello has composed a new quintet and I am taking the liberty to send it [to you].

⁵⁶ HHStA, HA SB, Karton 53, Konvolut: 53-3 (alt 104), Frau von Vivencio letter [1791: No. 4].

⁵⁷ The comic opera *La modista raggiratrice* by Giovanni Paisiello (1740-1816), also known as *La Scuffiara*, is a "Commedia per musica en 3 actes" that was premiered in Naples, Teatro dei Fiorentini, in 1787.

⁵⁸ The Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung (A-Wn) contains what surely must be the quintet by Paisiello that was sent to Marie Therese: «Nella Modista Raggiratrice: Quintetto 'Vaghe sembianze tenere etz' (Aus 'La Scuffiara')». This handwritten score Mus.Hs. 10604 had once belonged to the Kaisersammlung in Graz.

⁵⁹ HHStA, HA SB, Karton 53, Konvolut: 53-3 (alt 104), Frau von Vivencio letter [1791: No. 6].

Carolina Vivencio in Naples to Princess Marie Therese in Vienna, 24 October 1791

[fol. 3r:] Der danckbahre und gutte *orgitano*, übermachtet seine gewöhnlichen 6 *Sonnaten*⁶⁰. [fol. 3v:] Das *quindeto* gehört zu der alten mussich welche auch schon zu wien aufgeführt worden ist. So baldt etwas neues gutes da hier gemacht werden soll, so werde es mit Freÿden Euer Köh: [fol. 4r:] Hoch: übersenden. Der *Paisello* hat vor die zuruckkunft unserer Gnädigsten Herrschaft ein sehr schönnes *Te Deum componirt*, er möchte es S. M. der Kayser⁶¹ schücken, aber ehender möchte er auch wissen ob Höchst selber auch solches verlangedt. ich schliesse auch hier bey den *Piano* davon. Wan sich Euer Köh: Hoch: allenfalls hierüber erkundigen wollen und mir eine anthrowt hierauf sagen köhnen⁶².

The grateful and good Orgitano is bequeathing to you his usual 6 sonatas. The quintet belongs to the old music which was already performed in Vienna. As soon as something new and good should be made here, I will gladly send it to Your Royal Highness. Before the return of our merciful rulers [from Vienna], Paisiello composed a very beautiful *Te Deum*. He would like to send it to His Majesty the Emperor [Leopold II]. But beforehand he would also like to know if His Majesty would wish this. I am also including [with this letter] the piano transcription of it. If Your Royal Highness would be so kind as to make inquiries about this matter and let me know the answer.

⁶⁰ The Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung has several collections of six sonatas by Vincenzo Orgitano (1735-1805) that were once in the Kaisersammlung in Graz, thus coming from Marie Therese's personal library. (Orgitano had been her music teacher in Naples.) The latest pieces by Orgitano that are now in Vienna (A-Wn) are his op. 54 *Sonate Sei Per Cembalo, Pianoforte con Violino Obligato: Fatte Per S. A. R. La Princesa Maria Teresa Borbone*, dated 1789; and his op. 57 *6 Divertimenti per Cembalo Solo* [no date, but perhaps 1791].

⁶¹ The Emperor was still Leopold II. He would die on 1 March 1792. According to Michael F. Robinson's article *Paisiello, Giovanni*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Oxford University Press, London, 2001, vol. 18, pp. 906-914, at p. 910, Paisiello's *Te Deum Laudamus* for two choruses and orchestra in B-flat «was originally written in 1791 to celebrate the return of the king and queen from a visit to Vienna; it became a favourite piece with Napoleon, who used it at a ceremony in Notre Dame on Easter Day 1802 and again at his own coronation in December 1804». Owen Jander, in his article 'Let Your Deafness No Longer Be a Secret – Even in Art': *Self-Portraiture and the Third Movement of the C-Minor Symphony*, «Beethoven Forum» 8 (2000), pp. 25-70, discusses the portrait of Paisiello painted by Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Jander writes on p. 53, n. 4, that the portrait shows «the opening page of Paisiello's *Te Deum* [...] composed in 1791, and was dedicated to the Austrian Princess Maria Carolina (Marie Antoinette's sister), to celebrate her marriage to the Neapolitan Prince Ferdinand». This is of course wrong, since Maria Carolina married Ferdinand in 1768. The inscription on the score actually reads: «*Te Deum / Messa in Musica / in occasione del felice viaggio / delle Loro Maestà delle Sicile / 1791*». See <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/638226>. The work thus celebrates the happy trip of the Royal couple to Vienna in 1790, when Maria Carolina had arranged the triple wedding on 19 September 1790 of three of her children with three children of Leopold II. Her return to Naples in April 1791 was greeted by much rejoicing.

⁶² HHStA, HA SB, Karton 53, Konvolut: 53-3 (alt 104), Frau von Vivencio letter [1791: No. 8].

Carolina Vivenzio in Naples to Princess Marie Therese in Vienna, 28 January 1792

[fol. 4v:] Ds *Tedeum* an S. M. den Kayser folget mit diesen *Kurir*. Wie auch ein *spartito* von einer opera puffa die recht gut außgefallen welche in *Englandt* aufgeföhrt ist worden, und [fol. 5r:] Jezt da hier auch mit grossen Beyfahl Jedermans.⁶³ es ist aber vor hier, ein neues *quindeto* was gantz besonders schön ist, darzu gemacht worden[.] es ist nicht von einerley schrift, weil ich nicht die zeit geben wolte, es abschreiben zu lassen, um es mit diesen *Curir* mitshiken zu können, das Büchel ist auch dabey⁶⁴.

The *Te Deum* for His Majesty the Emperor is coming with this courier, as is also a score of an *opera buffa* which was performed in England and which has turned out to be rather well, and now [has been performed] here also to everyone's approval. But, a new quintet which is especially beautiful has been made here for it. [The score] is not in a single handwriting, because – so that it could be sent with this courier – I did not want to take up time to have it copied. The libretto is also included.

Carolina Vivenzio in Naples to Princess Marie Therese in Vienna, Early February 1792

[fol. 2v:] Den *spartito* von der *opera buffa* so ich mit den anderen *Curir* übersendet habe, ist doch *copirt* worden in eyle, also hat man m[ir] vor [?für] ds abschreiben, noch einen *Conto* von 24 *Ducati* gebracht. ein anderes mahl werde mir eintzle sachen abschreiben lassen, weil es Eure Köh: Hoch: zu viel Kosten wurde⁶⁵.

Concerning the score of the opera buffa, which I sent with the other courier, it was in fact possible to have it copied in haste. Thus, a yet bill of 24 ducats for the copying was brought to me. At another occasion, I will have single items copied because [otherwise] it would cost Your Royal Highness too much.

⁶³ The opera buffa that had been performed in England must be Paisiello's *La Locanda di falcone*, which premiered at London's Pantheon theatre on 16 June 1791. It was revised for Naples in 1792 with the title *Il fanatico in Berlino*. The libretto of *La Locanda*, dated Vienna 1792, is found in the A-Wn (305750-A.Ad1.6). Also in the A-Wn (Mus.Hs. 19175/1-2) is the handwritten score, from the 18th century, of *Il fanatico in Berlino* in two volumes of 212 and 279 folios, with the note: «In Napoli, presso Luigi Marescalchi».

⁶⁴ HHStA, *Hausarchiv Sammelbände* (HA SB) Karton 54, Konvolut: 54-3 (alt 126): Lettres de Particuliers à S. M. l'Impératrice. 1792. V: Der Frau von Vivenzio. This file [Person No. 9] contains 12 letters. This excerpt is from Frau von Vivenzio letter [1792: No. 1].

⁶⁵ HHStA, HA SB, Karton 54, Konvolut: 54-3 (alt 126), Frau von Vivenzio letter [1792: No. 2]. This letter is undated, but was written shortly before the birthday of Franz II on 12 February 1792.

Carolina Vivencio in Naples to Empress Marie Therese in Vienna, 30 March 1792

[fol. 2r:] Ich habe ds *portrait* von der schönen kleinen Frau [Marie Louise] gesehen, Gott erhalte selbe Euer Maÿestät beständig gesundt [fol. 2v:] und beschähre ihr zu seiner Zeit, so einen brafen und lieben Mann, so wie Euer Maÿestät ds Glück gehabt haben, zu bekohmen⁶⁶.

I have seen the portrait of the beautiful little [Marie Louise]. May God keep her always healthy for Your Majesty and give her in time such a good and kind husband as Your Majesty has had the fortune to receive.

Carolina Vivencio in Naples to Empress Marie Therese in Vienna, 11 May 1792

[fol. 3r-v:] Der *Millico* ist noch so blind als er war. Jedoch hat er die Frau *Antoinette* so singen gelernt, ds ihr die hördesten *arien* von *Theater* mit allen *pasagen* wie ein spill leicht vorkohmedt. Die Frau *Mama* lasset sie es öfters wem hören, und die Leithe verwundern sich erstaunlich über sie. Der Graf *Lamberg*⁶⁷ ist einer davon, der Euer Maÿestät kan zeigen schafft hierüber geben. Auch hat er alle übrige schullen von ihr und von denen andern Frauen [fol. 4r:] gehört⁶⁸.

Millico is still as blind as he was. However, he has taught Antoinette to sing so well that the most difficult arias from the theatre, with all of their passages, appear to her as an easy game. Your mother often lets her be heard, and the people are astonishingly amazed by her. Count Lamberg is one of these who can bear witness to Your Majesty about this. He has also heard all of the other [?school subjects] from her and from the other [sisters].

⁶⁶ HHStA, HA SB, Karton 54, Konvolut: 54-3 (alt 126), Frau von Vivencio letter [1792: No. 4]. Although this excerpt does not involve music, it shows that Marie Therese had already sent her mother a portrait of her first-born child. According to Vivencio's letter from 2 September 1793, this portrait was made of wax.

⁶⁷ Count Anton Franz de Paula Lamberg-Sprinzenstein (1740-1822) was a famous art collector, and since 1776 the Austrian ambassador in Turin and Naples.

⁶⁸ HHStA, HA SB, Karton 54, Konvolut: 54-3 (alt 126), Frau von Vivencio letter [1792: No. 6].

Carolina Vivenzio in Naples to Empress Marie Therese in Vienna, 13 October 1792

[fol. 2v-3r:] Indessen als ich hier schreibe dantzedt die Frau *Antoinette* so schön das ich oft unter brechen mus selbe zu bewundern, dieses ist gewiss ein besonders Kind, sie singedt wie eine beste *prima donna*, und dieses ist gar keine *exageration*, sie schlagt schon recht hertzlich das *Clavir*, die geschruben sachen verstehen sich, sie weis den gantzen *Catechismo*,] die geistliche *history*, die *geographie*, ist auch in der Römischen Historÿ schon hiebsch weit *avancirt*, und dieses lehret sie spielender [fol. 3v:] sie wird zu nichts gezwungen, ist dabey über die Massen lustich, spielded auch mit Docken so das sie, so wie die Frau *Mama* will, allein unterhaltungen dabey hat, um das ihr aufgeweckter geist nicht niedergeschlagen wird. alles hat sie nur zu viertelstunden weis gelehret auser sie findet selbsten unterhaltung bey einer sache und haltet sich selbsten gehrne [fol. 4r:] länger dabey auf. ich wünsche das Euer Mayestät so brafe meister vor ihre Kinder finden können, so wie die hiesigen sind. und die die liebe Frau *Mama* suchedt [...]⁶⁹.

At the same time as I am writing this, Antoinette is dancing so beautifully that I must often stop in order to admire her. She is certainly a special child. She sings like the best prima donna, and this is absolutely no exaggeration. She already plays the piano in a most delightful way – understands the written things. She knows the whole Catechism, sacred history, geography, and is also quite far advanced in Roman history. She learns this as if it were a game; nothing is forced on her. At the same time she is extremely happy, and plays with dolls so that she – as Your Mother wishes – is entertained thereby, and so that her bright mind is not downcast. She is taught everything in 15 minute sessions, unless she herself finds a subject entertaining and wants to continue longer with it. I wish that Your Majesty will be able to find such good teachers for your children as we have here, and such as Your dear Mother searches for [...].

Carolina Vivenzio in Portici to Empress Marie Therese in Vienna, 2 September 1793

[fol. 77v:] Die so schönne von Wax gemachte Frau *Louise* besuche ich so oft ich kan, mache meine unterredung mit selber, erzehlle ihr auch allerhandt von ihrer lieben Frau *Mama*, welche ich hiemit bitte ihr, und den schönen Printzerl auszurichten, das ich selben Hände und Füße küsse [...]⁷⁰.

I visit as often as I can the beautiful image of Louise made of wax and speak with her. I also tell her all kinds of things about her dear mother, and I ask [you] herewith to let her and the beautiful little Prince [Ferdinand] know that I kiss their hands and feet [...].

⁶⁹ HHStA, HA SB, Karton 54, Konvolut: 54-3 (alt 126), Frau von Vivenzio letter [1792: No. 11].

⁷⁰ HHStA, Hausarchiv Sammelbände (HA SB) Karton 55, Konvolut: 55-2 (alt 137): Lettres de Particuliers à S. M. l'Impératrice. 1793. V: Der Frau von Vivenzio. This file [Person No. 8] contains 9 letters; they now have archival folio nos. This excerpt is from Frau von Vivenzio's letter [1793: No. 5]. Letter No. 6 from 1793, fol. 81r-v, with the report on 5 November 1793 about Müller-Deym's *Gruppa*, was already cited above.

Carolina Vivencio in Naples to Empress Marie Therese in Vienna, 15 November 1793

[fol. 83r-v:] Euer Mayestät vor allen lege mich gantz unterthänigst zu Füßen vor das schöne geschäncke, wie auch vor selbes an meine Tochter die ausser sich vor Freyden war [...]. Die liebe Frau Mama ist samt ihrer Betrübnuß⁷¹ verwunderlich wol, und ich hoffe noch, das sie bis Helfte dieses Monaths, nicht niderkohmedt.⁷² Wan nur alle Franzosen aus der Welt wähen, [fol. 84r:] wan ich einen begegne, so fürchte mich selben anzusehen, das ist doch ein böses Folck. Die Hern Brüder, und Frauen Schwester befinden sich Gott lob alle gut. mit diesen *Curir* werden Euer Maÿestät erhalten die *musich* von der *Ninna* wie auch das Büchel, die massen von denen Kleidern so wie Euer Maÿestät anbefohlen haben. [...] [fol. 85v:] Wie bin ich frohe zu vernehmen ds sich Euer Maÿestät gut, und in der Hoffnung befinden[,] wünsche nur das das Kind, wan es auf die Welt kohmmet keinen so grossen Kopf wie der liebe Printz der Ehzthertzoch gehabt habe; sonsten werden Euer Mayestät [fol. 86r:] bald todt von niderkohnen werden. Gott erhalte ihn samt der schönen Erztherzogin, ich Glaube das Euer Maÿestät freÿdlich und glücklich sein, schöne Kinder, und einen schönen Hern, gar kein Portrait so da hier sind sehen ihm gleich, in Wax allein sagen mir alle Leith sehedt er sich völich gleich, noch ein mahl sage ich, Gott seegne sie alle zusammen, und [fol. 86v:] vuelle Hundert mahl sage ich es in meinen Her[zen]

Your Majesty.

Above all I bow down humbly at Your feet and thank you for the beautiful present, and also for that for my daughter who was beside herself with joy [...]. Your dear Mother is in spite of her sorrow amazingly well, and I still hope that in the next month-half she does not give birth. If only all the French were removed from the world. Whenever I meet one, I am afraid to look at the person; they are an evil folk. Your brothers and sisters, thanks be to God, are all well. With this courier Your Majesty will receive the music for *Nina*, together with the libretto, and the measurements of the clothing as ordered by Your Majesty. [...] How happy I am to learn that Your Majesty is well and pregnant. I only wish that the child, when it is born, does not have such a large head as the dear Prince Archduke [Ferdinand] had; otherwise, Your Majesty will soon be dead from giving birth. May God keep him as well as the beautiful Archduchess [Marie Louise]. I believe that Your Majesty is at peace and happy [to have] beautiful children and a handsome husband. No portrait of him here looks like he does in wax, but everyone tells me that he looks exactly like this. Once again I wish God's blessings on all of you and I say this many hundred times in my heart[.]

⁷¹ Maria Carolina was very upset at the news that her sister Marie Antoinette had been guillotined in Paris on 16 October 1793.

⁷² Princess Maria Isabella was born on 2 December 1793.

die Frau *Antoinette* sehedt der Frau *Louise* gar nicht gleich, sondern sie sehedt Euer Maÿestät wie sie in diesen Jahren waren völich gleich, so gar wan sie *Clavir* schlagt machet sie auch den mundt so, wie es Euer Maÿestät gemacht haben, hat auch eine so fii[nke] Handt, und spieldt so geschwindt, und so [fol. 87r:] leicht, das sie eine neue *Sonnate* alsogleich *a primma vista* spieldt, sie ist auch so vif[.] Just so wie Euer Maÿestät wahren, diese erinnert mich beständig an Euer Maÿestät [...] ⁷³.

Antoinette does not look at all like Louise, but instead she looks exactly like Your Majesty did at that age; even when she plays the piano, she moves her mouth just like you did, and she also has such a nimble hand, and plays so quickly and easily, performing a new sonata straight away at sight; she is also just as lively as Your Majesty was and reminds me constantly of Your Majesty.

⁷³ HHStA, HA SB, Karton 55, Konvolut: 55-2 (alt 137), Frau von Vivenzio letter [1793: No. 7]. In letter No. 8, dated 2 December 1793, fols. 90-92, Frau Vivenzio describes in great detail the contractions and then birth at 7 o'clock in the morning of Maria Isabella, the Queen's 18th (and last-born) child. There is only one letter from Frau von Vivenzio in 1796. Here she congratulates Marie Therese on the birth of another child. See HA SB Karton 57, Konvolut 57-5 (alt 188), fols. 143-145. In her last surviving letter, from 1797, Frau von Vivenzio thanks Empress Marie Therese for not having forgotten her humble servant; she rejoices at the peace treaty and the *Te Deum*. This last letter is in HA SB Karton 58, Konvolut: 58-4 (alt 191), fols. 50r-51v.



Fig. 1 a-b. Joseph Müller-Deym (attr.), *Wax bust of Emperor Leopold II*. Vienna, Portrait Collection of the Austrian National Library. Photo after J. von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 29/3 (1910/11), Tafel XIX and XX.

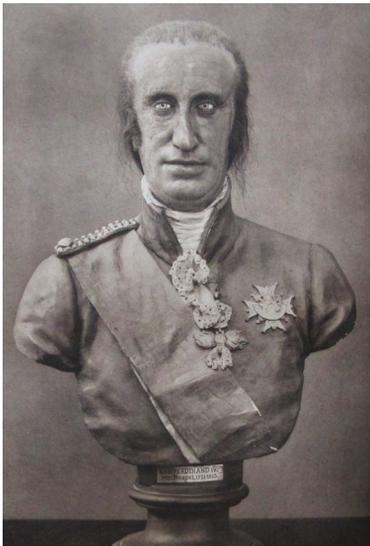


Fig. 2 a-b. Joseph Müller-Deym (attr.), *Wax bust of Ferdinand IV*. Vienna, Portrait Collection of the Austrian National Library. Photo after J. von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 29/3 (1910/11), Tafel XXI and XXII.



Fig. 3. Joseph Müller-Deym (attr.), *Wax bust of Queen Maria Carolina*. Naples, Palazzo Reale (photo by Rita Steblin in 2006).

Fasc. I. No: 16.

Partendo da questa capitale alla volta di Licomanio lo Sottoscritto
 sig. Müller, in compagnia del sig. Leonardo Posch, di due servitori Carlo Fram-
 pel, e Giovanni Schobert, e di tre formatori Romani Giuseppe Tosenti, Silvestro
 Tosenti, e Francesco Medici, con una carrozza da viaggio, e un simile calze adue
 ruote attaccato con due cavalli proprij del sudd. Müller, o con quattro cavalli
 cavalcanti di trentasei casse, dirette, e appartenenti a S. M. Cesarea, o Regia,
 e colla Roba del di loro uso, ed Equipaggio. In adempimento de' Sovrani coman-
 di di S. M. / S. S. / ordiniamo agli Ufficiali tutti delle Dogane, e Casse che s'in-
 contrano gl'intero cammino del Regno, di lasciarlo liberamente passare la
 Roba sudd. senza recargli si impedimento alcuno, per eccesso del proprio uso,
 come ancora ai Conduttori dei sudd. tre cavalli. Napoli 29. Marzo 1794.

Gio: Maria
 [Signature]

Fig. 4. Customs Pass for Müller, Posch, 2 servants and 3 *Formatori*, dated Naples, 29 March 1794. Jindřichův Hradec, CZ, RA-Deym, carton 2, Mappe: Josef Jan hr. Deym (pseud. Müller), fol. 54 = Fasc: I. No: 16.

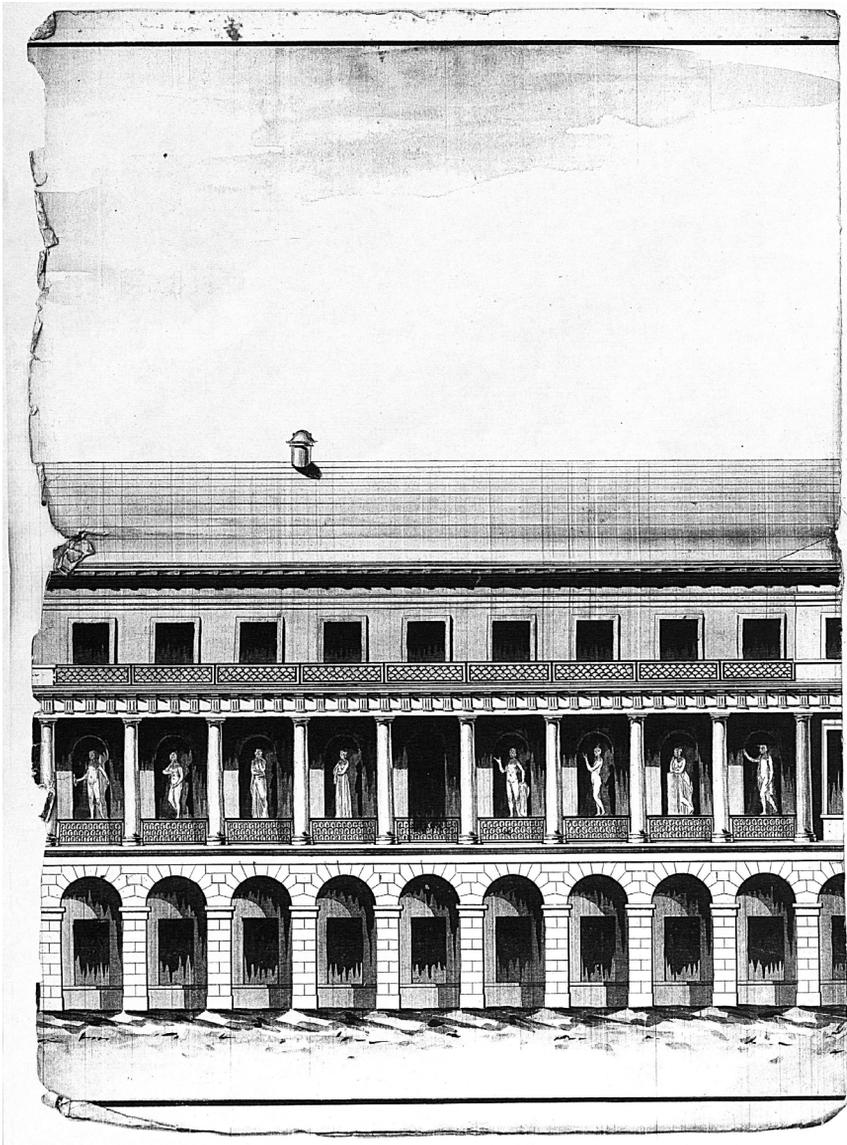


Fig. 5. Building Plans for the New Müller-Deym Art Gallery at Rotenturmtor, signed Joh. Aman, 1796, located at the Vienna City Archive (A-Wsa, Unterkammeramt. Baukonsense A 5241/1801).

Giulio Brevetti

«QUELLA BELLA DAMA CON IL MAESTOSO VOLTO AUSTRIACO». IL PITTORE WILHELM TISCHBEIN E LA REGINA MARIA CAROLINA

SOMMARIO: *Mai sufficientemente affrontato sino a ora, il rapporto del pittore tedesco Wilhelm Tischbein con i sovrani di Napoli offre diversi spunti di riflessione sulle commissioni di corte, sulla produzione di ritratti e, persino, sul significato esoterico di alcune opere. Attraverso le memorie dell'artista, nuove attribuzioni e inedite letture iconologiche, si ricostruirà in particolare il legame con la regina Maria Carolina, sullo sfondo di un secolo che volge al termine e che travolgerà il Regno con la breve Rivoluzione del 1799.*

PAROLE CHIAVE: *ritratto, massoneria, XVIII secolo, pittura, Napoli.*

«DIE SCHÖNE DAME MIT DEM MAJESTÄTISCHEN ÖSTREICHISCHEN GESICHTE».
THE PAINTER WILHELM TISCHBEIN AND THE QUEEN MARIA CAROLINA

ABSTRACT: *Never been sufficiently addressed up to now, the relationship of the German painter Wilhelm Tischbein with the rulers of Naples offers various points for reflection on court commissions, on the production of portraits and even on the esoteric meaning of some works. Through the artist's memories, new attributions and new iconological readings, the link with Queen Maria Carolina will be reconstructed, against the background of a century that comes to an end and that will overwhelm the Kingdom with the short Revolution of 1799.*

KEYWORDS: *portrait, masonry, 18th century, painting, Naples.*

1. «Noi vi conosciamo e sappiamo che cosa fate»: Tischbein e i sovrani di Napoli

Tra gli artisti stranieri che hanno lavorato per la corte di Ferdinando IV e di Maria Carolina¹ un posto speciale occupa senz'al-

¹ Sulla presenza di artisti stranieri nella Napoli del secondo Settecento, si ricordano: F. De Filippis, O. Morisani, *Pittori tedeschi a Napoli nel Settecento*, G. Montanino, Napoli, 1943; J.P. Marandel, *Pittori stranieri a Napoli*, in R. Causa (a cura di), *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli-Caserta, dicembre 1979 – ottobre 1980), Centro Di, Firenze, 1979, I, pp. 308-329; R. Causa, *Vedutisti stranieri a Napoli*, ivi, pp. 330-359; F. Mazzocca, *Un'officina internazionale*

tro Wilhelm Tischbein², il pittore tedesco coetaneo dei sovrani – era nato come il re nel 1751, pochi mesi prima della regina – che visse a Napoli per dodici anni, e cioè dal marzo 1787, quando arrivò assieme all'amico Goethe, fino al marzo 1799, quando fuggì dalla città assieme ai fratelli Hackert – l'incisore Georg e il paesaggista Jakob Philipp – a causa della rivoluzione. All'interno delle sue memorie, raccolte da Carl Schiller e pubblicate nel 1861 col titolo *Aus meinem Leben*³, Napoli occupa un capitolo corposo e importante nel quale si fa riferimento allo studio della natura e dell'antico, ai tanti incarichi ricevuti e alle frequentazioni con personaggi provenienti da diversi luoghi d'Europa, come principi, ambasciatori, viaggiatori. Ampie pagine sono poi dedicate a William Hamilton e a sua moglie Emma, nelle quali i due coniugi inglesi appaiono come una sorta di seconda coppia reale, più colta e *glamour* di quella ufficiale.

A mancare, nel prezioso testo autobiografico, sono proprio le impressioni sui sovrani. Non sappiamo perché Wilhelm non ne parli esplicitamente, né tantomeno se gli appunti relativi alla famiglia reale siano andati perduti o appositamente non inseriti nelle memorie. Fatto sta che egli ricoprì un posto di primo piano nella Napoli di quel periodo, frequentò intensamente la corte e da questa ricevette diverse commissioni.

le: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina, in R. Cioffi (a cura di), *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 8 dicembre 2004 – 13 marzo 2005), Skira, Milano, 2004, pp. 121-128.

² Tra i testi fondamentali sull'artista tedesco (1751-1829): F. Landsberger, *Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts*, Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1908; W. Müller-Wulckow (a cura di), *Wilhelm Tischbein Gedächtnis-Ausstellung*, catalogo della mostra (Oldenburg, Oldenburger Landesmuseum, 27 luglio – 21 settembre 1930), s.n., Oldenburg, 1930; H. Mildner (a cura di), *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein Goethes Maler und Freund*, catalogo della mostra (Oldenburg, Oldenburger Landesmuseum, 29 aprile – 14 giugno 1987; Kloster Cismar, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 28 giugno – 2 ottobre 1987; Francoforte, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 30 ottobre 1987 – 10 gennaio 1988), Wachholtz, Neumünster, 1986; A. Friedrich, F. Heinrich, C. Holm (a cura di), *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2001.

³ C.G.W. Schiller (a cura di), *Aus meinem Leben von J.H. Wilhelm Tischbein*, Schwetschke und Sohn, Braunschweig, 1861. Nel testo, si fa riferimento alla traduzione italiana di Francesco Ruotolo in M. Novelli Radice (a cura di), J.H.W. Tischbein, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993.

Il primo incontro con i sovrani dovrebbe risalire al marzo 1787, a pochi giorni dopo l'arrivo nel Regno assieme a Goethe. Nel suo *Viaggio in Italia*, il poeta racconta di aver trascorso, sempre in compagnia del fidato Wilhelm, qualche giorno a Caserta e di aver frequentato Philipp Hackert e i coniugi Hamilton, senza però riportare impressioni dirette sulla coppia reale. Soltanto a proposito dell'amico paesaggista, Goethe sottolinea che egli godeva della fiducia della regina non soltanto per le lezioni di disegno che impartiva alle principesse Maria Teresa e Maria Luisa, ma anche perché spesso la sera la sovrana amava trattenersi con lui a parlare di arte.

Dopo essere rientrato a Roma nel maggio seguente, nel mese di luglio Wilhelm ritornò a Napoli – assieme a Domenico Venuti e ai fratelli Hackert, impegnati nelle operazioni di trasporto di alcuni pezzi della Collezione farnesiana – per stabilirvisi definitivamente. Già pochi mesi dopo, egli doveva condurre un rapporto pressoché giornaliero con la corte, stando a quanto emerge dai ricordi di uno dei primi alloggi nei quali aveva abitato, «a S. Lucia, proprio di fronte al Vesuvio, a pochi passi dal palazzo reale, dove io dovevo recarmi quasi tutti i giorni»⁴. Ma a far cosa? È lo stesso Wilhelm, in un altro passaggio, a esplicitarlo: in occasione della sua richiesta a Ferdinando IV di essere nominato nel 1789 direttore dell'Accademia in seguito alla morte di Giuseppe Bonito, ricorda infatti che il re «mi vedeva quasi quotidianamente, dal momento che impartivo lezioni di disegno alle due principesse»⁵. Dopo essere state allieve di Hackert, che fu ben lieto di cedere tale incombenza al collega, Maria Teresa e Maria Luisa ebbero con Wilhelm l'opportunità di esercitarsi nel copiare opere d'arte antica ed eseguire ritratti almeno fino al 1790, anno nel quale andarono via da Napoli per sposare i cugini.

Se l'incarico di maestro per le primogenite, pur avendo carattere privato, era indice di grande stima a corte nei suoi riguardi, quello di direttore dell'Accademia, finalizzato a dare una svolta e a modernizzare il corso delle arti nel Regno, rappresentava un credito di fiducia assoluto. Proprio nel ricostruire la vicenda della sua nomina, Wilhelm riporta il dialogo – l'unico citato in tutto il testo – che ebbe con Ferdinando IV, al quale presentò dettagliatamente quel che aveva realizzato e ciò di cui era esperto, sentendosi da

⁴ Ivi, p. 240.

⁵ Ivi, p. 233.

quello rispondere: «Noi vi conosciamo e sappiamo che cosa fate»⁶. La stima del re nei riguardi del pittore fu tale che egli non soltanto accettò di indire un concorso, come espressamente richiestogli da Wilhelm, ma di parteggiare apertamente per lui rispetto all'altro contendente, il regnicolo e tardobarocco Domenico Mondo, e di approvare anche l'idea – pure questa di Wilhelm – di far condividere ai due concorrenti la direzione e lo stipendio: «Ciò mi guadagnò ancor di più la simpatia del re e di tutti i Napoletani»⁷. Su quella poltrona, egli rimase saldamente seduto per dieci ininterrotti anni, fino alla fuga da Napoli nel 1799.

Wilhelm fu inoltre coinvolto nella decorazione di alcuni siti reali. Agli inizi del 1791, risulta impegnato nel cantiere della residenza di Carditello ad assistere, all'interno della camera da letto del re, il giovane Giuseppe Cammarano, incaricato di dipingere sulla volta una rappresentazione della Primavera e sulle pareti quelle dell'Estate e dell'Autunno. L'allora venticinquenne artista siciliano fu affiancato, oltre che da Wilhelm per l'esecuzione delle macchie a olio e «per la disposizione delle figure nei quadri»⁸, anche da Hackert per la realizzazione del paesaggio e degli animali. All'interno di un complesso consacrato alla celebrazione della natura e del territorio casertano, i due artisti tedeschi – in egual misura apprezzati e ricompensati dai sovrani⁹ – ebbero dunque il compito di sovrintendere i lavori per la decorazione di un ambiente particolarmente significativo come quello destinato al riposo del re, garantendo con la loro presenza non soltanto una corretta esecuzione tecnica ma un'adeguata commistione di soggetti umani, animali e vegetali. Le scene realizzate nel sito sono state, come noto, rovinate dall'incuria e dal tempo, ma restano i bozzetti che Hackert realizzò, con

⁶ *Ibidem.*

⁷ Ivi, p. 235.

⁸ Documento del 28 gennaio 1791 redatto da Hackert e riportato in *Carditello ritrovato*, n.s. di «Siti Reali e Territorio. Storia restauro valorizzazione», nn. 2-3, luglio 2014, pp. 117-118; e in A. Grimaldi, *From hunting cottages to royal palaces. Mural decoration of the sites of Charles and Ferdinand of Bourbon, between celebration of power and damnatio memoriae*, in G. Cirillo, A. Grimaldi (a cura di), *The Europe of "decentralised courts". Palaces and royal sites: the construction of the political image of the Bourbons of Italy and Spain*, FrancoAngeli, Milano, 2018, pp. 164-200, alla p. 198.

⁹ I.I. Gerning, *Reise durch Oestereich und Italien*, Friedrich Wilmans, Frankfurt am Mann, 1802, II, citato poi da M. Novelli Radice, *Prefazione*, in Ead. (a cura di), *Dalla mia vita cit.*, pp. 19-20.

la collaborazione di Cammarano, dai quali è possibile cogliere il senso di totale compenetrazione dei membri della famiglia reale, effigiati come contadini, con il territorio casertano¹⁰ (fig. 1).

Se nella Reggia di campagna a Carditello la “consulenza” di Wilhelm fu richiesta per l’inserimento della figura umana all’interno di uno scenario paesistico, nel maestoso Palazzo Reale di Caserta la sua presenza fu voluta per la realizzazione di opere a soggetto mitologico. Nel 1793, gli venne infatti affidata parte della decorazione dello studiolo di Ferdinando IV, l’ambiente più elegante e colto dell’Appartamento del sovrano, all’interno del quale realizzò due soprapporte monocrome raffiguranti un Giove che soppesa il destino di Ettore e Achille, tema tratto dall’*Iliade*, e un Apollo sul tripode delfico con le tre Grazie nel palmo della mano destra, soggetto ispirato a una delle tavole riproducenti scene e figure di vasi antichi appartenenti alla collezione di William Hamilton e raccolte in quattro volumi, il primo dei quali fu edito nel 1791¹¹. Seppur ridotto a questi due riquadri, l’intervento di Tischbein all’interno del luogo più importante dell’Appartamento, indica non soltanto – e una volta in più ancora – la considerazione di cui egli godeva a corte, ma anche, e soprattutto, quanto la sua presenza fosse evidentemente ritenuta necessaria per imprimere una decisa svolta stilistica in direzione neoclassica a quegli ambienti.

Come emerge dalla vicenda del concorso all’Accademia e dalle commissioni nei siti reali, si ha la netta percezione che Wilhelm si rapportasse esclusivamente col sovrano. La figura di Maria Carolina invece resta sostanzialmente sullo sfondo delle vicende, non riveste alcun ruolo nelle scelte artistiche e pare non riscuotere particolare interesse nel pittore. Soltanto verso la fine del capitolo, quando descrive le fasi concitate dello scoppio della rivoluzione del 1799, Wilhelm rammenta di aver visto le principesse primoge-

¹⁰ Jakob Philipp Hackert e Giuseppe Cammarano, *La mietitura a Carditello*, 1791, olio su tela, 141 x 219 cm, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte. Sull’opera, si rimanda alle schede di R. Causa, in Id. (a cura di), *Civiltà del ’700 cit.*, I, p. 348, n. 189, e di C. Nordhoff, in C. de Seta, *Hackert*, Electa Napoli, Napoli, 2005, pp. 180-181, n. 77, e p. 228, nota 246. Per una lettura dell’immagine di Maria Carolina, G. Brevetti, *Regina di quadri*, in *Io, la Regina. Maria Carolina d’Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni di Mediterranea - ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016, pp. 207-247, alle pp. 232-233.

¹¹ Sulle due soprapporte, si rimanda a M.M. Hleunig, *Due soprapporte di Wilhelm Tischbein per lo Studio di Ferdinando IV nella Reggia di Caserta*, «Napoli Nobilissima», v. XXXV, fasc. I-II, gennaio-aprile 1996, pp. 3-12.

nite, a cui aveva a lungo impartito lezioni di disegno, e la stessa Maria Carolina svenire, lasciandosi andare poi a considerazioni su quanto differenti fossero i tempi attuali da quelli in cui la sovrana, trent'anni prima, si sposò e giunse a Napoli¹². Persino l'unico ricordo diretto della regina menzionato sembra descrivere una donna fragile ed emotivamente debole, lontana da quella figura coriacea e imperiosa che tanta letteratura ha tramandato.

Piuttosto, Maria Carolina rappresentava per Wilhelm l'emblema di un mondo che stava per essere travolto da un'ondata rivoluzionaria che non condivideva né giustificava. Tra i ricordi più vividi del soggiorno napoletano del pittore, vi è la frequentazione con "la principessa Monaco", vale a dire Françoise de Choiseul, la moglie di Giuseppe Grimaldi, fratello del principe Onorato IV di Monaco, che aveva lasciato la Francia nel 1791 e si era rifugiata in Italia visitando Roma e Napoli. Oltre a sottolineare il gusto della nobildonna, assidua frequentatrice del suo atelier, Wilhelm ne ricordava la bontà d'animo mostrata durante la visita a un eremita moribondo – episodio di cui peraltro è noto un acquerello¹³ (fig. 2) che ne illustra in maniera fedele la scena raccontata a parole –, inorridendo nel pensare alla fine che costei fece una volta tornata in Francia, arrestata e condotta al patibolo nel luglio del 1794¹⁴.

Se da una parte la parabola della sventurata Monaco sembra anticipare le tribolazioni di Maria Carolina nel '99 e, ancor di più, quelle nel Decennio francese, dall'altra acuisce il "mistero" attorno al silenzio riservato da Wilhelm proprio alla figura della regina: come è infatti possibile che egli si soffermi su una principessa straniera frequentata per pochi mesi o addirittura settimane, sottolineandone pregi e ricordando precise circostanze, sembianze e parole, mentre neanche una riga dedica alla regina che lo ospita e che, contrariamente a quanto emerge dai suoi appunti, ricopriva con tutta evidenza un ruolo di primo piano nelle scelte artistiche a corte? È dunque probabile che le memorie siano incomplete e ancor di più che Wilhelm abbia intenzionalmente tralasciato determinati aspetti. Forse è proprio la vicinanza ai sovrani ad averlo spinto a

¹² Cfr. M. Novelli Radice (a cura di), *Dalla mia vita* cit., p. 256.

¹³ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *La principessa Monaco al capezzale dell'eremita*, 1791 circa, acquerello, 33 x 40,5 cm, Oldenburg, Landesmuseum. L'opera era presente alla mostra dedicata al pittore nel 1930: W. Müller-Wulckow (a cura di), *Wilhelm Tischbein Gedächtnis-Ausstellung* cit., p. 49, n. 342.

¹⁴ Cfr. M. Novelli Radice (a cura di), *Dalla mia vita* cit., pp. 228-229.

non sbilanciarsi nei suoi giudizi e a tenere per sé ricordi e impressioni che avrebbero in seguito potuto danneggiare, in un mutato clima politico, se stesso e i propri cari.

2. «La vernice fa tutto!»: l'immagine della regina

Maria Carolina è tuttavia presente, seppur in maniera indiretta, in un episodio delle memorie che il pittore menziona a proposito del suo lavoro in Accademia¹⁵. Egli ricorda infatti che un giorno venne da lui uno dei suoi allievi per chiedergli aiuto dopo aver querelato un uomo, un tal signor Giovanni, dal quale aveva ricevuto la commissione di realizzare il ritratto della regina, non venendo poi da questi ricompensato una volta terminato il dipinto. Costui, proprietario di un banco del lotto, aveva richiesto i ritratti della coppia reale da affiggere nel proprio locale, come consuetudine in città: quello raffigurante il re era stato già finito e pagato, mentre quello relativo alla regina era stato per l'appunto rifiutato. Incuriosito dalla vicenda, Wilhelm volle sentire anche le ragioni del querelato, il signor Giovanni, per il quale il quadro «è dipinto in modo pietoso e non è minimamente somigliante»¹⁶.

Dopo aver visto il ritratto, Wilhelm non poté non dare ragione al committente, meravigliandosi di come l'allievo non si fosse reso conto del cattivo lavoro eseguito, che non si fosse vergognato di pretendere di farsi pagare e che fosse talmente sfacciato da ricorrere al tribunale. Consigliò quindi al giovane di non mostrare il quadro pubblicamente, perché «se lo porti per la strada e incontri dei *lazaroni*, che lo vogliono vedere, e tu dici che quello è il ritratto della regina, questi ti ammazzano sul posto, perché hai fatto la loro regina così brutta»¹⁷. Dopo aver fatto notare all'allievo che Napoli era a quel tempo piena di ritratti della sovrana e che lui stesso sarebbe stato pronto a prestargliene uno dei suoi, lo invitò per l'appunto a copiare uno di quelli che aveva personalmente realizzato.

Arrivato il giorno dell'udienza, grazie anche a uno stratagemma, la questione si risolse positivamente; il giovane infatti, senza che il querelato potesse vederlo, mostrò il nuovo quadro ai giudici, suscitandone lo stupore tanto da esclamare: «La Sua Maestà no-

¹⁵ Ivi, pp. 247-250.

¹⁶ Ivi, p. 247.

¹⁷ Ivi, p. 248.

stra regina! Come se fosse qui!»¹⁸. Quando anche il signor Giovanni e il suo avvocato videro il quadro, rimasero sorpresi che apparisse diverso da come lo ricordavano. Il giovane pittore prontamente rispose che la ragione del miglioramento risiedeva nella vernice, non ancora applicata quando aveva mostrato per la prima volta il quadro: «Ma certo! *La vernice fa tutto!* Allora, tutti i colori avevano perso lucentezza; ma *la vernice* li fa uscir fuori di nuovo, e solo allora si vede che quadro è!»¹⁹. Tutti i presenti concordarono sull'effettiva importanza della presenza della vernice e la questione si chiuse con l'acquisto dell'opera da parte del signor Giovanni. Il giudice, ammirato dalla bravura del pittore, gli chiese in seguito di dipingere la propria famiglia; ma dinanzi ai risibili risultati che indispettarono le civettuole figlie, il togato fece notare che una volta passata la vernice il quadro sarebbe stato completato e soltanto allora avrebbe rivelato il talento dell'artista.

Il gustoso aneddoto raccontato da Tischbein, oltre a offrire un interessante spaccato della Napoli di quel periodo che coinvolge il mondo artistico, giuridico e persino ludico-commerciale, costituisce l'unico riferimento a ritratti di Maria Carolina in tutto il testo, fornendo almeno tre spunti di riflessione.

Il primo riguarda il metodo di lavoro del giovane pittore. L'allievo – di cui Wilhelm non menziona il nome e che probabilmente si sarà perso nell'anonimato dovuto alla sua mediocrità – dichiara infatti di aver visto soltanto una volta la regina passare per strada e di aver «dipinto da un'idea»²⁰. Non essendo d'accordo con quel procedimento, Wilhelm consiglia di prendere un ritratto ben dipinto e somigliante della regina e ricopiarlo. È ragionevole pensare che l'episodio raccontato sia stato inserito dall'autore al fine di rappresentare un chiaro esempio delle cattive pratiche cui erano abituati i giovani artisti locali, non addestrati all'esercizio della copia ma avvezzi a creare usando l'immaginazione, o, per l'appunto, «un'idea». L'aneddoto rientra quindi nel discorso di denuncia a un sistema solimenesco che Wilhelm avversa e che cerca di superare proponendo pratiche diverse.

Questo episodio fa riflettere inoltre sul ruolo sotteso al dipinto in questione, non commissionato dalla regina in persona o dalla

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Ivi, p. 249.

²⁰ Ivi, p. 248.

corte, e quindi non destinato a circuiti ufficiali. La consuetudine, a cui Wilhelm fa riferimento, di affiggere nelle ricevitorie del lotto i ritratti dei sovrani testimonia una diffusione dell'immagine della coppia reale anche nei luoghi frequentati dal popolo, così come una certa libertà di produzione ed esposizione di quelle effigi, non vincolate a particolari regolamenti cui attenersi. È piuttosto l'effettiva somiglianza – o non somiglianza – del ritratto a essere al centro del racconto e a scatenare il rifiuto del signor Giovanni e l'ipotetica furia dei lazzaroni che, secondo Wilhelm, potrebbero addirittura uccidere l'autore del dipinto. L'effigie di Maria Carolina è dunque percepita alla stregua di un'immagine sacra, venerabile, la cui profanazione, o in questo caso la sua cattiva realizzazione, provocherebbe addirittura una sommossa popolare. Persino lo stesso Wilhelm, quando vede per la prima volta l'opera, oltre a essere contrariato dalla sua pessima esecuzione, resta colpito dall'oltraggio compiuto nei riguardi della regina, tanto da esclamare: «Quella bella dama con il maestoso volto austriaco, così sfigurata!»²¹.

L'unico riferimento all'aspetto della regina presente in tutto il testo costituisce il terzo motivo di interesse dell'episodio citato. Oltre alla considerazione estetica risiedente in quel «bella dama», vale la pena soffermarsi sui due aggettivi scelti dal pittore per descrivere il volto della sovrana: il primo, «maestoso», evoca delle sembianze altere, che riassumono un'indole predisposta al comando e che incutono rispetto e timore in chi le guarda; il secondo, «austriaco», rimanda al tipico volto degli Asburgo, contraddistinto da una particolare forma dell'ovale segnato da una prominente mandibolare, nota come progenismo, riscontrabile nel corso dei secoli in molti membri della casata e particolarmente accentuata in Maria Carolina, tanto da rendere ancor più riconoscibile il suo volto ma anche più impegnativo riprodurlo. Questi due aggettivi, scelti non a caso da Wilhelm, corrispondono rispettivamente a una caratteristica interiore e a una esteriore, testimoniando la sua attenzione alla fisionomia delle persone che incontrava e di cui realizzava ritratti. Esponente di una famiglia di ritrattisti, Wilhelm ebbe modo di

²¹ *Ibidem*. Nel testo originale: «Die schöne Dame mit dem majestätischen österreichischen Gesichte, so verunstaltet!». C.G.W. Schiller (a cura di), *Aus meinem Leben von J.H. Wilhelm Tischbein* cit., II, p. 164.

approfondire queste conoscenze sul volto umano in seguito all'incontro col filosofo Lavater, che lo introdusse alle sue ricerche sulla corrispondenza tra carattere e aspetto estetico.

3. «Io stesso te ne avrei prestato uno da copiare»: i ritratti della regina

Anche il volto di Maria Carolina, dunque, sembra rientrare negli interessi fisiognomici del pittore, spingendo a ritenere che egli non soltanto si sia soffermato a studiarlo ma anche che abbia realizzato ritratti della regina. Dal racconto si evince infatti che il pittore tedesco ne possedesse più di uno, evidentemente da lui stesso eseguiti. Dopo aver ricordato all'allievo che non avrebbe avuto alcuna difficoltà a trovare a Napoli un modello cui ispirarsi, aggiungeva: «Io stesso te ne avrei prestato uno da copiare»²². Maria Carolina era solita d'altronde farsi ritrarre dagli artisti stranieri da lei stessa invitati, Füger, Kauffmann, Vigée Le Brun, per restare ai più noti, trattenutisi peraltro solo pochi mesi alla corte napoletana, rispetto ai dodici anni della permanenza di Wilhelm, fattore che amplia la possibilità che egli abbia ricevuto commissioni del genere e potuto realizzare più ritratti nel corso del tempo. E a partire già dal 1788, quindi pochi mesi dopo l'arrivo a Napoli, come testimonianza una fonte del tempo secondo cui egli eseguì un ritratto per il quale sarebbe stato ricompensato dalla regina con una scatola d'oro da 200 once²³.

Eppure, a tutt'oggi, non si hanno notizie certe di ritratti eseguiti dal pittore che raffigurino la sovrana. E tra l'altro, le poche opere che parrebbero recare un suo sembiante sono composizioni di gruppo, formate quindi da più soggetti. A cominciare dalla grande tela²⁴, realizzata tra il 1792 e l'anno seguente, raffigurante una battuta di caccia a Persano, uno dei siti reali preferiti da Fer-

²² M. Novelli Radice (a cura di), *Dalla mia vita* cit., p. 248.

²³ Come riportato nella testimonianza di Meuser, citato in F. Landsberger, *Wilhelm Tischbein* cit., p. 111, e in M. Novelli Radice, *Prefazione* cit., p. 19.

²⁴ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Una caccia al cinghiale a Persano sotto Ferdinando IV, 1792-93*, olio su tela, 215 x 295 cm, Roma, Ambasciata del Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda del Nord. Sull'opera, a lungo ritenuta realizzata in collaborazione con Hackert, si rimanda alla relativa scheda in I. Jenkins, K. Sloan (a cura di), *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection*, catalogo della mostra (London, British Museum, 13 marzo - 14 luglio 1996), British Museum Press, London, 1996, pp. 116-117, n. 7, e a F. Mazzocca, *Un'officina internazionale* cit., p. 121, fig. p. 122.

dinando IV, in cui il sovrano è ritratto al centro “vittorioso” mentre mostra le prede catturate a una folla di invitati, ambasciatori, principesse, cortigiani (fig. 3). Nel gruppo di donne animate sugli spalti dovrebbe comparire anche Maria Carolina. Ma quale sarebbe, tra le tante raffigurate in abiti da festa e adorne di sgargianti e appariscenti copricapi? Tra i disegni preparatori venduti da Sotheby's nel 1981, ve ne era uno recante il nome della regina e raffigurante una dama con un elegante cappello fissare lo spettatore²⁵ (fig. 4). Se nel disegno la caratteristica mandibola asburgica è appena accennata e sfumata dal gioco di chiaroscuri, nel grande dipinto appare ancora più attenuata grazie all'uso del colore. Al di là di una non aderente somiglianza ai tratti della sovrana, all'interno del quadro a colpire è il fatto che costei sia collocata in una posizione non di risalto ma nello spalto in secondo piano, circondata da altre dame.

Più intrigante è l'immagine della regina che compare nel doppio ritratto delle figlie realizzato in occasione del loro matrimonio con i cugini²⁶ (fig. 5). Maria Teresa, sulla sinistra, è raffigurata di profilo mentre regge la cartella di disegni su cui è posto il foglio destinato a recare il ritratto che sta per eseguire. Maria Luisa, al centro, guarda complice la sorella mentre cinge col braccio sinistro il busto della madre – sulla cui base sono significativamente apposte la firma e la data – di cui pare svelare con la mano destra le sembianze. Rispetto al disegno di Sotheby's e alla sua traduzione nella tela ambientata a Persano, qui è possibile cogliere nel busto le effettive fattezze di Maria Carolina, in particolare l'inconfondibile «maestoso volto austriaco» segnato dalla forma irregolare della mandibola. Il dipinto, che a una prima lettura appare come il ricordo delle lezioni di disegno che Wilhelm impartiva alle due principesse, è in realtà una colta riflessione sulla pratica della copia, tanto nell'arte quanto nella vita: come l'artista deve ispirarsi ai

²⁵ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Maria Carolina d'Austria, regina di Napoli*, matita e gesso bruno su carta, 1792 circa, già Sotheby's. Si veda A. Porzio, M. Causa Picone (a cura di), *Goethe e i suoi interlocutori*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, dal 19 dicembre 1983), Gaetano Macchiaroli editore, Napoli, 1983, p. 179, n. 151, fig. p. 296.

²⁶ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Le figlie di Maria Carolina*, 1790, olio su tavola, 76 x 57 cm, Collezione privata. Si vedano: la scheda di I. di Majo, in F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno (a cura di), *Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo – 28 luglio 2002), Skira, Milano, 2002, p. 485, n. IX.10; G. Brevetti, *Regina di quadri cit.*, pp. 227-228.

grandi modelli classici, così una figlia destinata a un matrimonio regale deve prendere a modello la propria genitrice, regina a sua volta. In particolare, nell'atto di copiare il busto della madre, la figura di Maria Teresa incarna entrambe le due funzioni, vale a dire quella di artista e quella di figlia devota. Ed è raffigurata non a caso di profilo, in una posa molto simile a quella assunta dalla duchessa Anna Amalia di Weimar presso la tomba della sacerdotessa Mamia a Pompei nel celebre dipinto che il pittore eseguì nel 1789 in ricordo della visita che la nobildonna aveva compiuto agli scavi²⁷ (fig. 6). Così come nel racconto del ritratto rifiutato dall' esercente del lotto, anche in questo caso Maria Carolina è evocata attraverso il suo ritratto, non soltanto quello in cera già realizzato ma anche quello che sta per essere tratteggiato dalla mano della figlia.

Il duplice ruolo di madre e di regina è sotteso anche nel tenero gruppo di famiglia eseguito in occasione delle nozze della principessa Maria Teresa col cugino, l'arciduca Francesco, futuro imperatore, evocati dai ritratti alla parete²⁸ (fig. 7). Nella stanza del Palazzo Reale di Napoli affacciata sul golfo, si riconoscono sulla sinistra tre principesse – presumibilmente Maria Cristina, la stessa Maria Teresa e Maria Luisa –, al centro Maria Carolina seduta alla scrivania, ai suoi piedi due bambini più piccoli, sulla destra il principe ereditario Francesco e il sovrano Ferdinando, impegnati in una muta conversazione nella quale a parlare sono i gesti. Di incerta attribuzione, l'opera presenta le caratteristiche tipiche dei ritratti di Tischbein, a cominciare dall'utilizzo delle figurazioni di profilo, fatte proprie dopo l'incontro con Lavater, e in particolare da uno specifico e ben riconoscibile modo di trattare le forme umane.

²⁷ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Anna Amalia tra le rovine di Pompei*, 1789, olio su tela, 72 x 54 cm, Weimar, Goethe Nationalmuseum. Sul ritratto, si vedano le schede di J.P. Marandel, in R. Causa (a cura di), *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799* cit., I, p. 322, n. 177, e di M.T. Caracciolo, in M. Osanna, M.T. Caracciolo, L. Gallo (a cura di), *Pompei e l'Europa 1748-1943*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 26 maggio – 2 novembre 2015), Electa, Milano, 2015, p. 64, n. 1.7.

²⁸ Ignoto (Johann Heinrich Wilhelm Tischbein?), *Ferdinando IV re di Napoli e la sua famiglia in un interno con il Vesuvio sullo sfondo*, 1790 circa, olio su tavola, 42 x 53,3 cm, Collezione privata, già Sotheby's. Il dipinto è comparso in *Louis-Philippe, l'homme et le roi 1773-1850*, catalogo della mostra (Paris, Archives Nationales, Hôtel de Rohan, ottobre 1974 – febbraio 1975), Archives Nationales, Paris, 1974, p. 63, n. 217. Battuto all'asta nel 2005 come «Ecole Napolitaine de la fin du XVIIIe siècle», è stato in seguito ricondotto da chi scrive al pittore tedesco e alla sua cerchia: G. Brevetti, *Regina di quadri* cit., pp. 233-234.

Al di là di ciò, è palese il legame col doppio ritratto delle primogenite, la cui figurazione di Maria Teresa è ripresa pari pari nel ritratto alla parete. La disposizione delle due sorelle più grandi in piedi – una di profilo e l'altra frontale – è inoltre la stessa, così come il disegno del pavimento. Fortemente stringente è poi il confronto tra il volto di Maria Carolina e quello del busto che la raffigura, come si evince dalla posa di tre quarti verso destra e dalla forma dell'ovale. Inoltre, questo dipinto sembra anticipare le figurazioni del padre e del figlio che sarebbero comparse un paio di anni dopo nella grande tela della caccia a Persano. Diversamente dunque dalle memorie, nelle quali come si è visto Maria Carolina non occupa un ruolo predominante, all'interno di questo dipinto la sua figura risulta centrale, comparando come fulcro del nucleo domestico e della politica di rafforzamento dinastico, colei che in prima persona predispone e assicura un matrimonio regale ai propri figli.

Sin qui, seppur all'interno di composizioni di gruppo, almeno tre figurazioni della regina realizzate da Wilhelm o comunque riconducibili al suo ambito. Più complicato appare il discorso sui ritratti singoli. In mancanza di altre fonti, così come di documenti, bisogna necessariamente affidarsi alle ipotesi attributive. L'unico ritratto di Maria Carolina accostato al nome del pittore tedesco si trova nella Reggia di Caserta e a lungo è rimasto senza precisa assegnazione²⁹ (fig. 8). Si tratta di un dipinto di fattura pregevole nel quale la regina è presentata maestosamente vestita con un abito perlaceo e fili di perle adornano i capelli, il collo e i polsi. Posa al di sotto di un velario, accanto ad una grande ara e alla corona tempestata di pietre preziose al di sopra di un cuscino posto sul manto regale. Sia sul velo che parte dai capelli e scende lungo la schiena, sia sul cuscino che sul manto, sono ben visibili i gigli, il simbolo

²⁹ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein?, *Ritratto di Maria Carolina d'Austria*, 1790 circa, olio su tela, 126 x 97 cm, Caserta, Palazzo Reale. Nel 1993, Magda Novelli Radice ha riconosciuto la mano del tedesco in questo ritratto di Maria Carolina e in quello della figlia Maria Luisa, entrambi presenti a Caserta, all'interno della sua *Prefazione* cit., pp. 20-21. I dubbi sono però rimasti, sia in V. de Martini (a cura di), *Gioielli regali. Ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Real Palazzo di Caserta tra XVIII e XX secolo*, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 7 giugno – 30 ottobre 2005), Skira, Milano, 2005, p. 139, n. 30, dove si propongono i nomi di Angelica Kauffmann e di Joseph Hickel per la fibbia indossata dalla regina, già presente in un ritratto di quest'ultimo, sia in G. Brevetti, *Regina di quadri* cit., pp. 218-219, dove ci si augurava, alla nota 26, di approfondire i rapporti tra il pittore e la regina e di trovare, di conseguenza, la vera paternità dell'opera.

della casata borbonica. Eloquentemente, poi, il gesto cui accenna con la mano sinistra, chiaro segnale di potere. Il linguaggio neoclassico che pervade l'opera sembra però appartenere a un'altra mano, maggiormente avvezza ai particolari e con una tendenza coloristica differente da quella di Wilhelm, tanto da far pensare al nome di Angelica Kauffmann e, ancor di più, a quello di Heinrich Füger.

Alla mano di Tischbein potrebbe invece essere riferito un bellissimo ancorché inedito ritratto³⁰, nel quale la regina posa di tre quarti con un elegante copricapo rosso sormontato da piume e cinta da un abito non dissimile da quello dell'opera precedente (fig. 9). L'attribuzione a Tischbein che qui si propone è suggerita da molteplici aspetti: la consonanza con gli abiti sfoggiati nella mondana scena di caccia a Persano; una certa fissità dello sguardo della regina, tipico di molti ritratti dell'artista, come quello della duchessa Anna Amalia di Weimar a Pompei; la forte componente disegnativa, evidente in particolar modo nella resa della mano destra e dell'abito; lo sfondo simile a quello di altri ritratti dell'autore, come ad esempio quello del duca Peter Friederich von Oldenburg³¹ (1801), nel quale compare un analogo alone più chiaro nella parte destra (fig. 10). Ma è soprattutto con il doppio ritratto delle figlie che si profila ancora più netto il confronto: oltre al modo di rappresentare i capelli, la realizzazione dell'ovale appare molto simile a quello di Maria Luisa e, ancor di più, al busto della stessa regina tanto da sembrare in buona parte sovrapponibile, come mostra non solo la forma del viso ma anche quella degli occhi, del naso, della bocca e persino del prolabio, il solco che si trova sopra il labbro superiore. Potrebbe, forse, essere questo il ritratto del 1788 a cui fa riferimento la fonte dell'epoca, utilizzato poi come modello per il busto che compare nel ritratto doppio delle figlie realizzato due anni dopo.

4. *Le affinità massoniche*

Nel ricostruire il rapporto intercorso tra Maria Carolina e Wilhelm Tischbein, un ultimo aspetto necessita di essere sottoli-

³⁰ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein?, *Ritratto di Maria Carolina d'Austria*, 1788 circa, olio su tela, Ubicazione ignota. Il dipinto, un tempo riferito al Museo di San Martino di Napoli, risulta attualmente disperso.

³¹ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ritratto di Peter Friedrich Ludwig, duca di Oldenburg*, 1801 circa, olio su tela, 62,5 x 49 cm, Oldenburg, Landesmuseum.

neato, vale a dire la vicinanza di entrambi al mondo massonico³². Comprensibilmente, di questa appartenenza non se ne trova traccia nelle memorie del pittore. Tuttavia, si sa che egli fu iniziato nel 1778, durante il suo soggiorno berlinese, alla loggia di San Giovanni *Zur Eintracht*³³, e in seguito aderì a quella dell'Ordine degli Illuminati di Baviera³⁴, la società segreta fondata nel 1776 alternativa alla massoneria e di cui facevano parte eminenti personalità del tempo. Durante il soggiorno romano, egli ricoprì l'incarico di sorvegliante della loggia che nel 1785 il vescovo luterano e filologo tedesco, ma di origine danese, Friederich Münter aveva fondato, proclamandosi venerabile, e della quale fece parte anche Goethe, iniziato a Weimar nel 1780 alla loggia *Anna Amalia delle Tre Rose* e in seguito entrato nell'Ordine degli Illuminati³⁵. Probabilmente anche questa comune appartenenza saldò il legame tra il poeta e il pittore. E certamente essa ha influito sul lavoro di Wilhelm, come mostra ad esempio il confronto tra due versioni de *La forza dell'uomo*, realizzate a trentaquattro anni di distanza, la prima nel 1787, quando era nel pieno della sua frequentazione con gli Illuminati, e la seconda nel 1821, quando invece era oramai lontano da quel mondo³⁶.

Sulle frequentazioni di Maria Carolina col mondo massonico molto si è scritto, a cominciare da Benedetto Croce che, nel passare in rassegna i volumi della sua biblioteca, sottolineava una nutrita sezione dedicata a questo tema già nel 1934³⁷: testi editi

³² Per uno sguardo generale all'argomento, si rimanda all'ormai classico C. Francovich, *Storia della massoneria in Italia. I Liberi Muratori italiani dalle origini alla Rivoluzione francese*, La nuova Italia, Firenze, 1974, ed. consultata Ghibli, Milano, 2013.

³³ K. Gerlach, *Die Mitglieder der Berliner Freimaurerloge ‚Zur Eintracht‘ 1754-1815. Ein Betrag zur Sozialgeschichte der Freimaurer*, in *260 Jahre Johannisloge ‚zur Eintracht‘*, pp. 34-35, consultabile all'indirizzo web http://zur-eintracht.de/downloads/250_jahre_zur_eintracht.pdf.

³⁴ Per un approccio a questa società segreta, H. Reinalter (a cura di), *Der Illuminatenorden (1776-1785/87)*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1997, e G. Paolucci, *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati*, Bonanno, Acireale-Roma, 2016.

³⁵ Sui rapporti del poeta con la massoneria, oltre a una nutrita bibliografia tedesca, si rimanda a M. Freschi, *Goethe massone*, Bonanno, Acireale-Roma, 2017.

³⁶ R. Cioffi, *Ut pictura poesis. Riflessioni su Tischbein, Goethe e i compagni tedeschi tra Roma e Napoli*, «Napoli Nobilissima», LXXIV, gennaio-aprile 2017, pp. 52-67.

³⁷ B. Croce, *La biblioteca tedesca di Maria Carolina d'Austria regina di Napoli*, «La Critica», XXXII (1934), nn. 1, 5, 7, rispettivamente pp. 71-77, 233-240, 310-317, alle pp. 238-239, poi in Idem, *Aneddoti di varia letteratura*, Laterza, Bari, 1954, III, 242-273, alle pp. 260-261.

per la maggior parte negli anni Ottanta del XVIII secolo e alcuni tra essi proprio sugli Illuminati. Proveniente dalla famiglia imperiale asburgica, e sorella di massoni, Maria Carolina si legò sin da subito dopo il suo arrivo a Napoli a personaggi che gravitavano in questi ambienti. Avrebbe infatti preso parte alla loggia *Saint Jean du Secret et de la parfaite Amitié*, costituita nel 1774 dal principe di Ottajano, di area filoasburgica e antispagnola, della quale facevano parte anche diverse figure femminili, come la moglie del fondatore, Maria Vincenza Caracciolo, la marchesa di San Marco, Maria Felicia Canaviglia, favorita della regina, e la prima donna del San Carlo, Antonia Bernasconi³⁸. Una testimonianza d'eccezione confermerebbe ciò: nella terza edizione del suo resoconto del viaggio in Italia compiuto tra il 1765 e l'anno seguente, l'astronomo ginevrino Lalande riferisce che la regina era stata accolta nella massoneria, che il re aveva tentato di fare altrettanto e che il marchese Tanucci, per evitarlo, suscitò una persecuzione contro coloro che ne facevano parte³⁹. In effetti, dopo l'Editto antimassonico del 10 luglio 1751 emanato da Carlo di Borbone, ne seguì un secondo a firma di Ferdinando IV il 12 settembre 1775, con cui veniva interdetta la libera muratoria e al seguito del quale il Gran Maestro della *Gran Loggia Nazionale*, il principe di Caramanico, fu costretto all'abjurazione. In quello stesso giorno, il re scriveva al padre in Spagna che la moglie aveva più volte tentato di indurlo ad aderire alla libera muratoria, seppur non riuscendoci⁴⁰.

Tuttavia, solo pochi mesi dopo, nel 1776, con l'allontanamento del vecchio Tanucci e l'arrivo al suo posto del marchese di Sambuca, il partito di Maria Carolina favorevole alla causa dei massoni andò al potere, coloro i quali erano stati incarcerati vennero liberati e la *Gran Loggia Nazionale* fu così ricostituita con a capo Diego

³⁸ Sulla partecipazione della regina a questa loggia, si vedano A. Simioni, *Le origini del Risorgimento politico dell'Italia meridionale*, Casa Editrice Giuseppe Principato, Messina-Roma, 1925, I, p. 293; C. Francovich, *Storia della massoneria in Italia* cit., p. 194.

³⁹ J.-J. de Lalande, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, s.n., Genève, 1790, V, p. 409. Per un approfondimento, I. Cecere, *Il Voyage en Italie di Joseph-Jérôme de Lalande*, Luciano, Napoli, 2013.

⁴⁰ La lettera è riportata in M. d'Ayala, *I Liberi Muratori di Napoli nel secolo XVIII*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXII-XXIII (1897-1899), p. 568, poi in C. Francovich, *Storia della massoneria in Italia* cit., p. 202.

Naselli dei principi di Aragona. L'eco del peso di Maria Carolina si diffuse in Europa e a Parigi venne addirittura fondata il 6 aprile 1777 la loggia *Carolina Louise, reine de Naples*.

Per celebrare questa vittoria e il peso politico e culturale che deteneva, Maria Carolina fece affrescare la Terza Sala della Biblioteca Palatina di Caserta con un ciclo di quattro opere tutte alludenti al sapere e alla conoscenza. La scelta cadde su Heinrich Füger⁴¹, vicino alla famiglia imperiale e proposto alla regina dall'ambasciatore austriaco e collezionista di vasi antichi, il conte Anton Franz de Paula von Lamberg-Sprinzenstein. Tra i committenti del pittore vi era Ignaz von Born, Gran Maestro della loggia viennese *Zur wahren Eintracht*, ed egli stesso era annoverato in alcune logge del tempo. In questa occasione, la regina commissionò all'artista un ritratto non ancora rintracciato ma che potrebbe trattarsi di quello citato in precedenza e finora attribuito a Tischbein (fig. 8). Dei quattro riquadri ideati e realizzati da Füger, il più significativo, a tale riguardo, è quello a lungo noto erroneamente come *Scuola di Atene* ma più propriamente identificabile come *Allegoria filosofica o Iniziiazione massonica*⁴² (fig. 11). L'iniziando, ritratto di spalle con la tipica posa della gamba ad angolo retto, la parte del torace dove si trova il cuore scoperta e gli occhi bendati, è circondato da una serie di figure allegoriche rappresentanti ciascuna le personificazioni delle Scienze. La figura più emblematica, presente sul piedistallo e in procinto di essere svelata dall'Astrologia coronata di stelle e con lo scettro in mano, rappresenterebbe pertanto la Sapienza. Questa figura velata richiama quella presente all'interno dell'antipor-

⁴¹ Sul pittore di Heilbronn (1751-1818), si rimanda al corposo lavoro di R. Keil, *Heinrich Friedrich Füger (1751-1818). Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen*, Amartis, Wien, 2009.

⁴² Heinrich Friedrich Füger, *Allegoria della sapienza filosofica*, 1782, affresco, Caserta, Palazzo Reale. Sugli affreschi della Terza Sala della Biblioteca e sulla loro interpretazione in chiave massonica, si vedano i fondamentali lavori di Rosanna Cioffi: *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Edizioni 10/17, Salerno, 1987, pp. 116-119; *Pittura e scultura (1782-1860)*, in *Storia del Mezzogiorno*, vol. XI, *Aspetti e problemi del medioevo e dell'età moderna*, tomo IV, Editalia, Roma, 1994, pp. 539-543; *Al di là di Luigi Vanvitelli: Storia e Storia dell'Arte nella Reggia di Caserta*, in *Caserta e la sua Storia*, Paparo, Napoli, 2000, pp. 91-97. Si vedano inoltre: A. Porzio, *Gli affreschi di Füger nella Biblioteca Reale di Caserta*, in P. Leone de Castris (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Electa Napoli, Napoli, 1988, pp. 343-350; R. Pancheri, *Heinrich Füger in Italia*, in R. Cioffi, G. Petrenga (a cura di), *Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, Skira, Milano, 2005, pp. 35-42.

ta del frontespizio della seconda edizione dell'*Encyclopédie*, inciso nel 1771 da Benoît-Louis Prévost e disegnato da Charles-Nicolas Cochin, a sua volta massone, e raffigurante la Verità, attorno alla quale si dispongono le Arti e le Scienze⁴³ (fig. 12). Il piedistallo su cui sorge la figura velata casertana reca inciso un motto – QUAE. FUI / SUM. ERO / NUNQUAM / DETECTA – che era presente sul simulacro di Iside a Sais⁴⁴, divinità cara al mondo esoterico.

Un ambiente di corte viene dunque decorato con un'opera che non rimanda semplicemente al sapere massonico tramite simboli e allegorie da dover decifrare e interpretare, ma che addirittura reca esplicitamente una iniziazione massonica, cerimonia che doveva essere celata agli occhi dei più. Questa scelta evidenzia allora, in un periodo trionfante per la sovrana e la libera muratoria napoletana come quello nel quale l'opera viene concepita, la volontà di celebrare da parte di Maria Carolina la propria presenza e la conquista di una posizione di prestigio.

Il dipinto di Füger, con i suoi eloquenti segnali e la presenza del tempio sulla destra, sembra adattarsi perfettamente ai versi che proprio in quegli anni dedicava alla regina Antonio Jerocades, l'abate e poeta calabrese che nel 1793 avrebbe fondato, assieme a Carlo Lauberg, la Società Patriottica Napoletana, la prima organizzazione giacobina di Napoli, poi sciolta, dopo pochi mesi, nel 1794:

Venne al Tempio l'augusta Regina / e ci disse: Miei figli, cantate. / Ma la legge, ma il rito serbate, / ma si accresca del soglio l'onor. // Io vi salvo dall'alta ruina, / io distruggo le frodi, l'inganno, / io vi tolgo dal petto l'affanno, / io vi rendo la pace del cor⁴⁵.

Appena tre anni dopo la realizzazione del ciclo di Füger, Münter arrivò a Napoli⁴⁶; dal diario della regina, sappiamo che la domenica 13 febbraio 1785 ella ebbe un incontro con «l'abbé de Mun-

⁴³ Charles-Nicolas Cochin (pinx. 1764), Benoît Louis Prévost (sculp. 1772), Antiporta del *Frontespice* dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson-David-Le Breton-Durand, Paris, 1772.

⁴⁴ R. Cioffi, *La Cappella Sansevero* cit., p. 157, n. 111.

⁴⁵ A. Jerocades, *La lira focense*, Gennaro Fonzo, Napoli, 1784, ed. 1809, pp. 15-16.

⁴⁶ Si rimanda al fondamentale B. Croce, *Federico Münter e la duchessa di San Clemente*, «La Critica», XXXVIII (1938), pp. 230-238, poi col titolo *Federico Münter e la massoneria di Napoli nel 1785-86*, in *Aneddoti di varia letteratura* cit., III, pp. 168-180.

ster»⁴⁷. Qualche mese dopo, nell'aprile del 1786, l'uomo ritornò a Napoli per fondarvi una loggia locale, chiamata *Philantropia*, in cui entrarono da subito Mario Pagano e Donato Tommasi. Il tentativo fu quello di attrarre coloro i quali, aperti a idee riformistiche, non si riconoscevano nella conduzione spiritistica e occultistica della *Gran Loggia* condotta da Naselli⁴⁸. Ora anche a Napoli vi era dunque una loggia degli Illuminati. Non sappiamo se essi ebbero l'appoggio della sovrana che però ebbe forti legami con la loggia austriaca di provenienza di Münter, *Zur wahren Eintracht*⁴⁹. Sempre in quell'aprile del 1786, Münter ritornò a Roma, dove era stato sostituito durante la sua assenza proprio da Tischbein, il quale meno di un anno dopo avrebbe intrapreso il viaggio verso Napoli assieme a Goethe. È dunque da ipotizzare che tra le ragioni non tanto del viaggio quanto della lunga permanenza a Napoli vi fosse anche quella legata alla frequentazione della loggia locale.

La presenza di Wilhelm a Napoli fu una garanzia per tanti visitatori, viaggiatori e ambasciatori che si rivolgevano a lui per un consiglio sulle opere classiche o per la realizzazione di un ritratto. È dunque probabile che per almeno quelli tra loro gravitanti attorno al mondo massonico, egli rappresentasse in città un punto di riferimento.

A cominciare dalla duchessa di Weimar, alla quale venne dedicata la loggia *Anna Amalia delle Tre Rose*, fondata in occasione del suo venticinquesimo compleanno, il 24 ottobre 1764, e a cui Goethe aveva aderito nel 1780. Alla luce di questi legami, la scelta di raffigurare la duchessa a Pompei sulla tomba della sacerdotessa Mamia con, sullo sfondo, il tempio di Iside, la dea egizia considerata una sorta di intermediaria tra i vivi e i morti e cara, come visto, alla simbologia massonica, appare di estremo interesse (fig. 6). È

⁴⁷ Riportato in C. Recca, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, FrancoAngeli, Milano, 2014, p. 335 e in M. Traversier, *Le Journal d'une reine. Marie-Caroline de Naples dans l'Italie des Lumières*, Champ Vallon, Ceyzerieu, 2017, p. 445.

⁴⁸ G. Paolucci, *Illuminismo segreto* cit., pp. 168-169.

⁴⁹ Sul rapporto della regina col mondo massonico e in particolare con questa loggia, H. Reinalter, *Maria Carolina von Neapel und die Freimaurerei*, in S. Weiss (a cura di), *Historische Blickpunkte. Festschrift für Johann Rainer Zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern*, «Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft», XXV, 1988, pp. 529-542; N. Perrone, *La Loggia della Philantropia. Un religioso danese a Napoli prima della rivoluzione*, Sellerio, Palermo, 2006; G. Paolucci, *Gli illuminati a Napoli. Illuminismo e segretezza alla corte di Maria Carolina*, «Römische Historische Mitteilungen», 60, 2018, pp. 241-256.

quindi altamente probabile che la duchessa, conoscitrice e studiosa d'antico, abbia voluto farsi immortalare proprio in questo luogo, con una posa di profilo e una fissità d'altronde tipiche delle raffigurazioni egizie. Recentemente, è stata proposta un'interpretazione secondo la quale vi si potrebbe scorgere un rimando anche alla figura della Sfinge, oltre che per la posa anche per la presenza del bracciolo a forma di zampa di leone, e al celebre enigma – chi ha un'unica voce ma è quadrupede al mattino, bipede nel pomeriggio e tripede alla sera? – che poneva a chi vi si trovasse davanti, alludendo ovviamente alle tre età dell'uomo. La presenza del bastone da passeggio ha perciò spinto a ritenere che il dipinto fosse una riflessione sulla piena maturità della duchessa, impegnata nel suo Grand Tour all'età di cinquant'anni e non in un'età più giovanile, come abitualmente accadeva a quel tempo⁵⁰.

È dunque probabile che anche all'interno di una delle opere realizzate da Wilhelm per la regina vi sia un riferimento al mondo massonico. Seguendo questa suggestione, appaiono allora di grande interesse alcuni elementi del doppio ritratto delle principesse preso in esame, come il pavimento a scacchiera e, soprattutto, il velo apposto sul busto della regina. L'azione che compie Maria Luisa di scoprire le fattezze della madre richiama il disvelamento di una verità e di una conoscenza incarnate per l'appunto dai sembianti dell'augusta genitrice, non lontana iconograficamente e concettualmente dalla figura femminile in procinto di essere scoperta realizzata da Füger. Maria Carolina incarna dunque la sapienza per le proprie figlie, l'esempio da seguire e da copiare. Da questo punto di vista, la figura di Maria Teresa, presentata fissa e rapita, come si è avuto modo di dire, in maniera simile ad Anna Amalia di Weimar, appare come la versione femminile del giovane iniziando nel dipinto di Füger: tre personaggi colti nell'atto di assistere a una rivelazione.

Anche un altro dipinto realizzato da Tischbein per la famiglia reale, che apparentemente sembrerebbe raffigurare soltanto un

⁵⁰ Si vedano in proposito gli interventi di C.K. Lindeman, *Tischbein's Anna Amalia, Duchess of Sachsen-Weimar-Eisenach: Friendship, Sociability, and Heimat in Eighteenth-Century Naples*, «Source: Notes in the History of Art», 33, 1 (Fall 2013), pp. 25-30 e il capitolo *The scientific lady in Naples*, nel suo *Representing Duchess Anna Amalia's Bildung. A Visual Metamorphosis in Portraiture from Political to Personal in Eighteenth-Century Germany*, Routledge, London-New York, 2017, pp. 68-91.

animale, potrebbe sottendere un significato più profondo (fig. 13). Il quadro dell'anatra⁵¹, conservato ed esposto nel Palazzo Reale di Caserta assieme ad altri raffiguranti animali, potrebbe allora celebrare proprio il bipede caro all'iconografia massonica, legato a Iside e al concetto di trasmigrazione dell'anima. Negli anni trascorsi a Napoli, Wilhelm ebbe modo di approfondire le sue ricerche sulla fisiognomica, sulla scia dell'influenza degli studi di Lavater, e tanti sono i disegni che realizzò nei quali accostava volti umani a musi di animali; egli inoltre nel 1796 pubblicò un volume che raccoglieva alcune sue teste zoomorfe⁵². Potrebbe questo all'apparenza banale dipinto voler significare qualcosa di specifico o magari essere considerato un "ritratto" della regina? Non sarebbe d'altronde questa la prima volta che il pittore eseguì un ritratto richiamando le fattezze animali, come ad esempio nel caso di quello realizzato a Napoli della giovane lady Campbell, accostata a un cerbiatto. Nell'uccello lacustre casertano pare infatti di scorgere quella fissità dello sguardo e il netto profilo adottati anche per la duchessa di Weimar e per la primogenita.

In seguito ai sanguinosi fatti della Rivoluzione francese, il 3 novembre di quello stesso 1789 venne emanato un terzo editto che aboliva la massoneria nel Regno. Ma questa volta anche la regina iniziò a prendere le distanze da quel mondo. E la prova che qualcosa stava cambiando la offre un'altra opera di Wilhelm, e cioè i due già citati monocromi realizzati nel 1793 per lo Studio di Ferdinando IV, vale a dire il corrispettivo delle Sale della Biblioteca di Maria Carolina. I dipinti realizzati nel 1782, come visto, celebravano il trionfo della massoneria; dieci anni dopo, per un ambiente analogo, un altro artista libero muratore si limita a realizzare due opere che paiono non recare alcun significato recondito.

A dare il senso di un clima ormai mutato è la testimonianza della scrittrice danese Friederike Brun, la sorella di Friederich Münter giunta a Napoli nel 1796. Come racconta all'interno dei *Prosaische Schriften*, le memorie del suo viaggio, la donna ebbe modo, nel corso della propria permanenza dal mese di maggio a quello di luglio, di frequentare Tischbein, che ribattezzò «den Sohn

⁵¹ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Paesaggio con anatra*, 1795 circa, olio su tela, 55 x 74 cm, Caserta, Palazzo Reale. Si rimanda alla scheda di J.P. Marandell, in *Civiltà del Settecento 1734-1799* cit., I, p. 322, n. 178.

⁵² J.H.W. Tischbein, *Têtes de differents animaux dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leur caractères*, s.n., Napoli, 1796.

der Natur», e di averlo talvolta come guida tra i tanti luoghi d'arte e naturalistici visitati⁵³. Di questo incontro, resta anche un disegno del profilo della scrittrice che Wilhelm realizzò restando fedele a un tipo di modello – già visto ad esempio nel ritratto di Anna Amalia di Weimar – che richiama la figurazione all'antica ma senza rinunciare alla caratterizzazione del soggetto, del quale egli pare cogliere i connotati interiori, oltre che esteriori⁵⁴ (fig. 14). Arrivata dieci anni dopo il fratello, la Brun ebbe da subito un rapporto privilegiato col pittore, un tempo legato a Friederich, numerosi amici del quale ormai «erano quasi tutti nelle carceri o dispersi dagli esili»⁵⁵.

Non si conoscono legami diretti della regina con gli Illuminati napoletani⁵⁶. Sappiamo che molti tra quelli che costei aveva protetto e di cui si era circondata negli anni precedenti, in gran parte legati al giro massonico, le si rivoltarono contro. La rivoluzione del 1799 rappresentò una cesura definitiva con quel mondo. Maria Carolina mise da parte i suoi interessi massonici, Wilhelm andò via per sempre da Napoli. Sei mesi dopo, terminata la breve ed effimera stagione rivoluzionaria, la sua regina e protettrice per dodici anni sarebbe ritornata dal forzato esilio siciliano e implacabile avrebbe imposto nuovamente il suo «maestoso volto austriaco».

⁵³ F. Brun, *Prosaische Schriften*, Orell, Füssli und Compagnie, Zürich, 1801, IV, pp. 116, 141, 151, 156, 296-297, 299, 314-316, 322.

⁵⁴ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ritratto di Friederike Brun nata Münter*, 1796, Oldenburg, Landesmuseum. Si veda la scheda di H. Mildenerger, in *Goethe Maler und Freund* cit., p. 243, n. 245, fig. p. 191.

⁵⁵ B. Croce, *Federico Münter e la duchessa di San Clemente* cit., p. 230 e *Federico Münter e la massoneria di Napoli nel 1785-86* cit., p. 168.

⁵⁶ Nel 1798, l'abate antimassone Agostino Barruel scrive che la regina ne protegge diversi: A. Barruel, *Mémoires pour servir l'histoire du Jacobinisme*, P.F. Fauche et Comp., Hamburg, 1798, II, p. 436.



Fig. 1. Jakob Philipp Hackert e Giuseppe Cammarano, *La mietitura a Carditello*. Napoli, Museo nazionale di Capodimonte.
© Luciano Pedicini.



Fig. 2. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *La principessa Monaco al capezzale dell'eremita*. Oldenburg, Landesmuseum. © Sven Adelaide (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg).

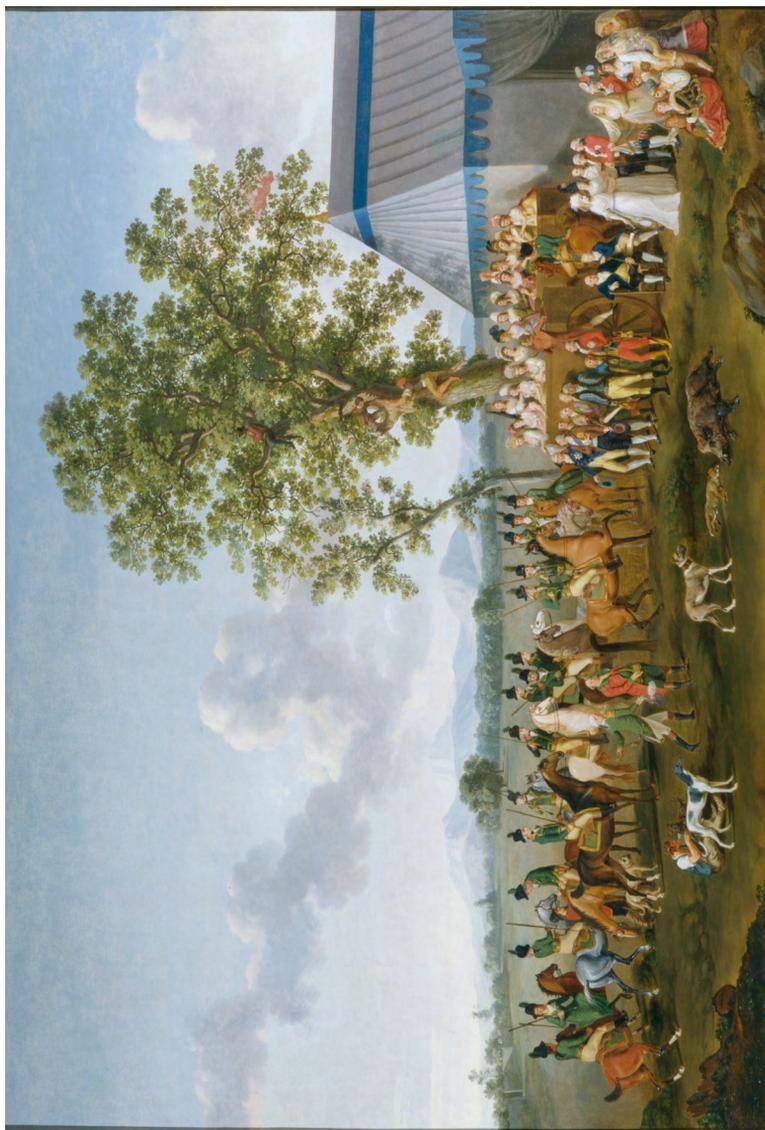


Fig. 3. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Una caccia al cinghiale a Persano sotto Ferdinando IV*. Roma, Ambasciata del Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda del Nord. © Image; Crown Copyright: UK Government Art Collection.



Fig. 4. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Maria Carolina d'Austria, regina di Napoli*. Già Sotheby's.



Fig. 5. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Le figlie di Maria Carolina*. Collezione privata.



Fig. 6. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Anna Amalia tra le rovine di Pompei*. Weimar, Goethe Nationalmuseum.



Fig. 7. Ignoto (Johann Heinrich Wilhelm Tischbein?), *Ferdinando IV re di Napoli e la sua famiglia in un interno con il Vesuvio sullo sfondo*. Collezione privata, già Sotheby's.



Fig. 8. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein?, *Ritratto di Maria Carolina d'Austria*. Caserta, Palazzo Reale.



Fig. 9. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein?, *Ritratto di Maria Carolina d'Austria*. Ubicazione ignota. © Luciano Pedicini.



Fig. 10. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ritratto di Peter Friedrich Ludwig, duca di Oldenburg*. Oldenburg, Landesmuseum.



Fig. 11. Heinrich Friedrich Füger, *Allegoria della sapienza filosofica* (part.). Caserta, Palazzo Reale.



Fig. 12. Charles-Nicolas Cochin (pinx. 1764), Benoît Louis Prevost (sculp. 1772), Antiporta del Frontespice dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson-David-Le Breton-Durand, Paris, 1772.



Fig. 13. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Paesaggio con anatra*. Caserta, Palazzo Reale.



Fig. 14. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ritratto di Friederike Brun nata Münter*. Oldenburg, Landesmuseum. © Sven Adelaide (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg).

Javier Jordán de Urríes y de la Colina

LA MEMORIA VISUAL DE MARÍA CAROLINA DE AUSTRIA EN ESPAÑA

SOMMARIO: *Desde el compromiso matrimonial de Fernando IV de Nápoles fueron llegando a la corte española diversas efigies de María Carolina de Habsburgo-Lorena. Gracias a ello, en las Colecciones Reales de España se conserva un pequeño pero interesante y representativo conjunto de retratos de esa reina de Nápoles: al óleo, por Antonio Rafael Mengs, Francesco Liani y otros; en tapiz de la Real Fabbrica di San Carlo alle Mortelle, firmado por Pietro Duranti; y en biscuits de porcelana de la napolitana Real Fabbrica Ferdinanda.*

PAROLE CHIAVE: *retrato, corte, María Carolina de Austria, Italia y España, siglo XVIII, colecciones reales.*

THE VISUAL MEMORY OF MARIA CAROLINA OF AUSTRIA IN SPAIN

ABSTRACT: *From the marriage commitment of Ferdinand IV of Naples, various effigies of Maria Carolina of Habsburg-Lorraine arrived at the Spanish court. For this reason, in the Royal Collections of Spain there is a small but interesting and representative set of portraits of that Queen of Naples: in oil, by Anton Raphael Mengs, Francesco Liani and others; on tapestry from the Real Fabbrica di San Carlo alle Mortelle, signed by Pietro Duranti; and in porcelain biscuits from the Neapolitan Real Fabbrica Ferdinanda.*

KEYWORDS: *portrait, court, Maria Carolina of Austria, Italy and Spain, 18th century, royal collections.*

El jueves 7 de abril de 1768 María Carolina de Habsburgo-Lorena contraía en Viena matrimonio por poderes con Fernando de Borbón, rey de Nápoles y Sicilia. La perseverancia de Carlos III había permitido celebrar el enlace de su hijo a los cuatro meses del compromiso, sin haberse cumplido siquiera medio año del fallecimiento de la anterior prometida, la archiduquesa María Josefa, también hija de María Teresa I de Austria¹. Con esta unión venían a estrecharse los lazos

Abreviaturas utilizadas: Agp: Archivo General de Palacio Real de Madrid; Rb: Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

¹ A. von Arneth, *Geschichte Maria Theresia's, VII: Maria Theresia's letzte Regierungszeit. 1763-1780*, I, Wilhelm Braumüller, Wien, 1876, pp. 550-551, nota 490; C. Knight, *Il contratto nuziale di Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d'Austria*, «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», N.S., LXXVI (2011-2013), pp. 315-343.

entre las casas de Borbón y Habsburgo-Lorena, toda vez que una hija de Carlos III, María Luisa de Borbón, había casado cuatro años antes con el archiduque Leopoldo, segundogénito de los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico, «con lo qual – escribía el rey de España – espero en Dios que aseguremos la tranquilidad de Italia»².

Los compromisos consecutivos del rey de Nápoles con estas dos archiduquesas de Austria trajeron consigo el intercambio de retratos entre esas cortes, y también el envío al rey de España de sus efigies, en especial de la que finalmente sería consorte de su hijo. De ese reducido, pero destacado conjunto de retratos de la nuera de Carlos III, de su memoria visual en España, nos ocuparemos en estas páginas.

El Museo del Prado conserva entre sus fondos un retrato anónimo de María Carolina de Austria, de busto, largo tiempo depositado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba (fig. 1)³. Ricamente alhajada en cabello, orejas y cuello, viste traje de corte azul y blanco, con encaje en escote y mangas, y una estola de «flores» que cae desde los hombros. Pues bien, esa pintura sigue un modelo de Viena⁴, variando las facciones y presentando la efigie enviada a España un aspecto más envarado. Es probable que una copia del cuadro del Prado sirviera para la realización del retrato conservado en el Palazzo Reale de Caserta (fig. 2), que aquí atribuimos a Giuseppe Bonito⁵. En ese cuadro ovalado se repite el mismo modelo,

² M. Barrio (ed.), *Carlos III. Cartas a Tanucci (1759-1763)*, Banco Bilbao Vizcaya, Madrid, 1988, p. 412, carta 152.

³ Anónimo, *María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles*, siglo XVIII [hacia 1767], óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P002386, cfr. <museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-carolina-de-habsburgo-lorena-reina-de/2c1ecdac-1290-4d58-9b21-d5193fdbbf44>; el último acceso a todos los enlaces citados fue el 28 de julio de 2020.

⁴ Pintor de corte austriaco, *María Carolina*, «approximately 15 years old, future wife of Ferdinand I of Naples and Sicily», hacia 1767, óleo sobre lienzo, 70 x 56 cm, Viena, Bundesmobilienvverwaltung, inv. MD 074176, cfr. E. Iby, M. Mutschlechner, W. Telesko, K. Vogelka (eds.), *María Theresa 1717-1780: Strategist-Mother-Reformer*, catálogo de la exposición (Wien, Schloss Hof, Schloss Niederweiden, Hofmobiliendepot, Imperial Carriage Museum Vienna, March 15 to November 29, 2017), Amalthea, Wien, 2017, pp. 178, 278, cat. HM 14.4.

⁵ Anónimo (aquí atribuido a Giuseppe Bonito), *María Carolina de Austria*, segunda mitad del siglo XVIII [1768], óleo sobre lienzo, 104 x 72 cm, Caserta, Palazzo Reale, inv. 1951-52, s.n., cfr. S. Röttgen, *Iconografía borbonica*, en R. Causa et al. (eds.), *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catálogo de la exposición (Napoli-Caserta, diciembre 1979 – octubre 1980), Centro Di, Firenze, 1979, II, pp. 398-399, 402; R. Cioffi (ed.), *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catálogo de la exposición (Reggia di Caserta, 8 dicembre 2004 – 13 marzo 2005), Skira, Milano, 2004, pp. 83, 280, cat. 1.14; M. Morgillo, en V. de Martini (ed.),

copiando fielmente el rostro de Madrid, pero prolongando la figura hasta las caderas, lo que permitió mostrar los brazos e incorporar la corona real y el manto de armiños, símbolos de la majestad sobrepuestos a un prototipo gestado en Viena antes de la boda.

Todos estos retratos están relacionados con una estampa vienesa de 1768, como veremos, y tienen en común no disimular uno de los rasgos distintivos de María Carolina, su prominente mandíbula inferior, heredada de su padre⁶. Esa peculiaridad debería servir para la correcta identificación de sus efigies. Sin embargo, un retrato suyo de cuando tenía diez años, dibujado por Jean-Étienne Liotard, se considera representación de su hermana Juana Gabriela⁷. Por

Gioielli regali. Ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Real Palazzo di Caserta tra XVIII e XX secolo, catálogo de la exposición (Reggia di Caserta, 7 giugno – 30 ottobre 2005), Skira, Milano, 2005, p. 135, cat. 12b; I. Cecere, *L'immagine delle regine di Napoli nel Settecento: Maria Amalia e Maria Carolina*, en M. Mafrici (ed.), *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli, 2010, pp. 194-195. De este prototipo deriva, y no al revés, un interesante retrato ovalado del Castillo Real de Varsovia: Anónimo napolitano, *María Carolina, reina de Nápoles y Sicilia*, hacia 1768, óleo sobre lienzo, 133 x 106,5 cm, Varsovia, Zamek Królewski w Warszawie, inv. ZKW/1542/ab, cfr. <kolekcja.zamek-królewski.pl/obiekt//id/ZKW_1542_ab>. Para la atribución a Bonito de la serie de retratos ovalados, debemos tener en cuenta, además de su calidad pictórica, dos documentos que están relacionados. Primero, una demanda de Nápoles a Madrid, referida por el marqués de Grimaldi (1706-1789) a Bernardo Tanucci, el 26 de mayo de 1767: «El Rey me ha dicho que S.M. Sic.^{na} desea adornar una sala con los Retratos de la familia R.¹ y que a este fin se irán enviando en tamaño reducido para que después se copien allá en Grande», cfr. J. Jordán de Urries y de la Colina, «*Crear artífices y luminados en el buen camino de el Arte*»: los últimos discípulos españoles de Mengs, «Goya», 340 (2012), p. 228, nota 13. Eso explica que la serie napolitana copie en su mayor parte los retratos pintados por Antonio Rafael Mengs en España, en 1766 y 1767. Por otra parte, está documentada la actividad de Giuseppe Bonito en 1768 en la realización de trece copias «dei ritratti della Real Famiglia di Spagna, e di S.M. [...] per porle nella Camera da toletta ossia spogliatorio della Regina», cfr. N. Spinosa, *Francesco Liani, pittore emiliano al servizio della corte di Napoli*, «Paragone», XXVI, 309 (1975), p. 48, nota 3.

⁶ Esa característica no se manifiesta tan acusada en su hermana María Antonieta (1755-1793), que además se disimulaba por el hoyuelo de la barbilla. Pero la semejanza entre ellas se hace evidente al comparar el citado retrato de Viena con algunos de María Antonieta, como los puestos a la venta en Christie's Paris, subasta 11749, Collection Marie-Antoinette, 3 de noviembre de 2015, lote 37: «École allemande ou autrichienne, *Enseigne Marie-Antoinette*», después de 1774, óleo sobre metal pintado por ambas caras, 54 x 43,7 cm, cfr. <christies.com/PDF/catalog/2015/PAR11749_SaleCat.pdf>.

⁷ Jean-Étienne Liotard, «*Portrait de Johanna Gabrielle, archiduchesse d'Autriche, écrivain (1750-1762)*» [en realidad María Carolina], 1762, dibujo a sanguina, clarión, grafito y acuarela sobre papel blanco, 323 x 248 mm, Ginebra, Musées d'art et d'histoire de Genève, inv. 1947-0039, cfr. <collections.geneve.ch/mah/oeuvre/portrait-de-johanna-gabrielle-archiduchesse-dautriche>.

contra, como efígie de la «future reine de Naples-Sicile» se cataloga en los Musées d'art et d'histoire de Genève otro dibujo de la famosa serie de Liotard de 1762 que en realidad figura a Juana Gabriela⁸. Esta última, dos años y medio mayor que María Carolina, tenía la barbilla pequeña, como su madre, según se aprecia en diversos retratos, como la miniatura sobre marfil de Johann Christoph von Reinsperger⁹; el grabado de Christian Friedrich Fritsch, según pintura de Franz Wagenschön, en cuyo pie figura el nombre inscrito: «M. IOANNA»¹⁰; o diversos óleos: un retrato de familia de 1752, por Martin van Meytens el Joven¹¹; un cuadro junto a su hermana María Josefa, por Pierre Benevaul¹², y una efígie más, de cuerpo entero, en la espectacular Riesensaal del Hofburg de Innsbruck, identificada al pie con su nombre pintado: «IOHANNA»¹³.

El cuadro del Prado fue trasladado desde el Palacio Real de Madrid por Real Orden de 1 de diciembre de 1847, para formar en el Real Museo una galería de retratos «de los Reyes y Familias de España»¹⁴. No sabemos, sin embargo, el año de ingreso en las Colecciones Reales, aunque parece localizarse en el Palacio de Madrid, en el «Paso de tribuna y trasquartos», en el inventario realiza-

ecrivant-1750-1762/1947-0039», y la ficha de catálogo de *Jean-Étienne Liotard 1702-1789. Masterpieces from the Musées d'Art et d'Histoire of Geneva and Swiss Private Collections*, catálogo de la exposición (New York, The Frick Collection, from June 13 to September 17, 2006), Somogy Éditions d'Art-Musées d'Art et d'Histoire-The Frick Collection, Paris-Genève-New York, 2006, pp. 73, 114, cat. 23.

⁸ Ginebra, Musées d'art et d'histoire de Genève, inv. 1947-0041, cfr. <collections.geneve.ch/mah/oeuvre/portrait-de-maria-caroline-archiduchesse-daustrienne-future-reine-de-naples-sicile-sans>.

⁹ Viena, Österreichische Nationalbibliothek, E 20276-B, PortMin 6,14, cfr. <data.onb.ac.at/rec/baa10051695>; R. Keil, *Die Porträtminiaturen des Hauses Habsburg. Die Sammlung von 584 Porträtminiaturen aus der ehemaligen von Kaiser Franz I. von Österreich gegründeten Primogenitur-Fideikommissbibliothek in der Hofburg zu Wien*, Amartis, Wien, 1999, p. 85, Kat. 141.

¹⁰ Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Port_00049940_01.

¹¹ A.-S. Banakas, en A. Husslein-Arco, G. Lechner (eds.), *Martin van Meytens der Jüngere*, catálogo de la exposición (Wien, Winterpalais des Belvedere, vom 18. Oktober 2014 bis 8. Februar 2015), Belvedere, Wien, 2014, pp. 60-63.

¹² E. Iby, M. Mutschlechner, W. Telesko, K. Vocelka (eds.), *Maria Theresa* cit., p. 177.

¹³ Cfr. <zi.fotothek.org/objekte/19051617/012-19051617>.

¹⁴ *Museo del Prado: inventario general de pinturas. I. La Colección Real*, Museo del Prado, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 729, n.º 2.789; J.L. Díez, *La pintura isabelina: Arte y Política*, Real Academia de Historia, Madrid, 2010, pp. 61-64.

do por el pintor Andrés de la Calleja el 14 de julio de 1772¹⁵. Este retrato se consideraba «compañero» del «de una Señora que parece ser de familia Real», cuando ingresó con el otro en el Real Museo. Por desgracia ese otro cuadro, con las mismas medidas, desapareció durante la Segunda Guerra Mundial de la Embajada de España en Berlín, en donde estaba depositado desde 1910¹⁶. De este modo solo podemos conjeturar si acaso representaba a la archiduquesa María Josefa, la anterior prometida de Fernando IV.

También desde Viena debieron de llegar los retratos de esas dos archiduquesas grabados en la oficina de Johannes Thomas Edlen von Trattnern. Allí se tiraron en 1767 láminas separadas con los retratos del rey de Nápoles y de su primera prometida¹⁷. Esas estampas no gustaron y fueron abiertas el mismo año nuevas láminas en la oficina vienesa, mejorando el aspecto de la pareja (fig. 3)¹⁸. Al año siguiente, muerta ya María Josefa, se hizo una lámina con el retrato de María Carolina (fig. 4)¹⁹, para asociarla a la estampa de Fernando IV, que no fue preciso renovar²⁰. Frente a

¹⁵ Agp, Administración General, legajo 38, expediente 44, «Reconocimiento de las Pinturas del Rey Nro S.^{or}, que se hallan colocadas en su nuevo R.^l Palacio [de Madrid], oratorios, Capilla, Parroquia Ministerial, y estudio del Pintor de Camara D.^o Andres de la Calleja [...]», c. 10r.: «Otros dos [retratos]; vno de la R.^{na} actual de Napoles [...] el prim.^o de tres quartas de cayda y m.^a vara de ancho», unos 62,7 x 41,8 cm, frente a los 67 x 56 cm del cuadro del Museo Nacional del Prado, cat. P002386.

¹⁶ *Museo del Prado: inventario general de pinturas* cit., p. 730, n.º 2.793.

¹⁷ Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Port_00041258_01, Port_00049936_01.

¹⁸ Londres, The British Museum, inv. Bb,3.18, cfr. <britishmuseum.org/collection/object/P_Bb-3-18> (*Fernando IV*). Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Port_00049937_01 (*María Josefa*).

¹⁹ Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Port_00049932_01.

²⁰ Todos esos grabados austriacos siguen el modelo que había diseñado en 1760 Filippo Morghen para el retrato de *Fernando IV*, con la efigie del monarca inscrita en un marco ovalado sustentado en un plinto, en cuyo centro campean las armas reales bajo corona: Londres, The British Museum, inv. 1843,0513.601, cfr. <britishmuseum.org/collection/object/P_1843-0513-601>. La efigie del monarca sería actualizada por el propio Filippo en 1772 (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Port_00041257_01), y cinco años después, en 1777, por su hijo Raffaello (1758-1833), según indica «AD VIVVM» (Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. Rcin 614794, cfr. <rct.uk/collection/614794/ferdinandus-iv-king-of-the-two-sicilies>), aunque parece seguir el prototipo de Francesco Liani para el retrato del Museo Provinciale Campano de Capua, variada la indumentaria, cfr. U. Bile, en N. Spinosa (ed.), *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, catálogo de la exposición (Reggia di Caserta, 4 aprile – 6 luglio 2009), Mondadori Electa, Verona, 2009, pp. 182-183.

los ejemplos ya vistos, María Carolina viste un traje sin la estola de «flores», mostrando una altivez que tuvo incidencia en algunos de sus primeros retratos ya como reina²¹.

Tras su entrada en la ciudad de Nápoles el 19 de mayo – con pompa real el 22 – se pudo empezar a tejer en la Real Fabbrica di San Carlo alle Mortelle un tapiz con su retrato (fig. 5), que debía formar pareja con otro del rey, también en formato ovalado, enviado años antes a España. Ambos paños se conservan en el Palacio Real de Madrid y están firmados por el director de la Real Fabbrica, Pietro Duranti: el de Fernando IV en 1765 y el de María Carolina en 1768²². Como ya indicamos, esos tapices copian unas pinturas de Giuseppe Bonito que tiempo después acabaron igualmente en España²³. El paño del rey había llegado a manos de Carlos III en diciembre de 1765²⁴ y el de la reina estaba preparado para su envío a la corte española el 21 de noviembre de 1768, cuando Duranti solicita permiso para poder presentarlo a sus reyes²⁵.

María Carolina está representada de más de medio cuerpo, girando el torso a su izquierda mientras vuelve la cabeza hacia el otro lado. Está ataviada con numerosas joyas y un vestido azul, labrado en plata, con encaje blanco en escote y mangas. Del peto o *pièce d'estomac* cuelga una miniatura de su esposo, que pudiera ser el «Retrato de S.M. de las Dos Sicilias» recibido en Viena dos días antes de celebrarse el matrimonio, de manos de duque de Santa Elisabetta, embajador plenipotenciario de Fernando IV, y que prendió en su pecho la camarera mayor, la condesa de Lerchenfeld, según informaba días después la «Gazeta de Madrid»²⁶.

²¹ Tan estirada fue representada que aparenta tener torticollis, como el retrato de Mengs en el Museo Nacional del Prado, cat. P002194.

²² Pietro Duranti, *Fernando IV de Nápoles*, 1765, tapiz de bajo lizo de lana, seda y plata, 135 x 98 cm, y *María Carolina de Austria*, 1768, tapiz de bajo lizo de lana, seda y plata, 134 x 102 cm, Madrid, Palacio Real (respectivamente, Patrimonio Nacional, inv. 10005647, 10005648), cfr. P. Benito, *Los Reyes de Nápoles tejidos por Duranti*, «Antología di Belle Arti», *Il Neoclassicismo III*, N.S., 39-42 (1992), pp. 135-138; P. Benito García, en C. García-Frías Checa, J. Jordán de Urríes y de la Colina (eds.), *El Retrato* cit., pp. 352-353, cat. 67-68.

²³ J. Jordán de Urríes y de la Colina, en C. García-Frías Checa, J. Jordán de Urríes y de la Colina (eds.), *El Retrato* cit., p. 363.

²⁴ P. Benito, *Los Reyes de Nápoles* cit., p. 135.

²⁵ Según Duranti, estaba dispuesto dos meses antes, el 17 de septiembre, cfr. N. Spinosa (ed.), *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, Società editrice napoletana, Napoli, 1979, pp. 287-288, citado en P. Benito, *Los Reyes de Nápoles* cit., p. 138.

²⁶ «Gazeta de Madrid», 19, 10 de mayo de 1768, p. 147.

Con la mano derecha sostiene un abanico cerrado y el antebrazo izquierdo descansa, junto a la corona real de las Dos Sicilias, en una almohada de terciopelo carmesí con agremán y borlón en hilo de plata sobredorada colocada en la consola de talla dorada. En lo alto, recortados sobre las cortinas del fondo, elementos alegóricos característicos del retrato barroco: un águila y dos *putti* en vuelo sosteniendo sendos ramos de azucenas.

Estos «Dos retratos de los S.^{res} Rey y Reyna de Napoles en tapiz, en figura òbalada de mas de medio cuerpo, de vara y media de alto, y vara y quarta de ancho», unos 125,4 x 104,5 cm, se registran en el «Paso de tribuna y trasquartos» en el inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid de 1772²⁷.

Con motivo de los compromisos matrimoniales de Fernando IV, Antonio Rafael Mengs pintó durante su primera estancia en España los retratos de las dos archiduquesas. Primero hizo el de María Josefa (fig. 6), en 1767, y, a la muerte de ésta, el de su hermana María Carolina (fig. 7), ambos conservados en la actualidad en el Museo del Prado de Madrid²⁸. Sin las modelos presentes hubo de servirse por fuerza de las imágenes que estaban a su alcance,

²⁷ Agp, Administración General, legajo 38, expediente 44, «Reconocimiento de las Pinturas del Rey Nro S.^{or}, que se hallan colocadas en su nuevo R.^l Palacio [...], por Andrés de la Calleja, 14 de julio de 1772, c. 10r.

²⁸ Antonio Rafael Mengs, *María Josefa de Lorena, archiduquesa de Austria*, hacia 1767 [1767], óleo sobre lienzo, 128 x 98 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P002186, cfr. <museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-josefa-de-lorena-archiduquesa-de-austria/6efa6716-5ef8-4b05-903d-d9f0e6701b14>. Véase S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, Hirmer, München, 1999-2003, I, p. 243, Kat. Nr. 171. Una copia reducida – óleo sobre lienzo, 84 x 61 cm – ingresó en 1889 en ese museo por donación de la duquesa de Pastrana: Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P004142, cfr. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-josefa-de-lorena-archiduquesa-de-austria/66bfcdbc-37e8-4ace-a7bc-de7cff8a716f>. Antonio Rafael Mengs, *María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles*, hacia 1768 [pero de 1769], óleo sobre lienzo, 130 x 98 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P002194, cfr. <museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-carolina-de-habsburgo-lorena-reina-de/94a25a66-8d05-46f9-a8da-f978a23af71c>. Véase S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs* cit., I, pp. 237-238, Kat. Nr. 165 y II, p. 253, lámina XXXVI, que recoge un estudio a la acuarela de la figura publicado en F.J. Sánchez Cantón, *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779. Noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la exposición celebrada en mayo de 1929*, Museo del Prado, Madrid, 1929, p. 23, cat. 39, lámina XX (con el pie equivocado). Una copia reducida – óleo sobre lienzo, 84 x 61 cm –, con marco de mediados del siglo XIX, ingresó en el Prado en 1889 por donación de la duquesa de Pastrana, María Dionisia de Vives y Zires: cat. P004141, cfr. <museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-carolina-de-habsburgo-lorena-reina-de/edc159a9-b2ba-4025-a5a4-a2289dc28c90>.

como había hecho en 1767 para el retrato póstumo de la reina María Amalia de Sajonia²⁹. Parece haber tenido presente el retrato en busto del Prado³⁰, las citadas estampas vienesas – en especial la segunda de María Josefa –, y para el de María Carolina aprovechó también la presencia en España del tapiz de Duranti: la postura de ella en el paño se reconoce con claridad en el lienzo, aunque en posición invertida y variados el vestido y la colocación de los brazos.

Esa dependencia formal del tapiz, que como vimos se envió a España con posterioridad al 21 de noviembre de 1768, y que el cuadro de Mengs fuese colgado el 27 de junio de 1769³¹, permiten establecer su realización en el primer semestre de ese último año. En 1781 José Merlo situaba los retratos de las dos archiduquesas en «las Piezas de paso de S.M. à las Tribunas de la Real Capilla» del Palacio Real de Madrid³². Y en la misma residencia regia se man-

²⁹ Antonio Rafael Mengs [y José del Castillo], *María Amalia de Sajonia*, hacia 1761 [pero de 1767], óleo sobre lienzo, 153,2 x 110,2 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P002201, cfr. <museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-amalia-de-sajonia/6daf928c-3ec2-4605-a689-df42584efd60>. Desde el estudio de S. Röttgen, *Iconografía borbonica* cit., II, pp. 391-392 y ficha de cat. 169 (I, pp. 312-313), se considera que uno de los modelos empleados por Mengs pudo ser una copia de la efigie de la reina atribuida a Francesco Liani (U. Bile, en N. Spinosa [ed.], *Museo e gallerie nazionali di Capodimonte. Dipinti del XVIII secolo. La scuola napoletana. Le collezioni borboniche e postunitarie*, Electa Napoli, Napoli, 2010, p. 92, cat. 87a-b). Pero pensamos que fue al revés. No se ha tenido en cuenta que su *pendant*, también en Capodimonte, no muestra las facciones de Carlos VII de Nápoles, sino las de Carlos III de España y de las Indias, hacia 1767. El retrato de María Amalia deriva, entre otros posibles modelos, del prototipo grabado por Jerónimo Antonio Gil (1731-1798) para ilustrar el segundo tomo de E. Flórez, *Memorias de las Reynas Cathólicas. Historia Genealógica de la Casa Real de Castilla, y de León [...]*, Antonio Marín, Madrid, 1761, II, p. 1025; para el retrato de la reina, por Mengs, véase J. Jordán de Urríes y de la Colina, *Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España*, «Boletín del Museo del Prado», XVIII, 36 (2000), pp. 80-81.

³⁰ Acaso también el desaparecido de la Embajada de España en Berlín, si es que era retrato de María Josefa de Habsburgo-Lorena.

³¹ Agp, Reinados, Carlos III, legajo 38³, cuenta de José Ramos del Manzano, Madrid, 30 de junio de 1769: «estubieron el día beinte y siete [27 de junio de 1769] por la tarde a colgar el Retrato de la Reyna de Napoles dos oficiales y otras Pinturas en la pieza de paso q.^e ba [a] la Capilla».

³² Vid. *infra* nota 34. No es creíble la noticia que sitúa estos cuadros en Aranjuez: [G.L. Bianconi], *Elogio storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs. Con un Catalogo delle Opere da esso fatte*, Nell'Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore, Milano, 1780, s.p.: «Nel palazzo pure d'Aranguez vi sono della stessa misura due ritratti, uno della Regina di Napoli, l'altro d'un'Arciduchessa sua sorella». También se equivoca Bianconi cuando emplaza en el dormitorio del rey en ese mismo palacio *La adoración de los pastores* que estaba en Madrid y en la cámara (Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P002204). Y más sorprende que afirme: «Nella medesima

tenían cuando se formó inventario para la testamentaria de Carlos III, entonces registrados entre las «Pinturas descolgadas»; en ese documento de 25 de febrero de 1794 se indica que «Estos retratos son hechos por Mengs sacados de una[s] miniaturas»³³.

En fin, una y otra están representadas en tres cuartos, vistiendo *grand habit de cour*, con amplio escote y talle ceñido, según la moda francesa extendida también a la gesticulación de los brazos y a los obligados complementos femeninos del abanico y las joyas. Tiene interés aportar las descripciones de Merlo de 1781 para concluir que confundió a una con la otra, restando crédito al sinsentido de su afirmación de que ambas efigies fueron «egecutadas à presencia de las mismas R.^s Personas», pese a su cargo en palacio y la cercanía del testimonio:

El de S.M. Reinante està vestido de Corte, terciopelo azul encages de oro, mangas y escotes de riquísimos encages blancos: en la mano derecha que està caída naturalmente tiene cogido con dos dedos el Abanico, y con el Yndize de la izquierda señala como para demostrar alguna cosa, està en pie y se vè casi toda: A la derecha sobre el Pavim.¹⁰ està un Taburete dorado y verde, y sobre èl el Manto Real de terciopelo carmesí, forrado de Arminios.

Pospuesta à este se vè una Mesa tambien dorada, con su Tabla de Marmol verde, y en ella una Almoada de terciopelo carmesí, galones de oro brillantes, sobre que està puesta la Corona de oro.

Està contrapuesto el Retrato de un fondo de Fabrica algo obscuro y una cortina que à el lado izquierdo està cogida, y es tela de oro forrada en carmesí. La cabeza se vè de Fachada y todo èl està pintado de mui bello color, y con singular esmero.

El de la Difunta Hermana està igualmente en pie y vestido de Corte, color de Rosa y plata con esquisitos Encages y Joyas correspondientes, la cabeza algo escorzada del lado izquierdo, y en la mano derecha tiene el Abanico en acto de indicar con èl, con la izquierda que la cubre toda un Guante coge el otro con mucha gracia, siendo pintado con extraordinaria delicadeza y suma propiedad.

camera [dove il Re dorme in Aranguez] in un sol quadro alto due braccia, e largo a proporzione il ritratto del Re e Regina di Napoli», supuesto cuadro del que no se tiene más noticia.

³³ *Inventarios reales. Carlos III 1789-1790*, ed. F. Fernández-Miranda y Lozana, Patrimonio Nacional, Madrid, 1988-1991, I, p. 66.

Està situado en una Galería que se vè descorida una rica cortina de estofa de oro acia su derecha, en distancia hai un bello Pais de armonía fresca y templadas Luces. El Retrato es alumbrado de la luz que recibe de la derecha³⁴.

La primera pareja de retratos reales enviada desde Nápoles a España fue la pintada por Francesco Liani, de cuerpo entero y en grandes lienzos. Documentos de 1770 y 1771 describen dos parejas de retratos de cuerpo entero de los reyes de Nápoles realizadas en aquel tiempo por Liani, una de las cuales sería remitida a España: un retrato «de S.M., copia de cuerpo entero vestido de militar», realizado en 1770 como la otra efigie del rey mencionada en los pagos del registro de la Casa Real, mientras que el 20 de marzo de 1771 obtendría 200 ducados por un «Retrato de la Reyna de cuerpo entero para embiar a España», que debía de ser variante, al menos en el color del vestido, del pintado por Liani el año anterior, descrito como «de cuerpo entero vestido de terno pelo azul guarnecido de encages»³⁵.

En el retrato remitido a España el rey viste uniforme azul y rojo de granadero, muy erguido y sonriente, manteniendo bien pegado a su derecha el fusil calado con bayoneta y en el cinto la espada. A sus pies «trofeos» militares – bombardas, cañón y balas – y al fondo el Vesubio y maniobras militares que se desarrollan en unas fortificaciones próximas. Por el contrario, la reina está representada en un interior palaciego (fig. 8), delante de un escritorio con espejo y escribanía, y un perrito a sus pies. Con el cabello recogido en lo alto, luce una rica y deslumbrante bata de invierno de seda carmesí ribeteada de pieles de martas castañas, con encaje blanco en las

³⁴ Rb, manuscrito II/942: Josef Merlo, *Descripcion de las Obras de Pintura, assi Historicas como Alegoricas, q.ª S.M. (que Dios gue.) tiene en su Palacio Nuevo de Mad.ª ejecutadas p.ª D.ª Antonio Rafael Mengs, su primer Pintor de Camara. Año de 1781*, cc. 242-245.

³⁵ N. Spinosa, *Francesco Liani* cit., p. 48, nota 3. Del retrato del rey se subastó una versión de cuerpo entero, como original de Francesco Liani, en Viena, Dorotheum, Alte Meister, 20 de marzo de 1995, lote 178: óleo sobre lienzo, 230 x 134 cm. Del retrato de la reina, «vestido de terno pelo azul guarnecido de encages», se conserva una copia de medio cuerpo: Nápoles, Certosa e Museo Nazionale di San Martino, Codice Iccd 15 00312342: óleo sobre lienzo, 102 x 75 cm, cfr. <catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/schedaCompleta.action?keycode=ICCD3786922>. Tiene además manto de terciopelo y armiños y, tras ella, corona real en almohada, como en el grabado de Antonio Zaballi (fig. 9).

mangas³⁶. Ese tipo de prenda, pero de terciopelo por las diferentes latitudes, fue representada por Jean-Marc Nattier en un bello retrato sedente de María Leszczyńska, firmado en 1748³⁷.

Estos modelos serían difundidos en Nápoles, pero a través de los retratos que permanecieron en la ciudad. Del Fernando IV confeccionó Pietro Duranti un tapiz firmado en 1773³⁸, y la imagen de María Carolina se reproduce en un grabado de Antonio Zaballi,

³⁶ Francesco Liani, *María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles, 1770-1771*, óleo sobre lienzo, 233,5 x 154 cm, y *Fernando IV de Nápoles en uniforme de granadero*, 1770, óleo sobre lienzo, 234 x 155 cm, Madrid, Palacio Real (respectivamente, Patrimonio Nacional, inv. 10002480, 10002481), cfr. F.J. Sánchez Cantón, J. Pita Andrade, *Los retratos de los Reyes de España*, Omega, Barcelona, 1948, pp. 168-169, láminas 152-153 (como retratos de Carlos III y María Amalia de Sajonia, y atribuidos a Giuseppe Bonito); J. Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1977, p. 333, láminas CXIV,1, CXV,2; L. Rocco, en N. Spinosa (ed.), *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 7 marzo – 6 mayo 1990), Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 89-90, cat. 35-36. Una variante en busto del retrato de la reina, por Liani, se conserva en Florencia, Palazzo Bardini, Galleria Corsi, Codice Iccd 09 00457984: óleo sobre lienzo, 74 x 59 cm, cfr. <catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/schedaCompleta.action?keycode=ICCD5028930>; y en esa misma galería de Florencia está su pareja, un busto de *Fernando IV de Nápoles*, pintado asimismo por Francesco Liani: Codice Iccd 09 00457993: óleo sobre lienzo, 76 x 54 cm, cfr. <catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/schedaCompleta.action?keycode=ICCD5028948>. De los modelos de Liani en ese tiempo deriva otro busto de María Carolina, sosteniendo una miniatura ovalada de su esposo, que fue subastado en Viena, Dorotheum, Gemälde alter Meister, Gemälde des 19. Jahrhunderts, el 12 de junio de 1990, lote 19, como «Bildnis einer Erzherzogin, Tochter Maria Theresias» y atribuido sin fundamento a Johann Georg Weikert, óleo sobre lienzo, 76 x 63 cm.

³⁷ Jean-Marc Nattier, *Marie Leczinska, reina de Francia*, 1748, óleo sobre lienzo, 139 x 107,1 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 5672. Batas parecidas se representan en los retratos de la reina María Antonieta, de 1787 y 1788, por Elisabeth Louise Vigée-Le Brun, también en Versailles, cfr. P. Benito García, *Vestidos de seda: la otra imagen del poder*, en V. Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2013, p. 308. G. Brevetti, *Regina di quadri. L'iconografia pittorica di Maria Carolina*, en G. Sodano, G. Brevetti (eds.), *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, Quaderni – Mediterranea – ricerche storiche, n. 33, Palermo, 2016, p. 217, nota 22, señala una prenda semejante en un retrato napolitano del mismo tiempo, el de Giulia Carafa, por Gaetano De Simone.

³⁸ Pietro Duranti, *Fernando IV de Nápoles en uniforme de granadero*, 1773, tapiz de lana y seda, 242 x 158 cm, Nápoles, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, inv. 523, cfr. M. Siniscalco, en R. Causa et al. (eds.), *Civiltà del '700* cit., II, p. 102. Eso sí, en el tapiz se incorporan insignias y bandas, se modifica el uniforme – bocamangas, color de la casaca y de las botas – y se alteran los «trofeos» del suelo.

que sigue un dibujo de Nicola Maria de Fatio (fig. 9). Esa lámina sirvió de dedicatoria a la reina en el primer volumen de la *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca S. Brunone e del suo ordine cartusiano*, del monje Benedetto Tromby (10 vols., Vincenzo Orsino, Napoli, 1773-1779). Tiene variaciones sustanciales respecto al cuadro enviado a España: el rostro es más juvenil y con una expresión de mayor picardía, y en la stampa se incorporan símbolos de la majestad que se obviaban en un óleo destinado a la familia: un manto de armiños y la corona real, en un ambiente palaciego más solemne con columnas y cortina.

Esta pareja de «retratos grandes» debieron presentarse a Carlos III en San Lorenzo de El Escorial durante la «jornada» otoñal de 1771, aunque llegaron meses antes, según confirman las cuentas de los marcos³⁹. Desde la sierra madrileña los lienzos fueron llevados a la capital para ponerlos en bastidores y colocarlos en sus marcos respectivos. Al regreso del rey a Madrid se ordenó su traslado al Real Sitio de Aranjuez, donde había estado antes, al menos, el retrato de Fernando IV. De ese último movimiento se ocupó Andrés de la Calleja el 11 de diciembre⁴⁰. Poco después, en 1772, Antonio Ponz podía mencionar los cuadros en el Palacio Real

³⁹ Son los que conservan en la actualidad: Agp, Reinados, Carlos III, legajo 42¹, cuenta de José Ramos del Manzano, Madrid, 5 de abril de 1771: «se [h]izo un marca [sic] p.^a el Retrato del Rey de Napoles q.^e de madera y moldado y de ttalla q.^e tiene, treinta p.^s de circunferencia [es decir un contorno de unos 835,9 cm] por el mucho trabajo que tiene de talla bale beinte y quatro rr.^s cada pie y todos montan... 720 [...] se [h]izo bastidor para dicho Retrato con sus barillas a el rededor bale de madera y trabajo... 30 [...] de ir a colgar y descolgar los Retratos [...] y el Rey de Napoles en la pieza de bestir el Rey N.S. y conponer las angarillas donde se [h]an llebado dhos. Retratos a colocar a el R.¹ Palacio de Aranjuez; los otros retratos colocados eran los de Mengs: Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P002199, P002198, P002191. Agp, Reinados, Carlos III, legajo 41¹, cuenta de José Ramos del Manzano, Madrid, 2 de julio de 1771: «Primeram.^{te} se [h]izo un marco p.^a el retrato de la Reyna de Napoles que de madera y moldado y ttalla tiene treinta pi[e]s de circunferencia por el mucho trabajo que tiene de ttalla bale treinta r.^s cada pie y todos montan... 900 [...] Y se [h]izo un Bastidor para dho Retrato con sus barillas a el rededor q.^e de madera y trabajo y clabos bale... 30 [...] Y doraron un colgadero a fuego para dho. marco costo... 8».

⁴⁰ Agp, Reinados, Carlos III, legajo 41³, cuenta de Andrés de la Calleja, Madrid, 23 de diciembre de 1771: «De S.^{ra} Lorenzo se traxeron a el mismo tpo dos retratos grandes de los señores Rey y Reyna de Napoles que se pusieron en vastidores y se les hizieron marcos», y otra cuenta del mismo, Madrid, 20 de diciembre de 1771: «El día 11 de Diz.^{te} fui a el expresado real sitio de Aranjuez a fin de conducir y colocar dos retratos grandes de Cuerpo entero de los señores Rey y Reyna de Napoles, con sus Marcos nuevos».

de Aranjuez al describir los cambios realizados en la sala «de vestir el Rey». Junto a las efigies de los grandes duques de Toscana y las de sus hijos, pintadas por Mengs en Florencia, indica que «En la misma pieza se acaban de poner otros dos retratos de SS.MM. Rey, y Reyna de las Dos Sicilias, pintados por el Sr. Bonito [...] Hay tambien varias vistas de Nápoles, y de sus contornos, con una que representa el Vesubio arrojando llamas, de mano de D. Antonio Yole»⁴¹. Doce años después, en 1794, las pinturas seguían atribuidas a Bonito y se mantenían en el mismo palacio, pero ahora en la «Pieza del Juego» del cuarto del príncipe de Asturias, igualmente acompañadas por las vistas napolitanas de Pietro Fabris y los dos cuadros de la erupción del Vesubio, por Antonio Joli, que entonces se consideraban de Fabris⁴². Al parecer quiso Carlos III reunir en Aranjuez las pinturas venidas de Italia, incluidos los retratos de familia, de Nápoles y de la Toscana.

Las pinturas originales copiadas por Duranti en Nápoles se incorporaron en 1771 a las Colecciones Reales españolas. Enviadas por su autor, Giuseppe Bonito, el 4 de octubre se ordenó concederle por ellas una gratificación de cien doblones de oro⁴³. Que se trata de las efigies llevadas al tapiz se sabe por la descripción de un inventario de 1794, anterior a la Guerra de la Independencia española, momento en el que las pinturas debieron de ser sustraídas. En efecto, en la testamentaria de Carlos III vienen registrados los cuadros en la «Pieza donde da leccion S.A.» el príncipe de Asturias en el Palacio Real de Aranjuez: «Dos de figura eliptica, de 6 pies y m.º por su mayor diametro [unos 181,1 cm]. Retratos del Rey y Reina de Napole[s]. Jph. Bonito... 6.000»⁴⁴. Por otra parte, los *putti* desnudos trasladados a la lana y seda tienen clara relación con los de Bonito, por ejemplo, los incluidos en los retratos de Carlos

⁴¹ A. Ponz, *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1772-1794, I, p. 240, nota 1.

⁴² *Inventarios reales* cit., II (1989), pp. 50-51.

⁴³ J.R. Sánchez del Peral y López, *Oriente como inspiración de la pintura en las colecciones reales españolas*, en M. Alfonso Mola, C. Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, catálogo de la exposición (Madrid, Palacio Real, marzo-mayo, 2003), Patrimonio Nacional, Madrid, 2003, p. 353, nota 8.

⁴⁴ *Inventarios reales* cit., II (1989), p. 51.

Antonio y Fernando de Borbón⁴⁵. Al poco de su aceptación por la corte, el tallista José Ramos del Manzano les hizo bastidores y marcos, siendo estos últimos dorados por Miguel García⁴⁶. Formaban sin duda una extraña pareja, pues se pintaron con tres años de diferencia, él todavía soltero y ella de recién casada, de modo que el año y medio que le llevaba el rey quedaba a la inversa en los retratos, con ella «mayor» y sacándole media cabeza.

En el libro de Ponz no se menciona, como es lógico, la pareja de retratos de los reyes de Nápoles pintada por Mengs en el invierno de 1772-1773⁴⁷, ni tampoco el de la nieta de Carlos III, la princesa María Teresa de Borbón, asimismo retratada por el primer pintor de cámara del rey de España⁴⁸. Mengs había conseguido licencia para viajar a Italia con el compromiso de realizar los encargos que le fuesen requeridos. El primero fue pintar los citados retratos de familia de los grandes duques en Florencia y, después de establecerse en Roma, acabaría viajando a Nápoles para hacer las efigies

⁴⁵ Fichas de A. Úbeda de los Cobos y J. Jordán de Urríes y de la Colina, en C. García-Frías Checa, J. Jordán de Urríes y de la Colina (eds.), *El Retrato* cit., pp. 334-336, 368-370, cat. 62, 75.

⁴⁶ Agp, Reinados, Carlos III, legajo 41³, cuenta de José Ramos del Manzano, Madrid, 4 de diciembre de 1771: «se [h]icieron dos bastidores obalados de dos baras de alto [unos 167,2 cm] y lo cor[r]espondiente de ancho para el Rey de Napoles y la Reyna, q.^e bale a treinta rr.^s cada uno p.^r el aparejado y madera y los dos... 60 [...] se [h]icieron dos marcos obalados para dhos. Retratos moldados a mano y ttallados [sic] de espejuelos y campanillitas [sic] y quantas y agallones que tiene cada uno beinte p.^s y quatro dedos y los dos quarenta p.^s y medio a razon de quarenta y cinco r.^s cada p.^e por el mucho trabajo y todos montan... 1.822½ [...] dos colgaderos para dhos. marcos con sus tornillos que balen de cer[r]ajero y dorador a fuego deciocho [sic] rr.^s... 18 [...] se [h]izo un cajon de siete p.^s de largo por siete quartas de ancho para llebar los retratos del Rey de Napoles y la Reyna, a colocarlos a el R.¹ Sitio de Aranjuez que de madera y jornales y clabos bale... 200»; y cuenta de Miguel García, s.l., s.f.: «en 28 de Noviembre de dho año [de 1771] se doraron dos Marcos grandes ovalados su justo valor... 4.032 [siempre reales de vellón]».

⁴⁷ Antonio Rafael Mengs, *María Carolina de Austria, reina de Nápoles*, 1772-1773, óleo sobre lienzo, 135,5 x 100 cm, y *Fernando IV de Nápoles*, 1772-1773, óleo sobre lienzo, 135,5 x 100 cm, Aranjuez, Palacio Real (respectivamente, Patrimonio Nacional, inv. 10007929, 10007930), cfr. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs* cit., I, pp. 201-202, 237-238, Kat. Nrn. 133, 166, y II, pp. 254, 325-327, lámina XXXVII, y J. Jordán de Urríes y de la Colina, en C. García-Frías Checa, J. Jordán de Urríes y de la Colina (eds.), *El Retrato* cit., pp. 356-364, cat. 70-71.

⁴⁸ Antonio Rafael Mengs, *María Teresa de Borbón, princesa de Nápoles*, 1773, óleo sobre lienzo, 103 x 76,6 cm, Madrid, Palacio Real (Patrimonio Nacional, inv. 10024089), cfr. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs* cit., I, p. 255, Kat. Nr. 184, y II, p. 327, y J. Jordán de Urríes y de la Colina, en C. García-Frías Checa, J. Jordán de Urríes y de la Colina (eds.), *El Retrato* cit., pp. 364-366, cat. 72.

de los reyes y de la princesa nacida el 6 de junio de 1772. La llegada del artista fue anunciada al rey de España por Bernardo Tanucci, en carta fechada en Portici el 17 de noviembre de 1772: «con una Lettera di Moñino dissi al Re che il Pittor Meng[s] è venuto per far li ritratti delle Maestà Loro da presentarsi a Vostra Maestà, e il Re mi diede l'ordine che subito possa venire, ed entrare»; tres semanas después respondía Carlos III: «agradezco al Rey el [h]aver permitido que [h]aga Menchz sus Retratos, para hacermelos»⁴⁹. En marzo de 1773 el rey recibía en El Pardo el retrato de su nieta María Teresa, que había sido remitido «en una Cajita cubierta de tela cerada»⁵⁰. Aunque no tenemos certeza de la fecha del envío de los retratos de los padres⁵¹, sabemos que la cuenta de los marcos está firmada en Madrid por el tallista en abril de ese mismo año⁵².

La reina está representada en tres cuartos (fig. 10), girada a su derecha al formar pareja con el retrato de su esposo. Con el cabello empolvado y recogido en la coronilla, y la tez blanca, en su rostro

⁴⁹ J. Jordán de Urríes y de la Colina, «*Crear artífizes*» cit., p. 228, nota 2.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ El 8 de julio de 1773 José Moñino avisaba desde Roma al marqués de Grimaldi del envío, días pasados, de unas cajas para la Real Academia de San Fernando, entre las cuales iba «otra más pequeña que pertenece a D.^o Antonio Mengs en que se cre[fe] vayan las Cabezas, o Retratos, de los Reyes de las dos Sicilias», cfr. J. Jordán de Urríes y de la Colina, «*Crear artífizes*» cit., p. 228, nota 2. Esa mención de «Cabezas, o Retratos» podría interpretarse como estudios, y acaso fueran «le sole teste dipinte» citadas por José Nicolás de Azara: *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna*, Stamperia Reale, Parma, 1780, I, p. XXX.

⁵² Son los que actualmente conservan: Agp, Reinados, Carlos III, legajo 45², cuenta de José Ramos del Manzano, Madrid, 24 de abril de 1773, que incluye, entre otros trabajos, la realización de «un marco para un Retrato del Rey de Nápoles ttallado de [h]ojas cinta y cordon q.^e tiene de cirquiferencia quinze p.^s y dos dedos [unos 421,4 cm]», por 272 reales de vellón; «un bastidor para dho. Ret[r]ato», por 12 reales; «un marco para el Ret[r]ato de la Señora Ynfanta de Napoles [será la reina al tener el marco medidas semejantes al del rey] que tiene de zirquiferencia quinze p.^s y tres dedos [unos 423,2 cm] que bale de madera y [a]parejado y talla de espejuelos y campanillas y quenta y agallones», 486 reales; «dos bastidores para dho. ret[r]ato el uno a prebención», por 24 reales, más tres colgaderos «dorados a fuego» para esos dos marcos, y otro para un dibujo del abate Domingo María de Servidori, por 75 reales. Y, finalmente, la cuenta de María Mónica Sánchez Hurtado («Doradora del Rey»), Madrid, 9 de octubre de 1773, del dorado de «Vn Marco para un retrato del Rey de Napoles, con perfil a la Ytaliana, tallado de [h]ojas, cintas y cordon: se aparejó, repasó y doró a bruñido. Tiene de circunferencia 15 pies [unos 418 cm]», 480 reales, y «Otro para un Retrato de la Serenissima S.^{ra} Ynfanta de Napoles [¿reina?], tallado de espejuelos, campanillas y cuentas: se aparejó, repasó y doró a bruñido. Tiene de circunferencia 15 ¼ pies [unos 425 cm]», 686,16 reales (Agp, Reinados, Carlos III, legajo 46²).

alargado destacan los grandes ojos azules; aunque suavizadas, facciones semejantes se aprecian en el retrato de Johann Georg Weikert, cuya realización consideramos debería retrasarse a esos años⁵³. En el cuadro de Mengs la reina viste elegante bata de invierno en raso de seda color marfil con adornos de piel de «martas castañas» y mangas de encaje, como en el retrato de Liani. Está alhajada con diamantes en la toca blanca y en los pendientes de las orejas, mientras que en la cinta del cuello – de la que cuelga una pequeña cruz también de diamantes – destaca sobre la seda negra un soberbio solitario. Luce además en ambas muñecas pulseras de cuatro hilos de perlas, en la izquierda visible la miniatura-retrato de su esposo, y en la mano derecha sostiene con delicadeza un abanico cerrado de guardas de nácar decoradas en oro. Unos largos guantes blancos agarrados con la izquierda amenizan y completan esta prodigiosa representación de la lujosa indumentaria de la reina. Como fondo, un amplio cortinaje granate deja a la vista una pilastra de orden corintio.

De la cabeza de la reina se conserva un bello dibujo a lápiz negro y sanguina en todo conforme al óleo – salvo en la gargantilla⁵⁴ –, que explica el método empleado por Mengs en sus retratos italianos, puesto que se conservan dibujos semejantes de las cabezas de dos hijos de los grandes duques de Toscana, realizados antes en Florencia, y uno de la princesa María Teresa, de cuerpo entero, para el retrato de esta hija de los reyes de Nápoles enviado a su abuela en Viena⁵⁵.

⁵³ Johann Georg Weikert, *La archiduquesa María Carolina, reina de las Dos Sicilias*, hacia 1768 [hacia 1773 (?)], óleo sobre lienzo, 90,5 x 74 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 2734, cfr. <khm.at/objektdb/detail/2421>. Un vestido muy semejante –¿de Rose Bertin?– puede verse en un retrato de María Antonieta, por Joseph Hickel (1736-1807), óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm (Estocolmo, Nationalmuseum, inv. NMGrh 1079, cfr. <collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=15749&viewType=detailView>). En el museo sueco se considera retrato de María Carolina, por el mismo pintor, uno que representa con claridad las facciones de María Antonieta (inv. NMGrh 1080). No es indiferente el adorno del cabello en el retrato de Weikert, que se asemeja al grabado de la reina por Raffaello Morghen en 1777 (Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. Rcin 614807, cfr. <rct.uk/collection/614807/maria-carolina-queen-of-the-two-sicilies>).

⁵⁴ Antonio Rafael Mengs, *María Carolina de Nápoles*, 1772, lápiz negro y sanguina sobre papel, 430 x 310 mm, Madrid, colección particular, cfr. J. Jordán de Urríes y de la Colina, en C. García-Frías Checa, J. Jordán de Urríes y de la Colina (eds.), *El Retrato* cit., p. 359, fig. 71.1.

⁵⁵ S. Roettgen, en M. Ceriana, S. Roettgen (eds.), *I Nipoti del Re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, catálogo de la exposición (Firenze, Palazzo Pitti, 19 settembre 2017 – 7 gennaio 2018), Sillabe, Livorno, 2017, pp. 98-103, cat. 10-12.

Es probable que las pinturas de Mengs llegadas en 1773 fuesen colgadas en la sala «de vestir el Rey» del Palacio Real de Aranjuez dedicada al parecer a retratos de la familia en Italia, al ser imágenes recientes y del mismo pintor que los retratos toscanos allí situados. Lo cierto es que en 1794 estaban en la inmediata «Pieza de Gentiles hombres»⁵⁶, que no existe en la actualidad al haber pasado a formar parte del Salón del Trono o de Embajadores con la reforma de mediados del siglo XIX.

Los siguientes retratos enviados a España serán en *biscuit* de porcelana, procedentes de la Real Fabbrica Ferdinanda. Los primeros casos fueron los relieves ovalados de los reyes, de perfil y en busto (fig. 11)⁵⁷, a modo de camafeos antiguos y conforme a la moda imperante en la estampa por influencia francesa. Uno de los grabados de María Carolina de perfil, por Johann Ernst Mansfeld, sigue un dibujo de 1784 de Filippo Tagliolini⁵⁸, incorporado tres años antes a la Real Fabbrica napolitana. No tenemos noticia del envío de esos relieves, pero sí está documentada la remisión al príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, del soberbio relieve de *La Familia Real napolitana de caza*, realizado en 1782 (fig. 12)⁵⁹. Atribuido a Francesco Celebrano, muestra a la reina en un lateral presenciando una escena de caza que evoca el célebre tondo adrianeo del arco de Constantino en Roma, con Fernando IV a caballo al fondo tras un jabalí⁶⁰. En fin, en 2003 el Museo Arqueológico Nacional de Madrid adquirió un grupo en *biscuit* de porcelana

⁵⁶ *Inventarios reales* cit., II (1989), p. 19.

⁵⁷ Real Fabbrica della Porcellana di Napoli, *María Carolina de Austria*, hacia 1781, *biscuit* de porcelana, 43 x 33 cm (total con marco: 69 x 47 cm), y *Fernando IV de Nápoles*, hacia 1781, *biscuit* de porcelana, 39 x 33 cm (total con marco: 63 x 47 cm). Madrid, Palacio Real (respectivamente, Patrimonio Nacional, inv. 10013362, 10013363), cfr. A. González-Palacios, en N. Spinosa (ed.), *El arte de la Corte* cit., pp. 201-202, cat. 46; M.^aJ. Herrero Sanz, en C. García-Frías Checa, J. Jordán de Urries y de la Colina (eds.), *El Retrato* cit., p. 367, cat. 73-74.

⁵⁸ Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Port_00049926_01.

⁵⁹ Real Fabbrica della Porcellana di Napoli, *La Familia Real napolitana de caza*, 1782, *biscuit* de porcelana, 92 x 112 x 43,5 cm. San Lorenzo de El Escorial, Palacio de los Borbones del Real Monasterio (Patrimonio Nacional, inv. 10013364), cfr. A. González-Palacios, en N. Spinosa (ed.), *El arte de la Corte* cit., p. 201, cat. 45.

⁶⁰ A su regreso a Nápoles en 1783, Giacomo Milani y Antonio Cioffi encargados del traslado de la porcelana relataron a Fernando IV la falta de gratificación al entregarlo al futuro Carlos IV: «*Li spagnuoli aspettatori del gradimento incontrato con S.A. il Principe d'Asturias la Caccia di porcellana in biscotto restarono maravigliati di non aver ricevuto dal medesimo nessun regalo*», cfr. C. Minieri Riccio, *Gli artefici ed i miniatori della Real Fabbrica dalla Porcellana di Napoli* (1878), «Atti dell' Accademia

que representa a la Familia Real de Nápoles rindiendo homenaje a Carlos III, representado en una estatua ecuestre (fig. 13)⁶¹. Junto al matrimonio figuran seis de sus hijos: María Teresa, María Luisa, Francisco, María Cristina, Carlos Genaro y María Amelia, esta última nacida en Caserta el 26 de abril de 1782. Las edades de los niños permiten relacionar el grupo con uno «rappresentante la Real Famiglia che la regina mandava in dono al re di Spagna», documentado en julio de 1783, que fue modelado por el ya citado «Capo Modellatore» Filippo Tagliolini y «poi lavorato in biscotto» por el veneciano Giovanni Lorenzi⁶².

El último retrato de la reina, y de incorporación más tardía a las Colecciones Reales españolas, se conserva en el Museo del Prado (fig. 14)⁶³. En la pinacoteca se ha tenido como obra autógrafa de Elisabeth Louise Vigée-Le Brun⁶⁴. Sin embargo, es una de las muchas copias existentes del que se reconocía como original de 1791 – de 53,5 x 38,5 cm –, cuadro que pereció por el fuego en julio de 1940 en la villa del Dr. Luigi Maiello en Providence (Rhode Island, Estados Unidos de América). Otras copias del mismo retrato se conservan en diversos museos o bien han circulado por el mercado del arte⁶⁵. La pintora parisina repitió el esquema empleado en

Pontaniana», XIII, parte seconda, Stamperia della Regia Università, Napoli, 1880, p. 312, traducido parcialmente al español, en A. González-Palacios, en N. Spinosa (ed.), *El arte de la Corte* cit., p. 201, cat. 45.

⁶¹ Filippo Tagliolini, *Homenaje a Carlos III de la Familia Real napolitana*, 1783, *biscuit* de porcelana, 72 x 55 x 40 cm, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 2003/135/1.

⁶² C. Minieri Riccio, *Gli artefici* cit., p. 310.

⁶³ Se registra por vez primera en P. de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.* [...], Oficina de Aguado, impresor de Cámara, Madrid, 1843, p. 232, n.º 1035.

⁶⁴ Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun, *Carolina, reina de Nápoles*, óleo sobre tabla, 37 x 27 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P005832, cfr. < museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carolina-reina-de-napoles/0eeb7598-0e73-4bcd-a5f5-44c978e49411 >. Véase J.L. Diez (ed.), *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015, p. 585.

⁶⁵ En Francia: Chantilly, Musée Condé, inv. PE 403: óleo sobre tabla, 35 x 28 cm; por Auguste Couder, en Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 4595: óleo sobre lienzo, 98 x 79 cm; y en Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin, inv. 53 CM: óleo sobre lienzo, 37 x 28 cm; y más copias se registran en N. Garnier-Pelle, *Chantilly, musée Condé: Peintures du XVIII^e siècle*, Réunion des musées nationaux – Chantilly, musée Condé, Paris, 1995, pp. 143-144, cat. 106. Una copia grande, con la figura invertida y considerada original de la pintora parisina, se conserva en Nápoles, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, inv. OACE 1905, n. 501: óleo sobre lienzo, 220 x 143 cm, cfr. P. Piscitello, en N. Spinosa (ed.), *Museo e gallerie* cit., pp. 157-158, cat. 146. También están las miniaturas

dos grandes retratos sedentes de la reina de Francia, de 1787 y 1788, ahora en el Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. En el segundo, en el que María Antonieta está sola, sostiene igualmente un libro en la mano derecha en el regazo, como haría su querida hermana María Carolina. Esa actitud de hacer una pausa en la lectura se acentúa en la efigie de la reina napolitana al apoyar la cabeza en la mano izquierda, una pose reflexiva o melancólica que la pintora había usado antes en el retrato de la duquesa de Orleans y retomaría en otros retratos femeninos en la última década del siglo XVIII⁶⁶.

Por último, debemos rechazar la identificación de un retrato conservado en el Museo Cerralbo de Madrid⁶⁷, pues ningún parecido tiene con María Carolina, en la forma de la frente, nariz, barbilla, etc., ni siquiera los ojos son azules, como los tenía la reina napolitana y destacó por su belleza la poetisa Anna Miller (1741-1781) – «large, brilliant, and of a dark blue»⁶⁸ –; por el peinado y el vestido la pintura debería situarse a mediados del siglo XVIII⁶⁹.

citadas en G. Brevetti, *Regina di quadri* cit., p. 221. Por último, se subastó una procedente de la «Casa di S.A.R. il Duca di Genova», en Múnich, Neumeister Münchener Kunstauktionshaus, subasta 365, 24 de septiembre de 2014, lote 1087: óleo sobre tabla, 36,3 x 27,3 cm.

⁶⁶ De la condesa von Bucquoi (1793) y de la condesa Anna Ivanovna Tolstaya (1796), como señala P. Lang, en J. Baillio, K. Baetjer, P. Lang (eds.), *Vigée Le Brun*, catálogo de la exposición (New York, The Metropolitan Museum of Art, from February 15 through May 15, 2016), The Metropolitan Museum of Art, New York, 2016, p. 162, cat. 53; G. Brevetti, *Regina di quadri* cit., pp. 220-221.

⁶⁷ Giuseppe Bonito, *Retrato de María Carolina de Austria con la Infanta María Teresa*, 1772-1773, óleo sobre lienzo, 98 x 74,5 cm. Madrid, Museo Cerralbo, inv. VH 468, cfr. J. Urrea Fernández, *La pintura italiana* cit., pp. 315-316, lámina XCIX, 2; S. Röttgen, *Iconografía borbónica* cit., p. 405; G. Redín Michaus, *De Bronzino a Giaquinto. Pintura italiana en el Museo Cerralbo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2009, pp. 128-131, cat. 25.

⁶⁸ *Letters from Italy* [...], Edward and Charles Dilly, London, 1776, II, p. 234, carta XXXV.

⁶⁹ Agradezco a la Dra. Pilar Benito García que haya confirmado mi opinión acerca del vestido, que considera podría ser incluso anterior.



Fig. 1. Anónimo, *María Carolina de Austria*. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 2. Giuseppe Bonito, *María Carolina de Austria, reina de Nápoles*. Caserta, Palazzo Reale.



Fig. 3. Anónimo (en la oficina de Johannes Thomas Edlen von Trattner), *María Josefa de Austria*. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.



Fig. 4. Anónimo (en la oficina de Johannes Thomas Edlen von Trattner), *María Carolina de Austria*. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.



Fig. 5. Pietro Duranti, *María Carolina de Austria, reina de Nápoles*. Madrid, Palacio Real. © Patrimonio Nacional.



Fig. 6. Antonio Rafael Mengs, *María Josefa de Austria*. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 7. Antonio Rafael Mengs, *María Carolina de Austria, reina de Nápoles*. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 8. Francesco Liani, *María Carolina de Austria, reina de Nápoles*. Madrid, Palacio Real. © Patrimonio Nacional.



Fig. 9. Antonio Zaballi (por dibujo de Nicola Maria de Fatio), *Maria Carolina de Austria, reina de Nápoles*, en B. Tromby, *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca S. Brunone e del suo ordine cartusiano*, I, Vincenzo Orsino, Napoli, 1773.



Fig. 10. Antonio Rafael Mengs, *María Carolina de Austria, reina de Nápoles*. Aranjuez, Palacio Real. © Patrimonio Nacional.



Fig. 11. Real Fabbrica della Porcellana di Napoli, *Maria Carolina de Austria, reina de Nápoles*. Madrid, Palacio Real. © Patrimonio Nacional.



Fig. 12. Real Fabbrica della Porcellana di Napoli, *La Familla Real napoletana de cozza*. San Lorenzo de El Escorial, Palacio de los Borbones del Real Monasterio. © Patrimonio Nacional.



Fig. 13. Filippo Tagliolini y Giovanni Lorenzi, *Homenaje a Carlos III de la Familia Real napolitana*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 14. Copia de Elisabeth Louise Vigée-Le Brun, *María Carolina de Austria, reina de Nápoles*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Allison Goudie

MARIA CAROLINA IN MINIATURE: DRESSING FOR A DYNASTIC WEDDING
BETWEEN THE NEAPOLITAN AND SPANISH BOURBONS, 1802

SOMMARIO: Questo saggio analizza una miniatura insolita della regina Maria Carolina ora nella collezione del Museo di San Martino. Attraverso un particolare studio dell'iconografia e della materialità della miniatura in accordo con le lettere ora conservate nell'Archivio di Stato di Napoli, questo saggio getta nuova luce sulle circostanze della commissione e della creazione della miniatura, collocandola nel contesto del doppio matrimonio avvenuto nel 1802 tra i Borbone napoletani e quelli spagnoli.

PAROLE CHIAVE: Goya, Maria Carolina regina di Napoli, Maria Luisa regina di Spagna, miniatura bifacciale, ritrattistica e iconografia reale.

MARIA CAROLINA IN MINIATURA: L'ABBIGLIAMENTO PER UN MATRIMONIO DINASTICO TRA I BORBONE DI NAPOLI E QUELLI DI SPAGNA, 1802

ABSTRACT: This essay explores a highly unusual miniature of Queen Maria Carolina now in the collection of the Museo di San Martino. Through close attention to the iconography and materiality of the miniature in conjunction with letters now held in the Archivio di Stato di Napoli, this essay casts new light on the circumstances of the miniature's commission and creation, placing it in the context of the double wedding that took place in 1802 between the Neapolitan and Spanish Bourbons.

KEYWORDS: Goya, Maria Carolina Queen of Naples, Maria Luisa Queen of Spain, miniature double-sided, royal portraiture and iconography.

There is in the Museo di San Martino an unusual miniature depicting Maria Carolina, Queen of Naples: within a glass casing is suspended a slice of ivory, cut out around the contours of the sitter's head and shoulders, the recto painted with her portrait as viewed from the front, and the verso with that viewed from behind (figg. 1-2). Carefully folded over the ivory silhouette is a piece of black lace, secured with now discoloured glue, to suggest the form of a veil. While the lace has been folded and fixed in place to mimic the actual undulations of a real veil and echoes the hang of the turban down the left shoulder, the life-size weave of the lace creates a bizarre conflict of scale between the painted image and its mixed-media embellishment. The creator of this curious miniature

is unknown, but it might be associated with the miniaturist Carlo Marsigli (d. 1807) and his circle¹. Its unorthodox format, ‘cut out’ and painted on either side to suggest a certain three dimensionality, is shared by a small group of similar miniatures, many associated with the Neapolitan court in the few decades either side of 1800². This essay presents research which suggests that this mi-

* I wish to gratefully acknowledge the generous assistance of the following people in the research towards and preparation of this essay: Michele Bernardi, Giulio Brevetti, Silvia Cocurullo, Mathieu Deldicque, Nicole Garnier-Pelle, Astrid Grange, Hanneke Grootenboer, Moritz von der Heydte, Nathalie Lemoine-Bouchard, Bernd Pappé, Rita Pastorelli, Marcia Pointon, Carmine Romano, Emma Rutherford, Niklas Salm-Reifferscheidt, Guy Stair Sainty, Haydn Williams, and Juliet Wilson-Bareau.

Transcriptions and translations from manuscript sources are my own unless otherwise specified. They retain as far as possible the exact spelling and grammar used in the original sources (even where clearly incorrect), and as such do not always conform to modern conventions. I have inserted punctuation where it aids in communicating the intended meaning.

Abbreviations for archival sources: Asn – Archivio di Stato di Napoli; At-Oesta/Hhsta – Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Vienna.

¹ Unknown, *Portrait of Maria Carolina of Naples*, c. 1802, watercolour on ivory with lace, Naples, Museo di San Martino. For the existing literature on this miniature of Maria Carolina see: A. Di Cicco, cat. 3.12, in *Galanterie: Oggetti di lusso e di piacere in Europa fra Settecento e Ottocento*, exh. cat. (Napoli, Museo nazionale della ceramica “Duca di Martina”, 27 September 1997 – 26 April 1998), Electa, Naples, 1997, pp. 155-156; and R. Middione, *La miniatura europea nei musei di Napoli*, Franco di Mauro, Sorrento, 1993, n.p. Carlo Marsigli painted numerous miniatures of the Neapolitan Bourbons and gave drawing lessons to Maria Carolina’s daughters. It is also known, however, that he worked in collaboration with other artists; there is a record from 1790 of Maria Carolina ordering two other painters to assist Marsigli in a series of portraits he was completing of the royal family. See A. González-Palacios, *Due Scene di conversazione in miniatura*, in A. González-Palacios (ed.), *Il Tempio del Gusto: Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Longanesi, Milan, 1984, vol. 1, pp. 347-348; and A. Gonzalez-Palacios, *Ritratti di Famiglia Cari Ricordi: Cent’anni di parentele reali raccontati in una inconsueta collezione di miniature*, «Casa Vogue Antiques», May 1989, n. 4, p. 86. Another possible candidate for the authorship of the present portrait is Giuseppe Tresca, who also completed numerous miniatures of the Neapolitan Bourbons. See A. Di Cicco, cat. 3.10, in *Galanterie* cit., p. 155. For further considerations on authorship in relation to other miniatures, see N. Garnier-Pelle, N. Lemoine-Bouchard, B. Pappé, *Portraits des maisons royales et impériales de France et d’Europe: Les miniatures du musée Condé à Chantilly*, Somogy éditions d’art, Paris, 2007, p. 182, cat. 205.

² Further examples of this type of ‘cut-out’ and/or double-sided miniature, by a range of (almost all unidentified) hands:

- Musée Condé, Chantilly (inv. n. OA 1474, Miniatures 158), depicts one of Maria Carolina’s daughters, possibly Empress Maria Theresa or Princess Maria Amelia (later Queen of the French). See N. Garnier-Pelle, N. Lemoine-Bouchard, and B. Pappé, *Les miniatures du musée Condé à Chantilly* cit., p. 199, cat. 235.

niature can be situated in the context of the double wedding that took place in 1802 between the Neapolitan and Spanish Bourbons.

- Walters Art Museum, Baltimore (inv. n. 38.174), thought to depict Princess Luisa Carlotta of the Two Sicilies (1804-1844), daughter of Francesco, Hereditary Prince of Naples and his Spanish-born wife Princess María Isabel (and therefore granddaughter of Maria Carolina). The sitter wears the Order of the Starry Cross together with the sash of the Order of María Luisa, as in the present miniature of Maria Carolina. See W.R. Johnston, cat. 594, in *Jewelry: Ancient to Modern*, Walters Art Gallery, Baltimore / The Viking Press, New York, 1980, p. 219; and The Walters Art Museum online catalogue: <http://art.thewalters.org/detail/37334/portrait-miniature-of-princess-louisa-carlotta/>. It has also been suggested that this is a portrait of Princess María Isabel. See N. Garnier-Pelle, N. Lemoine-Bouchard, and B. Pappe, *Les miniatures du musée Condé à Chantilly* cit., p. 182, cat. 205.
- Private collection, depicts an unidentified young child with red hair.
- Philadelphia Museum of Art (inv. n. 1899-976), depicts an unidentified woman with short hair *à la titus* and wearing a pendant shaped like an anchor, possibly in keeping with the fashion around 1800 for all things 'Nelson' in celebration of the defeat of the French at the Battle of the Nile. See Philadelphia Museum of Art online catalogue: <https://philamuseum.org/collections/permanent/38407.html?mulR=630325557|86>.
- Cincinnati Art Museum (inv. n. 1990.1543), depicts an unidentified child. See Cincinnati Art Museum online catalogue: <https://www.cincinnatiart-museum.org/art/explore-the-collection?pid=19013551>
- Private collection (Christie's, London, 25 May 2004, lot 121), depicts Princess María Isabel (wife of Hereditary Prince Francesco). Although this miniature is 'cut-out' and double-sided, the reverse (according to the catalogue description) depicts not the back of her head and shoulders but a portrait (from the front) of a baby, said to be her son, the future King Ferdinand II of the Two Sicilies. See Christie's Auction Results, Sale 6903 (London, 25 May 2004), lot 121: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/italian-school-circa-1811-a-cut-out-double-sided-4280911-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=4280911&sid=63234c12-4092-4021-8f3c-db1368d19350>.
- Private collection (Sotheby's, Geneva, 15 November 1995, lot 281), depicts Maria Carolina recto and verso on a heart-shaped ground, with the surrounding area around her silhouette painted in, that is, not 'cut-out'. See *Portrait Miniatures, Objects of Vertu, Russian Works of Art and Fabergé including the Robert D. Brewster Collection of Portrait Miniatures*, Sotheby's, Geneva, 15 November 1995, p. 100, lot 281; and A. Gonzalez-Palacios, *Ritratti di Famiglia Cari Ricordi* cit., p. 87.
- Musée Condé, Chantilly (inv. n. OA 1449, Miniatures 160), believed to depict either Princess Maria Cristina or Princess Maria Amelia of Naples recto and verso on a diamond-shaped ground, not 'cut-out'. See N. Garnier-Pelle, N. Lemoine-Bouchard, and B. Pappe, *Les miniatures du musée Condé à Chantilly* cit., p. 182, cat. 205.
- Private collection (previously recorded as being in the collection of the Conde de Aguiar), by Diego Monroy, c. 1820, depicts an unknown woman recto and verso on an oval ground, not 'cut-out'. See J. Ezquerro del Bayo, *Exposición de la Miniatura-Retrato en España*, exh. cat. (Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, May-June 1916), Alemana, Madrid, 1916, p. 41 and plate 48. I am grateful to Bernd Pappe for bringing this miniature to my attention.

It does so through close attention to the iconography and materiality of the miniature in conjunction with letters now held in the Archivio di Stato di Napoli which illuminate the logistical and sartorial preparations for the wedding. Building on recent approaches to miniatures which treat such «portrait-objects»³ within a more encompassing visual cultural network, this essay ultimately positions the miniature within the iconographical landscape created around the Spanish Bourbons circa 1800, a landscape perhaps most familiar through the work of Francisco de Goya y Lucientes for the Spanish royal family.

Naples and Spain had endured an uneasy diplomatic relationship during the 1790s, but by the start of the nineteenth century, and with the ascent of Napoleon Bonaparte – including rumours that he had designs on marrying into a royal dynasty – both the Neapolitan and Spanish Bourbons were forced to accept the political sense, indeed necessity, of reinforcing their dynastic links. A double wedding between the two branches of the dynasty was planned: the recently widowed Hereditary Prince of Naples, Francesco (future King Francesco I of the Two Sicilies) would marry the Spanish Infanta María Isabel, and the Prince of Asturias, Fernando (future King Fernando VII of Spain) would marry the Neapolitan Princess Maria Antonia. The exchange of miniatures as part of the negotiation of royal marriages was a long-established custom, and one duly followed even within the rather hasty arrangements for this double marriage⁴. While this concerned miniatures of the bride and bridegroom, the sartorial and heraldic details in the miniature of Queen Maria Carolina suggest strongly that this too was created in the context of this event.

³ M. Pointon, “Surrounded with Brilliants”: *Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, «The Art Bulletin», LXXXIII, n. 1 (2001), p. 48.

⁴ E.C. Corti, *Ich, eine Tochter Maria Theresias: Ein Lebensbild der Königin Marie Karoline von Neapel*, F. Bruckmann, Munich, 1950, p. 388. The exchange of miniatures of the bride and bridegroom in advance of the Spanish-Neapolitan double wedding of 1802 is copiously documented in Asn, Archivio Borbone 99. One of the possible candidates for the authorship of the miniature of Maria Carolina, Carlo Marsigli, had been commissioned to produce various miniatures in connection with the marriage in 1790 of Maria Carolina's two eldest daughters, Maria Theresa and Maria Luisa to the future Holy Roman Emperor Franz II and the Grand Duke of Tuscany, Ferdinand III respectively. See Asn, Archivio Borbone 302, *Compendio Delle Spese fatte negli anni 1790 e 1791 Per lo Matrimonio di S.A.R. il Pripe Ered^{dio} Per li matrimonj delle due R^e Pripe^{se} Primogenite, e Per lo Viaggio delle MM.LL in Germania*, c. 125v.

Maria Carolina is depicted wearing a white, empire-line dress, the height of fashion throughout Europe around 1800, but also kept deliberately simple in its rendering so as to emphasize the accessories, which while few, are crucial. Pinned above her left breast is the Order of the Starry Cross, the highest female order of the Holy Roman Empire. Its membership was drawn from only the very highest-ranking women attached to the Habsburg diaspora, and was presided over by the Holy Roman Empress herself; in 1802 this was the sister of the Neapolitan bride, Maria Carolina's eldest daughter, Maria Theresa⁵. Maria Carolina admitted in her correspondence with Maria Theresa to being somewhat lax in her observance of the precise duties and obligations that membership officially entailed⁶. The order does not feature strongly in Maria Carolina's iconography, if indeed at all, from which might be deduced, perhaps surprisingly for a Habsburg princess, that her membership of the Order was not a particularly significant element of her self-identity as Queen of Naples. Queen Maria Luisa of Spain, mother of the Spanish protagonists in the 1802 double marriage, was also a member of the Order of the Starry Cross. In contrast to her Neapolitan counterpart, however, Maria Luisa displays the Order almost unfailingly in her state portraits. The prominence given to the Order of the Starry Cross in Maria Luisa's iconography is shared from the 1790s onwards with the Order of Maria Luisa, which was founded by King Carlos IV in the queen's honour in 1792, the combination of the two orders becoming something of a

⁵ On the history of the order, see H. Dikowitsch, *Die österreichischen Damenorden*, in J. Stolzer and C. Steeb (eds.), *Österreichs Orden: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1996, pp. 184-189.

⁶ The precise duties and obligations that the members of the order were expected to observe on a daily basis were outlined in a handbook. See, for an example dated 1805: *Hochadelige und gottselige Versammlung vom Sternkreuz genannt, welche von Ihre kaiserl. Majestät Eleonora, verwittweten röm. Kaiserin im Jahre 1668 errichtet worden ist. Beschrieben und herausgegeben auf Ihre k. k. apostol. Majestät allergnädigste Verordnung*, Ghelenschen Schriften, Vienna, 1805. In a letter from 1792, in response to the conferral of the Order of the Starry Cross on her third-eldest daughter, Princess Maria Cristina (future Queen of Sardinia), Maria Carolina writes, «J'ai été bien touché des bontés de l'Imperatrice Empress [Maria Luisa, wife of Leopold II] d'envoyer la croix Etoile à la bone et Chere Mimi [Maria Cristina] elle en a été entièrement reconnoissante n'a fait que lué dans le livre quelles Sont les obligations et devoirs et Sera Surement plus Zele que nous tous a les remplir». At-Oesta/Hhsta HausA Sammelbände 53-5, Letter from Queen Maria Carolina of Naples to Holy Roman Empress Maria Theresa, 15 May 1792, c. 99v-100r.

signifier for Spanish female royal identity⁷. This is seen very clearly in Goya's portrait of María Luisa in court dress from 1800 (fig. 3)⁸, and in his study for the figure of the Infanta María Josefa for the closely-linked *Family of Carlos IV* (fig. 4).

The importance accorded to the relatively new combination of the Orders of the Starry Cross and of María Luisa in the ceremonial identity of the Spanish court around 1800 is further demonstrated by their foregrounding in a range of prints destined to adorn the inside cover of the *Kalendario manual y Guía de forasteros en Madrid*. Published annually with a distribution of 20,000 copies, the *Guía* was the official handbook to the intricacies of the Spanish court hierarchy and calendar, for use by courtiers and particularly foreign diplomats. From 1799, it featured a plate showing bust-length roundel portraits of Carlos IV and María Luisa, derived from painted portraits by various artists, including Goya and Juan Bauzil (figg. 5-9)⁹. While María Luisa's hairstyle and headdress changes from print to print, the Spanish insignia of the Orders of the Starry Cross and of María Luisa displayed on the royal body

⁷ H.E. Gillingham, *Numismatic notes & monographs*, n. 31, *Spanish Orders of Chivalry and Decorations of Honour*, American Numismatic Society, New York, 1926, p. 22; A. Reuter, cat. 30, in J.A. Tomlinson (ed.), *Goya: Images of Women*, exh. cat. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 October 2001 – 9 February 2002; Washington, National Gallery of Art, 10 March – 2 June 2002), Washington, National Gallery of Art, 2002, p. 170; J.M. Alía Plana, *Trajes, vestidos y condecoraciones en "La familia de Carlos IV"*, in M.B. Mena Marqués (ed.), *Goya: La familia de Carlos IV*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2002, p. 271. On the importance of royal orders to the Spanish Bourbons around 1800, see J.A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*, Yale University Press, New Haven, 1992, pp. 79-80, 86.

⁸ Francisco de Goya y Lucientes, *Queen María Luisa in Court Dress*, 1800, oil on canvas, 205 x 124 cm, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real (inv. 10002936). There is a version of this picture now in the collection of the Museo di Capodimonte (inv. n. Q 119). This arrived in Naples in the 1820s and had formerly been in the collection of Manuel Godoy. See I.R. de Viejo, *Daños colaterales: la dispersión y destrucción de los cuadros de Goya pintados para Godoy*, in M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde and W. Rincón García (eds.), *Arte en Tiempos de Guerra*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 439.

⁹ See A. Rodríguez Rebollo, cat. 119, in *Carlos IV: Mecenas y Coleccionista*, exh. cat. (Madrid, Palacio Real, 23 April – 19 July 2009), Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 294-6; M.B. Mena Marqués, *1800. Goya y "La familia de Carlos IV"*, in M.B. Mena Marqués (ed.), *Goya: La familia de Carlos IV* cit., pp. 106-13; and C. Barrena, J. Blas, J. Carrete, and J. Miguel Medrano, *Siglo XVIII. Libros y series de estampas*, in *Calcografía Nacional: catálogo general*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 2004, vol. 1, n.p. (under section *Calendario Manual y Guía de Forasteros / Estado Militar de España e Indias*), as reproduced: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/laminas/laminas_sxviii_libros_series.pdf?PHPSESSID=b28c47a94b84a5529c5871483e075c7c.

remain constant, transcending ephemeral fashion – fashions that largely originated in France¹⁰ – and acting as shorthand for the institution of (Spanish) monarchy.

Compared with this range of painted and printed portraits, then, the sash worn by Maria Carolina in the present miniature must also be the Order of María Luisa – worn, like her Spanish relatives, draped over the right shoulder, framing the underside of the bust so as to complement the empire-line cut of their dresses¹¹. Indeed, in the early stages of discussions around the double marriage, the Neapolitan ambassador to Spain, the Duke of San Teodoro, communicates to Maria Carolina in a letter that María Luisa would like to offer Maria Carolina and her daughters the Order of María Luisa in anticipation of this dynastic event. In his letter, San Teodoro refers to the traditionally strained relationship between the Spanish and Neapolitan queens:

The Queen will send the cordon of [the Order of] María Luisa to her daughter-in-law [Princess Maria Antonia], but I believe she will be flattered to send it to [you] and to all [your] daughters. Tell me if you will accept them ... Dispel all bitterness, this must be your task, reunite Austria and the Bourbons, it is a great matter; here one wants it, one desires it, *I cannot say it in any stronger terms* [emphasis original]¹².

In response, Maria Carolina writes that she is «filled with gratitude, and I regard it as a new proof of goodwill on the part of the Queen»¹³.

¹⁰ On the influence of French fashion in Spain in the late eighteenth and early nineteenth centuries, see A. Ribeiro, *Fashioning the Feminine: Dress in Goya's Portraits of Women*, in J.A. Tomlinson (ed.), *Goya: Images of Women* cit., pp. 71-77.

¹¹ The colour of this sash on the recto of the miniature of Maria Carolina is somewhat lighter than on the verso, which is closer to the violet colour of the cordon of the Order of María Luisa. This seems likely to be as a result of light exposure over the miniature's history and the fugitive nature of red lake pigments. The flesh colour on the verso is similarly more pink than on the recto.

¹² «La Reine enverra à sa belle Fille le Cordon de Marie Louise, mais je crois qu'elle sera flattée de l'envoyer a S.M. et a toutes ses Filles, Dites-moi si vous les recevez ainsi que l'Impératrice et la grande Duchesse; dissipez tout ressentiment, cela doit être votre ouvrage reunissez l'Autriche et les Bourbons, c'est une grande affaire; ici on le veut, on le desire, *je n'en puis pas dire d'avantage*». Asn, Archivio Borbone 99, Manuscript copy of letter from the Duke of San Teodoro to «Madame» [Queen Maria Carolina of Naples], 22 December 1801, c. 145v-146r.

¹³ «Pour les Cordons, que la Reine veut Nous envoyer, j'en Suis pénétrée de l/Ca reconnaissance, et le regarde Comme une Nouvelle preuve d'amitié de la part de la Reine». With regards to the offer of the Order for Maria Carolina's two eldest daughters, however, Maria Carolina responds that «they are filled with gratitude; but they

The conferral of the Order of Maria Luisa on Maria Carolina and her daughters was made within the context of a broader correspondence around the preparations for the wedding, including extensive liaison between Maria Carolina and both San Teodoro and his wife regarding Maria Antonia's trousseau. Enquiries regarding dresses, accessories, jewellery and trimmings are discussed, and at least one doll wearing Spanish court dress was sent to Maria Carolina by the San Teodoros as a template for dress orders for the princess¹⁴. In the same despatch that brings the news of the conferral of the Order of Maria Luisa on Maria Carolina is a report from the Duchess of San Teodoro on a «session with the Queen regarding clothes»¹⁵ covering various points, including reference to the custom that «on the head one wears a veil»¹⁶. The passage is not entirely clear¹⁷, but seems to suggest both that a veil is something worn while at prayer, and that it is a custom also local to Naples (the broader reference appears to read «*siano lode per la testa si portano di velo, come da noi, onde non le faccia di blonde*»¹⁸). Notwi-

do not dare wear orders other than those of their countries) («elles Sont pénétrées de reconnaissance; mais elles n'osent porter d'autres ordres que ceus de leur pays»). Asn, Archivio Borbone 99, Manuscript copy [?] of letter from Queen Maria Carolina of Naples probably to the Duke of San Teodoro, 16 January 1802, c. 193v.

¹⁴ See Asn, Archivio Borbone 99, Manuscript copy of *Points, Sur lesquels je desirerois reponse*, n.d., c. 158r–159v; Manuscript copy of *Questioni fatte da S.M. la Regina delle Due Sicilie al Duca di Sto Teodoro*, n.d., c. 160r–v; Manuscript copy of a letter from the Duchess of San Teodoro to Queen Maria Carolina of Naples, 22 December 1801, c. 164v; Manuscript copy of a letter from Queen Maria Carolina of Naples to the Duchess of San Teodoro, 17 January [no year; presumably 1802], c. 201r; and Manuscript copy of a letter from Queen Maria Carolina of Naples to the Duchess of San Teodoro, 22 February 1802, c. 214r, and enclosure *Questions necessaires à Savoir p le trousseau*, c. 216v.

¹⁵ «Sessione colla Regina per rapporto à vestiti». Asn, Archivio Borbone 99, Duchess of San Teodoro to Queen Maria Carolina of Naples cit., 22 December 1801, c. 164r.

¹⁶ «per la testa si portano di velo, come da noi, onde non c/le faccia di blonde». Asn, Archivio Borbone 99, Duchess of San Teodoro to Queen Maria Carolina of Naples cit., 22 December 1801, c. 164r. Blonde lace was one of various types of lace from which mantillas could be made; an inventory of Maria Luisa's wardrobe from 1808 lists a range of different types. T. Zanardi, *Crafting Spanish Female Identity: Silk Lace Mantillas at the Crossroads of Tradition and Fashion*, «Material Culture Review», LXXVII/LXXVIII (2013), pp. 140–41 and p. 152.

¹⁷ The manuscript is a copy of a letter, which might explain the slightly short-hand nature of phrasing.

¹⁸ It is likely, however, that the Duchess of San Teodoro is referring to a courtly practice when she says «come da noi», and not to a custom that was necessarily widespread throughout all classes of Neapolitan society. While the traditional dress asso-

withstanding the slightly enigmatic nature of this reference, it is notable when considered in tandem with the presence of the veil in the miniature of Maria Carolina, for a veil is not an item of clothing that otherwise features in the Neapolitan queen's iconography and its presence here therefore serves further to underline the connection between this miniature and the double wedding. The mantilla of course features famously in Maria Luisa's iconography, specifically in another of her portraits by Goya, from 1799, where she is shown outdoors, wearing a black mantilla and *basquiña* (fig. 10). In this portrait of the Italian-born queen of Spain these accessories assert her "Spanishness"¹⁹, but the same cannot be said of Maria Carolina's use of the veil as the Neapolitan queen²⁰. Instead, in the case of the miniature of Maria Carolina, it seems more likely that her wearing a veil, as a custom shared between the devoutly Catholic kingdoms and royal families of Spain and Naples, was intended to refer to this aspect of shared identity between the Neapolitan and Spanish Bourbons. In particular, it was a custom that set them apart from Revolutionary France²¹.

ciated with various areas within the Kingdom of Naples often did involve a headscarf of sorts, this was usually made of more opaque fabrics such as linen or wool, and not entirely of lace. See N. d'Arbitrio Ziviello, "Fazzuoli o 'sciugatori": i copricapi dei costumi popolari, in M.C. Masdea and A. Caròla-Perrotti (eds.), *Napoli-Firenze e Ritorno: Costumi popolari del Regno di Napoli nelle Collezioni Borboniche e Lorenesi*, exh. cat. (Florence, Palazzo Pitti, 14 September – 14 November 1991; Naples, Museo Duca di Martina, 7 December 1991 – 9 February 1992), Guida editori, Naples, 1991, pp. 137-142, and the various illustrations throughout this volume. Middione refers to the veil as a «veletta reale». R. Middione, *La miniatura europea nei musei di Napoli* cit., n.p.

¹⁹ Francisco de Goya y Lucientes, *Queen Maria Luisa in a Mantilla*, 1799, oil on canvas, 210 x 130 cm, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real (inv. 10002935). T. Zanardi, *Framing Majismo: Art and Royal Identity in Eighteenth-Century Spain*, Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2016, pp. 151, 171, 174-176, 182-183; A. Ribeiro, *Fashioning the Feminine* cit., p. 84; and J. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment* cit., pp. 81-82.

²⁰ This is in contrast to what was expected of Princess Maria Antonia, who the Duke of San Teodoro insisted must become «completely, completely Spanish»: «La Princesse des Asturies doit d'abord se premunir contre les ambuches de la jalousie, faire sans affectation des bons traitemens aux Espagnols; arrivant ici doit être toute toute Espagnole car ils sont bons affectionnés à leurs Souverains, ils detestent les Etrangers et ils ont raisons...». Asn, Archivio Borbone 99, Duke of San Teodoro to Queen Maria Carolina of Naples cit., 22 December 1801, c. 152r. Maria Carolina echoes the Duke's recommendation in a letter to the Duchess, writing of Maria Antonia, «mon etude est de la rendre toute toute espagnole». Asn, Archivio Borbone 99, Queen Maria Carolina of Naples to the Duchess of San Teodoro cit., 17 January [no year; presumably 1802] cit., c. 201r.

²¹ T. Zanardi, *Framing Majismo* cit., pp. 11, 173-176, 183; and J. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment* cit., pp. 81-82.

The weddings were to be celebrated by proxy in Naples and Spain, after which a squadron would sail to Barcelona to exchange the princesses. Maria Carolina had originally hoped to accompany her children to Barcelona and to this end requested information from the Duchess of San Teodoro about what Spanish women «her age» wear at court. She asks,

I request that you have made for me as well one or two gala dresses or uniforms as the ladies wear them, so that I arrive in the style of the country, and if my bad fortune prevents me from coming, I will give it to some poor church²².

Indeed, in the event, Maria Carolina never made the journey to Barcelona, ostensibly on the grounds of poor health and her many obligations in Naples²³. Given the specificity of the miniature of Maria Carolina now in the Museo di San Martino and its demonstrable connection to the double wedding, it might reasonably be surmised that in place of her physical presence, Maria Carolina sent this portrait²⁴. Perhaps it was a token of thanks to the Spanish queen for having endowed on Maria Carolina the Order of Maria Luisa. Alternatively, or indeed additionally, the miniature may

²² «vi prego fattemi fare come portano le Donne della mia età, uno o due abiti di Corte, o uniformi per me pure, per essere venendo nello Stile del paese, e Se la mia mala Sorte non mi fara venire, lo daremmo a qualche chiesa, povero». Asn, Archivio Borbone 99, Manuscript copy of letter from Queen Maria Carolina of Naples to the Duchess of San Teodoro, 25 August 1802, c. 262r.

²³ Asn, Archivio Borbone 99, Letter from Queen Maria Carolina of Naples to the Duke of San Teodoro, 4 September 1802, c. 181r-v.

²⁴ The letter confirming that Maria Carolina would not travel to Barcelona is dated 4 September 1802, and the Spanish squadron that had come to transport Maria Antonia and Francesco to Barcelona arrived in Naples on 12 September. Asn, Archivio Borbone 99, Queen Maria Carolina of Naples to the Duke of San Teodoro cit., 4 September 1802, c. 181r-v and c. 186r; and At-Oesta/Hhsta HausA Sammelbände 62-1-4, Letter from Queen Maria Carolina of Naples to Holy Roman Empress Maria Theresa, 12 September 1802, c. 184r. This is a relatively short window, but not an unfeasible one in which to produce a miniature, especially a royal commission. Maria Carolina mentions in letters to the Duke and Duchess of San Teodoro that upon receipt of miniatures of the Prince of Asturias and Maria Isabella in Vienna she had «perfect» copies of both miniatures made within the space of two days, after which the originals were sent on to Naples. Asn, Archivio Borbone 99, Manuscript copy of a letter from Queen Maria Carolina of Naples to the Duke of San Teodoro, 22 February 1802, c. 204r; and Queen Maria Carolina of Naples to the Duchess of San Teodoro cit., 22 February 1802, c. 212v. I am very grateful to Emma Rutherford for discussing with me the potential timeframe in which the miniature was created.

have been intended to be worn by a member of the Neapolitan entourage, possibly even the Duchess of San Teodoro herself, staking Maria Carolina's claim to agency in this major event by standing in for her presence²⁵. Certainly the combined insignia she is depicted wearing points to the formality of the event in which the miniature is apparently partaking. There was a strict protocol regarding the particular types of events at which the Order of the Starry Cross could and ought to be worn, among them, events at which court gala uniform was worn²⁶; in turn, among the select range of events at which the gala dress of the Spanish court was to be worn, were weddings²⁷. The veil similarly suggests a ceremonial context, be it religious or otherwise. Moreover, the particular materiality of the veil serves to communicate the idea of the miniature as a substitute for Maria Carolina's presence. As a tiny swatch of real, life-size black lace, presumably that used for an actual veil, it underlines its status within the image as a sort of physical remnant of (or at least intimately connected to) the sitter. Moreover, the fragility of

²⁵ Cf. M. Pointon, *Surrounded with Brilliants* cit., p. 53. While miniatures were often owned by men, they were really only ever worn publicly by women. See M. Pointon, *Surrounded with Brilliants* cit., p. 59; and C. Lloyd and V. Remington, *Masterpieces in Little: Portrait Miniatures from the Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II*, The Boydell Press, Woodbridge, 1996, p. 41. Pointon does cite an instance in which Prince Orloff wore a miniature of Catherine the Great at the English court in 1775 in his capacity as «her Majesty's adjutant», but a distinction must be made between Catherine, who was the official sovereign, and Maria Carolina, who was merely queen consort (even if in practice she was the effective sovereign). The Neapolitan ambassador, the Duke of San Teodoro, was officially the representative of King Ferdinand IV, and it would therefore have been unlikely that he would wear a miniature of Maria Carolina. M. Pointon, *Surrounded with Brilliants* cit., p. 58. Maria Carolina sent the Duke of San Teodoro a preliminary list of courtiers to accompany the squadron to Barcelona on 4 September 1802. It includes two women as confirmed: Countess Isnella, «*Grande Maitresse de la Princesse*», and Baroness Mandel, «*Dame de Compagnie*» and governess to Maria Carolina's daughters. In addition, a further four ladies-in-waiting would attend Maria Antonia, and three or four would join the Neapolitan party as ladies-in-waiting to Maria Isabella. Asn, Archivio Borbone 99, Manuscript copy of *Une liste des personnes, qui accompagneront mes [Maria Carolina's] enfans [on the trip to Barcelona]* no date, in attachment to a letter from Queen Maria Carolina of Naples to the Duke of San Teodoro cit., 4 September 1802, c. 185r-v.

²⁶ H. Dikowitsch, *Die österreichischen Damenorden* cit., p. 189.

²⁷ Asn, Archivio Borbone 99, *Points, Sur lesquels je desirerois reponse* cit., c. 159r; and *Questioni fatte da S.M. la Regina delle Due Sicilie al Duca di Sto Teodoro* cit., c. 160r. A list of all the regular occasions on which gala dress was required was published in the *Guía de forasteros*. See, for example, *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid, para el año de 1802*, Imprenta Real, 1802, pp. 206-207.

the ivory slice, delicately wrapped in the fabric fragment and suspended in the clear glass casing recalls the presentation of tiny relics in precious reliquaries²⁸. At the same time, the incongruous size of the weave of the lace – far too coarse by comparison to the size of Maria Carolina's diminutive head – functions much like the lock of hair that frequently accompanied miniature portraits more generally of this period²⁹.

In creating Maria Carolina's miniature, the unknown artist would have been able to draw on the wealth of information the queen had gathered via the San Teodoros regarding the appropriate attire for her planned appearance at the Spanish court, but he or she may have also been able to draw on visual sources. It is notable that in the print for the *Guía* after Goya's portrait of María Luisa in gala dress, the Spanish queen is shown wearing a turban and pearls, the same accessories as Maria Carolina in her miniature³⁰. This print is dated 1799 and was presumably intended for the 1800 edition of the *Guía*, but it also seems likely that these designs circulated as standalone prints; indeed, copies of the *Guía* with these portrait prints still intact are rare. That such prints must have circulated beyond Spain is suggested by comparison between one of the prints apparently destined for the *Guía* (fig. 8) and a Roman print by Giovanni Petrini after Ercole Petroni, part of a series illustrating the work of Pope Pius VII (fig. 11). Here the same two portraits of Carlos IV and María Luisa appear, now reimagined as painted portraits, hanging on the wall behind the protagonists in an interior intended to represent the Spanish College in Rome. So

²⁸ Cf. M. Pointon, *Surrounded with Brilliants* cit., pp. 60-61; and A. Di Cicco, cat. 3.11, in *Galanterie* cit., p. 155.

²⁹ On this incongruity of scale between lock of hair and painted portrait within a miniature, see M. Pointon, *Surrounded with Brilliants* cit., p. 60.

³⁰ None of the prints destined for the *Guía* depict María Luisa wearing a mantilla or veil. There is however a painting, now in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, which depicts María Luisa in gala dress, as in her state portrait by Goya, together with a mantilla (inv. n. 8614). This is thought to be a later 19th-century pastiche, attributed to Ángel Lizcano Monedero, but it does beg the question as to whether there was an original prototype composition upon which the Munich picture was based – a picture now lost but contemporary to María Luisa's lifetime that showed the queen dressed in this way. Enrique Lafuente Ferrari dismissed this combination of gala dress and mantilla as incongruent, but Maria Carolina's miniature reopens the possibility that this was a legitimate form of dress. See E. Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1947, p. 272.

similar are these portraits to those in fig. 8 in both design and even absolute scale that one wonders whether the Spanish print may even have been traced by Petroni in the production of his drawing. The roundel format of the portraits in the *Guía*, with their sitters shown in three-quarter profile recall that of a miniature – all the more so in the Petrini engraving, with the prominent hook at the top of the frames represented. Even the small scale of the portrait roundels in the *Guía* prints encourage comparison with miniatures and draw attention to the compelling resemblance between the portraits of María Luisa in the *Guía* prints and the miniature of Maria Carolina that is the subject of this essay³¹.

Within a few years of the double marriage taking place the relationship between the Neapolitan and Spanish Bourbons had deteriorated again and the Duke and Duchess of San Teodoro had been recalled to Naples at the demand of the Spanish. Maria Carolina learnt of the death of her daughter Maria Antonia in 1806 from a newspaper report, confiding to her daughter Empress Maria Theresa that she would regret the Spanish match «until the grave»³². The provenance of the miniature of Maria Carolina, including the date of its accession to the Museo di San Martino, is unknown. The research presented here however casts at least some light not only on the circumstances of this extraordinary miniature's commission and creation, but on how the brief rapprochement between the Spanish and Neapolitan Bourbons around 1801-02 was mediated and fashioned through visual culture.

³¹ On the relationship between miniatures and printed portraits see M. Poin-ton, *Surrounded with Brilliants* cit., p. 59.

³² Letter from Queen Maria Carolina of Naples to Holy Roman Empress Maria Theresa, 1 July 1806, as cited in E.C. Corti, *Ich, eine Tochter Maria Theresias* cit., p. 533.



Fig. 1. Unknown, *Portrait of Maria Carolina of Naples* (recto). Naples, Museo di San Martino. Photograph © Claudio Garofalo.



Fig. 2. As Figure 1 (verso). Naples, Museo di San Martino. Photograph © Claudio Garofalo.



Fig. 3. Francisco de Goya y Lucientes, *Queen María Luisa in Court Dress*. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real.



Fig. 4. Francisco de Goya y Lucientes, *María Josefa de Borbón y Sajonia, Infanta of Spain*. Madrid, © Museo Nacional del Prado.



Fig. 5. Fernando Selma after Juan Bauzil, *Carlos III y María Luisa su esposa, Reyes de España*, 1798, engraving, 10 x 11.5 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/1712/49.



Fig. 6. Rafael Esteve after Agustín Esteve, after Francisco de Goya y Lucientes, *Carlos III y María Luisa su esposa, Reyes de España*, 1799, engraving, 11 x 12.6 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/1712/50/2.



Fig. 7. Rafael Esteve after Juan Bauzil, *Carlos III y María Luisa su esposa, Reyes de España*, 1801, engraving, 18.2 x 14 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/1712/52/1.



Fig. 8. Rafael Esteve after Juan Bauzil, *Carlos III y María Luisa su esposa, Reyes de España*, 1802, engraving, 17.9 x 14.4 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/1712/55.



Fig. 9. Rafael Esteve after Juan Bauzil, *Carlos III y María Luisa su esposa, Reyes de España*, 1805, engraving, 18 x 14.1 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/1712/57.



Fig. 10. Francisco de Goya y Lucientes, *Queen María Luisa in a Mantilla*. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real.



Fig. 11. Giovanni Petrini after Ercole Petroni, *S.S. Pio VI. alloggia in Bologna nel Real Colleggio di Spagna*, engraving, 39 x 48 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, De Vinck 6984.

GLI AUTORI

Marcello Andria

andria@unisa.it

Docente a contratto di Storia della bibliografia e metodologia bibliografica presso il Dipartimento di scienze del patrimonio culturale dell'Università di Salerno, dove dal 2002 al 2018 ha diretto il sistema bibliotecario di ateneo. È autore di contributi pubblicati in riviste di italianistica, bibliografia e storia del libro e dell'editoria, in atti di convegni e cataloghi di mostre. I suoi interessi di ricerca sono concentrati, in prevalenza, sui manoscritti leopardiani conservati a Napoli – dei quali ha portato alla luce negli anni numerosi inediti relativi allo *Zibaldone*, a progetti incompiuti, a elenchi di libri e letture – su fondi storici e collezioni private confluiti in biblioteche meridionali. Dal 2018 è componente del Consiglio direttivo dell'Associazione Italiana di Public History.

Nadia Barrella

nadia.barrella@unicampania.it

Ordinario di Museologia e storia del collezionismo al Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”. Si occupa di storia delle istituzioni museali e di storia della tutela. Il dibattito politico e culturale sotteso all'insorgere di istituzioni museali ottocentesche, l'attività di alcuni collezionisti e curatori di musei, la promulgazione di leggi e di altri provvedimenti per la conservazione delle opere d'arte sono i temi da lei maggiormente trattati. Tra i suoi libri: *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria* (Napoli, 1996), *La forma delle idee* (Napoli, 2010) ed *I Cocchi in Rolls Royce* (Napoli, 2015).

Giulio Brevetti

giulio.brevetti@unicampania.it

Ricercatore di Storia della Critica d'arte al Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, si occupa prevalentemente di aspetti iconografici. È il capogruppo del progetto *IPSo - Images of Power and Sovereignty* sulla produzione di ritratti del potere nel XVIII secolo. Ha

pubblicato diversi saggi sulla ritrattistica borbonica e murattiana e curato nel 2016, per i Quaderni di Mediterranea assieme a G. Sodano, il volume *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*. In seguito, ha pubblicato una monografia sulle esposizioni d'argomento risorgimentale dal titolo *La patria esposta. Arte e Storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento* (Palermo, 2018), e curato il volume *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo* (Palermo, 2019).

Francesco Cotticelli

francesco.cotticelli@unina.it

Docente di Discipline dello Spettacolo al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli "Federico II". Dottore di ricerca in Storia del teatro, ha svolto un post-doc negli Stati Uniti ed è stato Gastprofessor presso l'Institut für Film-, Medien- und Theaterwissenschaft dell'Università di Vienna e Fulbright Distinguished Lecturer presso la University of Notre Dame, U.S.A. Referente scientifico per la Fondazione "Pietà dei Turchini" di Napoli e per il Da Ponte Netzwerk – European Mozart Ways, collabora a varie riviste teatrali e ha tenuto conferenze e relazioni in Europa, Stati Uniti, Giappone. Ha all'attivo numerose pubblicazioni su temi e problemi del teatro europeo sei-settecentesco, con particolare riferimento alla Commedia dell'Arte e alla diffusione del suo repertorio, a Metastasio, all'organizzazione e alla produzione dello spettacolo a Napoli tra età vicereale e regno autonomo.

Carmela D'Ario

c.dario@studenti.unimol.it

Docente di Italiano e Storia negli Istituti di Istruzione Secondaria di II grado, attualmente ha in corso un dottorato di ricerca in Storia Moderna presso l'Università del Molise. Si è occupata di storia sociale e il suo ambito di ricerca attuale è la storia del patriziato urbano a Napoli in Età Moderna. Recentemente si è interessata alla storia delle emozioni e alla didattica della storia, settori per i quali ha scritto due saggi di prossima pubblicazione. È autrice

del saggio *Gli esposti a Napoli nel XVIII secolo*, in C. Russo (a cura di), *Chiesa, assistenza e società nel Mezzogiorno moderno* (Lecce, 1994).

Allison Goudie

agoudie@rmg.co.uk

Curatore della sezione d'arte Pre-1800 al Royal Museums Greenwich, in precedenza ha ricoperto incarichi curatoriali presso la National Gallery, il National Trust e la Kenwood House di Londra. Ha completato il suo Dottorato di ricerca in Storia dell'arte all'Università di Oxford nel 2014, con una tesi sulla regina Maria Carolina di Napoli e il ritratto reale nell'Europa rivoluzionaria e napoleonica.

Javier Jordán de Urríes y de la Colina

javier.jordan@patrimonionacional.es

Formatosi presso l'Universidad Complutense de Madrid, è conservatore del Real Sitio de Aranjuez e della pittura del XVIII secolo al Patrimonio Nacional. Ha pubblicato diversi articoli in riviste specializzate, presentazioni in atti congressuali della sua disciplina, e saggi in cataloghi di mostre, nazionali e stranieri. Le sue ricerche si concentrano sui Siti Reali di Spagna, sulle loro decorazioni parietali e sui loro elementi di arredo, con libri come *La Casita del Príncipe de El Escorial* (Madrid, 2006) o la monografia dedicata a *La Real Casa del Labrador de Aranjuez* (Madrid, 2009). Ha curato le esposizioni temporanee *Carlos IV, mecenas y coleccionista* (Madrid, Palacio Real, 2009; una versione è stata portata al Meadows Museum di Dallas nel 2010), *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional* (Madrid, Palacio Real, 2014) e *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado* (Madrid, Palacio Real, 2016).

Mirella Vera Mafri

mimafri@libero.it

Ha insegnato Storia Moderna all'Università di Salerno. Fa parte di varie associazioni storiche italiane e straniere ed è componente del Comitato Scientifico del *Mediterranean Maritime History Network*. Ha pubblicato monografie e saggi, curato volumi sulla storia politica e socio-economica, sulla *gender history* dell'Europa mediter-

ranea, con particolare riferimento al Regno di Napoli, al ducato di Parma, alla Francia. Si occupa anche di rapporti diplomatici e commerciali tra Napoli, Levante ottomano e Impero russo nei secoli XVIII-XIX.

Paologiovanni Maione

paolomaione@libero.it

Docente di Storia della musica e Storia ed estetica musicale presso il Conservatorio di Musica “San Pietro a Majella” di Napoli, è co-direttore artistico e scientifico della Fondazione “Pietà dei Turchini” di Napoli, membro del comitato scientifico del Centro de Estudos Musicais Setecentistas em Portugal “Divino sospiro” di Lisbona e del Centro interdisciplinare di Cultura italiana (CiCi) dell’Universität Leipzig. È nel comitato dell’edizione nazionale delle commedie per musica di Domenico Cimarosa. È stato nel comitato direttivo della «Rivista Italiana di Musicologia» (1998-2003) e nel consiglio direttivo della Società Italiana di Musicologia come responsabile del settore “convegni” (2004-2009). Ha pubblicato e curato diversi volumi e suoi saggi sono apparsi in prestigiose riviste e libri miscellanei. Ha tenuto relazioni per convegni promossi da istituzioni europee, americane e asiatiche. È stato promotore e membro di innumerevoli comitati di convegni internazionali.

Francesco Nocerino

nocerinomusica@gmail.com

Dopo gli studi umanistici, ha completato gli studi musicali di Pianoforte e di Musica Corale e Direzione di Coro presso i conservatori “Giuseppe Martucci” di Salerno e “San Pietro a Majella” di Napoli. Accanto all’attività di docente di ruolo per il MIUR, in qualità di organologo porta avanti da diversi anni un intenso lavoro di indagini archivistiche riguardanti la musica napoletana, rivolto soprattutto a far luce sulla storia, la produzione e la diffusione degli strumenti musicali a Napoli; i risultati di tali ricerche sono presentati in convegni e conferenze internazionali e più volte hanno attirato l’attenzione dei mass media e della stampa. Pubblica saggi musicologici e collabora con riviste italiane ed estere del settore. Direttore artistico, organizzatore e coordinatore di manifestazioni musicali, concerti e progetti in rete è socio fondatore e attualmente

presidente del Centro Iniziative Didattiche Musicali *NaturalMenteMusica*. È stato consulente scientifico per la sezione strumenti musicali di mostre storico-documentarie, artistiche e musicali di rilievo internazionale.

Cinzia Recca

crecca@unict.it

Ricercatrice in Storia Moderna presso il Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Catania. La sua attività di ricerca si è orientata principalmente verso l'Illuminismo britannico ed europeo con particolare attenzione ai ruoli femminili. In anni recenti ha avviato una impegnativa attività di ricerca concentrata sulla figura della regina di Napoli Maria Carolina attraverso l'analisi di fonti inedite (diario e carteggi). Sono di recente pubblicazione *The Diary of Maria Carolina of Naples, 1781-1785. New Evidence of Queenship at Court* (London, 2017), *The eagle eye of the Habsburg family on the Kingdom of Naples: Lights and shadows of Maria Carolina at Court*, in V. Schutte & E. Paraque (eds), *Forgotten Queens in Medieval and Early Modern Europe. Political, Agency, Myth-Making, and Patronage* (London-New York, 2019), *The reversal of dynasties during the Bourbon era in the Kingdom of Naples*, in A.M. Rodrigues, M. Santos Silva, J. Spangler (eds), *Dynastic change Legitimacy and Gender in Medieval and Early Modern Monarchy* (London-New York, 2020).

Giulio Sodano

giulio.sodano@unicampania.it

Ordinario di Storia Moderna presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", dove è ora coordinatore del dottorato in Storia e Trasmissione delle eredità culturali. Ha intrapreso molteplici filoni di ricerca, con particolare riferimento alla storia delle istituzioni ecclesiastiche e della vita religiosa nel Mezzogiorno d'Italia nell'età moderna; all'analisi dei meccanismi della costruzione della santità canonizzata e allo studio della diffusione e ricezione dei culti per i santi nell'area del Mediterraneo; alla storia del pauperismo e dell'assistenza tra il XVI e il XVIII secolo; al ruolo politico, economico, sociale e culturale delle aristocrazie; alla nascita e allo sviluppo

delle identità cittadine del Mezzogiorno d'Italia. I suoi interessi più recenti sono relativi alla storia delle dinastie sovrane europee, agli aspetti simbolici del potere monarchico, al cerimoniale e all'educazione delle case reali. Per i Quaderni di Mediterranea ha curato con G. Brevetti nel 2016 il volume *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*.

Rita Steblin†

Nata in Canada nel 1951 e scomparsa a Vienna nel 2019, è stata un'appassionata ricercatrice, esperta di indagini archivistiche che hanno fatto luce su temi e problemi della vita musicale a Vienna e nell'impero a cavallo fra Sette e Ottocento. Di particolare rilievo i suoi contributi su Beethoven e Schubert, sui loro ambiti culturali e sulle loro relazioni sociali e artistiche, con significative aperture a questioni di iconografia.

Paola Zito

paola.zito@unicampania.it

Ordinario di discipline del libro e del documento presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli". Da oltre trent'anni si occupa di storia del libro e dell'editoria di antico regime, con particolare attenzione al rapporto tra produzione libraria ereticale e censura: al riguardo è autrice di varie monografie, tra cui si segnalano *Granelli di senapa all'Indice. Tessere di storia editoriale (1585-1700)* (Pisa-Roma, 2008) e *L'esagono imperfetto. I libri proibiti della Biblioteca Brancacciana secondo l'inventario del 1730 circa* (Pisa-Roma, 2012). Nella sua sfera di ricerca rientra, fra l'altro, l'impatto del paratesto librario sulla complessa fenomenologia della lettura in età moderna.

INDICE DEI NOMI

Sovrani, regine, regine consorti e titolari di Stato, principi e principesse di case reali sono riportati nell'indice secondo il nome di battesimo.

- Accardi, V., 71, 77, 91
Ackermann, Sophie Charlotte, 140
Acton, H., 27, 34, 35, 45, 46
Acton, John Francis, 33-36, 40, 42-46, 48-49, 54-56, 59-60, 64, 115
Addison, Joseph, 133
Adolfati, Andrea, 170
Ago, R., 90
Agricola, Johann Friedrich, 170
Ahrendt, R., 166
Ajello, R., 22, 29, 32, 36, 39, 42, 54, 55, 99, 109
Alberdi, A., 153
Albrecht, Johann Friedrich, 128, 137, 141
Alfonso Mola, M., 289
Alfonzetti, B., 18, 151, 153
Algarotti, Francesco, 165, 171
Alía Plana, J.M., 316
Allan, David, 191, 198
Allroggen-Bedel, A., 99, 100
Amato, M., 161
Amirante, G., 100, 101, 107, 112
Anatra, B., 40
Andria, M., 121, 123, 124, 333
Anna Amalia di Brunswick-Wolfenbüttel, *duchessa di Sassonia-Weimar-Eisenach*, 252, 254-255, 259-260, 262, 268
Anna Maria Ludovica de' Medici, *principessa elettrice*, 110
Ansani, Giovanni, 170
Antolini, B.M., 144
Antonelli, A., 4, 16, 18, 70
Apell, Johann David von, 170
Aprile, Giuseppe, 170
Ardito, C., 154
Aricò, N., 35
Arnaud, François Thomas Marie de Baculard d', 138
Arouet, François Marie *detto* Voltaire, 138
Artioli, U., 134
Ascione, I., 157
Asioli, Bonifazio, 172
Auerbach, E., 157
Azara, José Nicolás de, 291
Babo, Joseph Marius von, 140
Babudieri, F., 38
Bacciagaluppi, C., 146, 157, 166
Bach, Carl Philipp Emanuel, 170
Bach, Johann Christian, 172
Bachleitner, N., 20
Bacqué-Grammont, J.L., 38
Badaloni, N., 6
Baetjer, K., 295
Baillio, J., 295
Bairani, Pietro, 173

- Banakas, A.-S., 280
 Barbaja, Domenico, 153
 Barbaris, G., 71
 Bardellino, Pietro, 105
 Barlow, Catherine, *lady*, 190, 198
 Barocchi, P., 111
 Barone, Domenico, *barone poi marchese di Liveri*, 155
 Barra, F., 27, 33, 34, 35, 39, 45, 49
 Barreca, L., 29
 Barrella, N., 99, 104, 333
 Barrena, C., 316
 Barrio, M., 278
 Barruel, A., 30, 262
 Basso, A., 144
 Basso Peressut, L., 111
 Batoni, Pompeo, 113
 Baumgartner, E., 19
 Bauzil, Juan, 316, 328-330
 Bearne, C.M., 30
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, 138
 Beccadelli, Giuseppe, *marchese di Sambuca*, 31-33, 35, 38-42, 55, 101, 107, 256
 Beethoven, Ludwig van, 201-202, 226, 231, 338
 Beil, Johann David, 141
 Belli, C., 82, 148
 Bellinazzi, A., 109
 Bellucci, E., 147
 Belmonte *vedi* Pignatelli, Antonio
 Beltrami, L., 168
 Beltrani, G., 102
 Benati, Carlo Antonio, 170
 Bencivenni Pelli, Giuseppe, 110
 Benda, Jiří Antonín, 141
 Benedikt, H., 148
 Benevault, Pierre, 280
 Benigno, F., 9
 Benito García, P., 282, 287, 295
 Bernardi, Michele, 312
 Bernasconi, Antonia, 256
 Bernis, François-Joachim de Pierre de, *cardinale*, 34
 Berti, G., 38, 39, 40
 Berti, M., 166
 Bertin, Rose, 292
 Bettinelli, Giuseppe, 171
 Bianconi, G.L., 284
 Bianconi, L., 144, 147, 166
 Biggi, M.I., 14, 150, 166, 169
 Bil'basov, V.A., 39
 Bile, U., 281, 284
 Billington, Elizabeth, 162-163
 Bizza, *musicista*, 170
 Bizzocchi, R., 70, 90
 Blanning, T.C.W., 32
 Blas, J., 316
 Bled, J.-P., 26
 Boccadamo, G., 18
 Bock, E., 156
 Bollème, G., 122
 Bolts, William, 38
 Bonito, Giuseppe, 243, 278-279, 282, 287, 289, 295, 297
 Bonno, Giuseppe Giovanni Battista, 170
 Bono, M., 192
 Borghese, Marc'Antonio, *vicéré di Napoli*, 169

- Bösenberg, Johann Heinrich, 141
Bossa, R., 166
Bottari, S., 40
Botteri, I., 11
Boulay de la Meurthe, A., 48
Boutier, J., 99
Bouvier, R., 29, 33
Brancato, F., 42
Brandenburg, S., 202
Brandes, Johann Christian, 141
Breme, Ludovico Giuseppe Ar-
borio Gattinara, *marchese*
di, 34
Brentani, *banchieri*, 37
Bretzner, Christoph Friedrich,
140
Brevetti, G., 5, 19, 26, 27, 52,
98, 113, 123, 141, 166,
194, 245, 251, 252, 253,
287, 295, 312, 333, 338
Broadwood, John, 189
Broschi, Carlo *detto* Farinelli,
165, 167, 171-172
Brühl, Alois Friedrich von, 140
Brunelli, B., 168
Bruni, F., 170
Bruno, G., 89
Brunsvik, Anna von, 207, 226-
227
Brunsvik Teleki, Charlotte von,
227
Brunsvik, Josephine von, *contes-*
sa, 202, 220, 226
Brunsvik, Therese von, 203, 226
Brusa, Francesco, 170
Bucquoi, Maria Theresia, *con-*
tessa, 295
Bulgarelli Lukacs, A., 7
Bulifon, A., 166
Buono, L., 185
Burke, P., 22, 165
Burney, Charles, 188-189
Cafiero, R., 157, 173, 174
Cagli, B., 144, 147
Calaresu, M., 22
Calderón de la Barca, Pedro,
138
Calleja, Andrés de la, 281, 283,
288
Caloprese, Gregorio, 167
Camarero Bullón, C., 14
Cammarano, Giuseppe, 244-
245, 263
Campanelli, M., 78, 84
Campbell, Charlotte, *lady*, 261
Campbell Orr, C., 14
Campe, Joachim Heinrich, 128,
134
Campenni, F., 9
Canale Cama, F., 48
Canaviglia, Maria Felicia, *mar-*
chessa di San Marco, 256
Candiani, R., 167, 168, 169
Cantalupo *vedi* di Gennaro, Do-
menico
Cantilena, R., 99
Cantone, G., 147, 148
Capaccioli, M., 105
Capano, A., 85
Capece, Carlo, 170
Capone, S., 152
Capra, C., 71

- Capriglione, J., 113
 Caputo, S., 146
 Caracciolo, Carlo Maria, *duca di San Teodoro*, 317-321, 323
 Caracciolo, Domenico, *marchese*, 22, 29, 41, 43, 54, 56, 70
 Caracciolo, Maria Vincenza, *principessa Ottajano*, 256
 Caracciolo, M.T., 252
 Caraci Vela, M., 174
 Carafa, Giulia, 287
 Carafa, Giuseppe, 107
 Carbonaro, Y., 71, 75, 92
 Carlo V d'Asburgo, *imperatore*, 129
 Carlo d'Asburgo-Lorena, *arciduca d'Austria*, 221
 Carlo di Borbone, *re di Napoli e di Sicilia*, poi Carlo III, *re di Spagna*, 4-6, 13, 15-17, 26, 28-30, 35, 43-45, 54-56, 79-80, 98, 100, 106, 108, 149, 151, 157, 166, 244, 256, 291
 Carlo Antonio di Borbone, poi Carlo IV, *re di Spagna*, 66
 Carlo Felice di Savoia, *re di Sardegna*, 68
 Carnino, C., 41
 Caroccia, A., 143
 Carolina Bonaparte, *regina consorte di Napoli*, 16
 Carrete, J., 316
 Casanova, C., 20
 Casanova, D., 48
 Castelcicala *vedi* Ruffo, Fabrizio
 Castellalfer, Paolo Giacchino Carlo Amico, *conte di*, 42
 Castellano, G., 38
 Castillo, José del, 284
 Catalani, A., 35
 Catalano, F., 42
 Caterina II, *imperatrice di Russia*, 38-40, 222, 321
 Cattaneo, Domenico, *principe di San Nicandro*, 26-27,
 Causa, R., 113, 241, 245, 252, 257, 278, 287
 Causa Picone, M., 251
 Cavalcanti, I., 78, 81, 84
 Cavalcanti, M.L., 39, 41
 Cazzaniga, G.M., 45
 Cecere, I., 256, 279
 Ceci, G., 107
 Celano, C., 80
 Celebrano, Francesco, 293
 Celoni, Anna Maria, 170
 Centlivre, Susannah, 138
 Ceriana, M., 292
 Cerradini, Ferdinando, 218
 Cestaro, A., 38
 Channan, Leopoldo, 170
 Chelli, Domenico, 162
 Chiosi, E., 12, 13, 18, 31, 37, 42, 45, 46, 99, 101, 102, 103, 108
 Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François, 127
 Chodowiecki, Daniel Nikolaus, 141
 Cimarosa, Domenico, 143, 154, 159, 161, 184, 336

- Cioffi, Antonio, 293
 Cioffi, R., 5, 17, 112, 113, 114,
 151, 242, 255, 257, 258,
 278
 Cirillo, G., 5, 11, 13, 17, 19, 244
 Ciuffoletti, Z., 31
 Cobenzl, Johann Philipp von,
conte, 222
 Cochin, Charles-Nicolas, 258, 274
 Cocurullo, Silvia, 312
 Colle, E., 251
 Colletta, P., 32, 33, 41, 46
 Colman, George jr., 138
 Columbro, M., 154, 161, 169
 Comparato, V.I., 6
 Conforti, L., 47, 48
 Confuorto, D., 166
 Contini, A., 109
 Contino, E., 38
 Coppens, C., 132
 Corigliano, Domenico, 170
 Corneille, Pierre, 133
 Corniani, G., 172
 Corrado, Vincenzo, 71-73, 76,
 78, 81, 86, 93, 95
 Corsi, C., 161
 Cortese, N., 43, 166
 Corti, E.C., 4, 26, 29, 30, 34,
 49, 54, 228, 314, 323
 Cosandey, F., 20
 Cosimo de' Medici, 114
 Costantini, D., 145, 166, 168
 Cotta, Johann Friedrich, 138,
 142
 Cotticelli, F., V, 14, 18, 19, 21,
 145, 146, 148, 149, 150,
 151, 152, 154, 155, 156,
 161, 164, 166, 167, 168,
 169, 170, 173, 174, 192,
 194, 212, 334
 Cottrau, Guillaume, 164
 Couder, Auguste, 294
 Cousineau, Georges, 184
 Cramer, C.F., 186
 Cramer, Carl Gottlob, 126, 129
 Cranz, August Friedrich, 126
 Craveri, B., 68, 165
 Cristofori, Bartolomeo, 185
 Croce B., 4, 5, 7, 27, 123, 131,
 146, 147, 163, 164, 255,
 258, 262
 Cuoco, V., 36, 53
 Cusumano, N., 20, 21

 D'Addio, M., 99
 d'Aguirre, Francesco, 169
 D'Alessandro, D.A., 166, 167,
 188, 192
 D'Alessandro, L., 32
 D'Amico, S., 35
 D'Angelo, M., 47
 D'Arbitrio Ziviello, N., 16, 75,
 80, 319
 D'Ario, C., 334
 Darnton, R., 15
 d'Avalos, Tommaso, *marchese
 del Vasto*, 69
 Davis, J.A., 45
 d'Ayala, M., 31, 256
 D'Elia, C., 5
 de Angelis, Desiderio, 113, 118
 De Caro, Giulia, 152

- de Caro, S., 98
 De Filippis, F., 147, 241
 De Fournoux, A., 20
 De Francesco, A., 36, 44, 47, 53, 54
 De Franciscis, A., 98
 De Giovanni, B., 6
 Degrada, F., 71, 143, 144, 147, 148, 152
 de las Casas, Simon, 34
 Del Bagno, I., 36
 Deldicque, Mathieu, 312
 DelDonna, A.R., 150, 164, 180
 Della Porta, D., 144
 Delli Quadri, R.M., 48, 80, 81
 Del Mastro, G., 19
 Del Piano, Donato, 185
 De Lorenzo, R., 5, 19
 Del Tufo, Gian Battista, 85
 del Vasto *vedi* d'Avalos, Tommaso
 de Madariaga, I., 39, 40
 De Maio, R., 145
 De Majo, S., 27
 de Martini, V., 19, 253, 278
 De Michiel, M., 166
 De Nicola, C., 49
 De Non, Dominique Vivant, 33
 de Paula von Lamberg-Sprin-
 zestein, Anton Franz, 113,
 233, 257
 de Rosa, Carlantonio, *marchese*
di Villarosa, 144, 183
 De Seta, C., 107, 147, 167, 245
 De Simone, Gaetano, 287
 De Simone, P., 153, 161
 De Simone, R., 144, 148
 de Viejo, I.R., 316
 Delogu, G., 20, 21
 Demarco, D., 152
 Denunzio, A., 168
 Destouches, Philippe Néricault, 133
 Deutsch, Otto Erich, 204
 Deym, Friedrich von, 203
 Deym, Joseph von, 201-240
 Diaz, F., 37, 38, 39, 41, 43
 Di Biasio, A., 5, 46
 Di Cicco, A., 312, 322
 Di Dato, Giulia, 154
 Diderot, Denis, 138-140
 Diebold, B., 134, 135
 Dietz, H.-B., 166, 184, 185
 Díez, J.L., 280, 294
 di Gennaro, Domenico, *duca di*
Cantalupo, 33
 Dikowitsch, H., 315, 321
 di Majo, I., 251
 Di Mauro, L., 168
 Di Pinto, M., 27, 31
 Di Sangro, Raimondo, 195
 Di Somma Circello, C., 35, 43,
 45, 56
 Di Stefano, G.P., 185
 di Tocco Cantelmo Stuart, Ma-
 ria Luisa, *duchessa di San*
Teodoro, 317-321, 323
 Divenuto, F., 104, 115,
 Di Vittorio, A., 7
 Döbbelin, Karl Theophil, 136
 Donizetti, Gaetano, 153
 Dorat, Claude-Joseph, 138
 Doria, Paolo Mattia, 9
 Duguet, Jacques Joseph, 109

- Duindam, J., 14, 15, 16, 17
 Dumas, A., 26
 Dumont, P., 38
 Dupré, Eleonora, 159
 Durach, Johann Baptist, 128
 Duranti, Pietro, 277, 282, 284, 287, 289, 300
 Du Teil, Joseph, 46
 Dyk, Johann Gottfried, II, 127, 142

 Elisabetta Farnese, *regina consorte di Spagna*, 74
 Engel, Johann Jakob, 128
 Épinay, Louise-Florence-Pétronille Tardieu d'Esclavelles, *detta Madame d'*, 39-40
 Esposito, M., 148
 Esslinger, Johann Georg, 142
 Ettore, Guglielmo, 170
 Ezquerria del Bayo, J., 313

 Fabbri, M., 192
 Fabbricatore, A.B., 153, 154
 Fabiani, R., 109
 Fabiano, Andrea, 156
 Fabris, Pietro, 188-189, 197, 289
 Fantoni, M., 14
 Farinelli *vedi* Broschi, Carlo
 Fatio, Nicola Maria de, 288, 304
 Fattacciu, I., 73, 86, 90
 Federico d'Assia, *langravio*, 111
 Fenouillot de Falbaire de Quincy, Charles Georges, 138

 Ferdinando I d'Asburgo-Lorena, *arciduca, poi imperatore d'Austria*, 225, 234-235
 Ferdinando II di Borbone, *re delle Due Sicilie*, 53
 Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, *granduca di Toscana*, 62, 243, 314
 Ferdinando IV di Borbone, *re di Napoli e Sicilia*, poi Ferdinando I, *re delle Due Sicilie*, 19, 25-30, 32-34, 39, 41, 44, 48, 54, 56, 58, 64, 66-67, 71, 75, 77, 91-92, 99-100, 104-105, 123, 156, 159, 173, 184, 192-193, 195-196, 231, 241-245, 250, 252, 256, 261, 265, 269, 277-278
 Fernández-Miranda y Lozana, F., 285
 Fernando VII di Borbone, *re di Spagna*, 314
 Ferraguto, M., 166
 Ferrari, B., 36
 Ferrari, Giacomo Gotifredo, 170
 Ferrari, S., 195
 Ferrer Benimeli, J.A., 31
 Ferretti, M., 111
 Ferri Missano, A., 99
 Ferrone, V., 6, 31
 Filangieri, Gaetano, 32, 108
 Fileti Mazza, M., 111
 Filippo V di Borbone, *re di Spagna*, 11, 74
 Fink, Anton Wilhelm Christian, 141

- Fiore, A., 154
 Firmian, Carlo Giuseppe, 195
 Fischer, Christian August, 30
 Fittipaldi, A., 99
 Flandrin, J.L., 72, 74, 83, 85, 86
 Flauto, Vincenzo, 156, 216
 Flórez, E., 284
 Floridablanca *vedi* Moñino y Redondo, José
 Florio, V., 105
 Fogliani Sforza d'Aragona, Giovanni, *marchese*, 99
 Formica, M., 47, 151
 Foote, Samuel, 138
 Fornaro, P., 47
 Forschler-Tarrasch, A., 209
 Fortrose *vedi* Mackenzie, William
 Foschini, Michele, 195, 199
 Foscolo, Ugo, 128
 Francesco I di Borbone, *re delle Due Sicilie*, 65-66, 252
 Francesco II d'Asburgo-Lorena, *imperatore del Sacro Romano Impero*, poi *I imperatore d'Austria*, 56, 58, 62, 65, 184, 221, 243, 313-314
 Francesco Giuseppe d'Asburgo-Lorena, *imperatore d'Austria e re d'Ungheria*, 216
 Francesco Stefano di Lorena, *imperatore*, 110, 114
 Franchi dell'Orto, L., 100
 Francovich, C., 30, 255, 256
 Frangini, G., 111
 Franul von Weissenthurm, Johanna, 141
 Frendel, Carolina, *contessa*, 108
 Freudenberger, Sigmund, 141
 Friedrich, A., 242
 Friedrich, Johann Paul, 126
 Frimmel, T., 226
 Fritsch, Christian Friedrich, 280
 Frölich, Gottlob Christian, 142
 Frugoni, A., 28
 Fuga, Ferdinando, 98, 104, 107, 113
 Füger, Heinrich Friedrich, 112-115, 119, 220, 250, 254, 257-258, 260, 273
 Fuidoro, I., 166
 Füssli, Johann Heinrich, 142

 Gaby, G., 185
 Galanti, G.M., 43, 46, 49
 Galasso, G., 6, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 21, 29, 30, 31, 33, 36, 42, 44, 46, 55, 101, 102, 113, 147,
 Galiani, Ferdinando, 37-41, 173
 Gallo, F.A., 144
 Gallo, L., 252
 Gallo (*marchese di*) *vedi* Mastrilli, Marzio, *marchese di Gallo*
 Galuppi, Baldassare, 172
 Gambacorta, L., 39, 40
 Gambardella, A., 113
 García, Miguel, 290
 García-Frias Checa, C., 282, 290, 292, 293
 Garnier-Pelle, N., 294, 312, 313

- Gassmann, Florian Leopold, 170
- Gaudioso, F., 35
- Geertz, C., 15
- Gellert, Christian Fürchtegott, 135
- Gemmingen, Otto Heinrich von, 141
- Gentile, E., 37
- Gerlach, Gotthelf August, 142
- Gerlach, K., 255
- Gerning, Johann Isaak von, 123, 244
- Gessner, Heinrich, 142
- Geyer, Helen, 156
- Geyser, Christian Gottlieb, 141
- Gialdroni, G., 157, 186, 187, 192, 193
- Gian Gastone de' Medici, *granduca di Toscana*, 114
- Giannone, Pietro, 6, 10, 42, 167
- Giarrizzo, G., 6, 31
- Giglioli Stoker, C., 28, 44, 46
- Gil, Jerónimo Antonio, 284
- Gillingham, H.E., 316
- Gioacchino Murat, *re di Napoli*, 16-17
- Giolito de' Ferrari, Gabriele, 132
- Giordani, Giuseppe, 170
- Giordano, A., 78, 79
- Giovani, G., 157
- Giovanna Gabriella d'Asburgo-Lorena, *arciduchessa d'Austria*, 279-280
- Giron-Panel, C., 166
- Giura, V., 38, 39
- Giusa, A., 109
- Giuseppe d'Asburgo-Lorena, *arciduca d'Austria*, 221
- Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, *arciduca d'Austria*, poi *imperatore*, 30, 32, 51-53, 56-57, 61, 110, 113
- Giustiniani, L., 36
- Gleich, Johann Alois, 129
- Godoy, Manuel, 66, 316
- Goethe, Johann Wolfgang von, 126, 134-135, 138-139, 141, 242-243, 251-252, 255, 259, 262, 268
- Gómez-Centurión Jiménez, C., 15
- González-Palacios, A., 293
- Goodmann, K.R., 125
- Goodrich Heck, A., 168
- Gorani, G., 26, 34, 44, 53
- Göschen, Georg Joachim, 139, 142
- Gotter, Friedrich Wilhelm, 140
- Gottsched, Johann Christian, 132-133, 135
- Gottsmann, A., 28, 52
- Goudie, A., 215, 216, 335
- Goulet, A.-M., 166
- Goya y Lucientes, Francisco di, 311, 314, 316-317, 319, 322, 326-328, 331
- Gozzi, Carlo, 138
- Grande, T., 161
- Grange, Astrid, 312
- Graun, Carl Heinrich, 170
- Gravina, Gian Vincenzo, 167
- Grazioli, C., 134, 135

- Greco, F.C., 143, 144, 145, 146, 147, 148
- Gregori, M., 111
- Griffin, T., 166
- Grilli, A., 170
- Grimaldi, A., 5, 17, 244
- Grimaldi, Domenico, 32
- Grimaldi, Gerolamo, *marchese*, 279, 291
- Grimaldi, Giuseppe, *principe di Monaco*, 246
- Grimm, Friedrich Melchior von, 39-40
- Grootenboer, Haneke, 312
- Grosholtz, Marie, 208
- Grosse, Carl von, 126
- Guasti, N., 4, 6, 10, 12
- Gutiérrez Carou, J., 155
- Hackert, Georg, 242-243
- Hackert, Jakob Philipp, 77, 91, 105, 112-113, 115-116, 242-245, 250, 263
- Hadrava, Norbert, 157, 186-187, 193
- Halfpenny, E., 191
- Hamilton, William Douglas, 33-34, 46-49, 64, 188-192, 198, 224, 227-228, 242-243, 245, 250
- Hamilton, Emma *vedi* Lyon Hamilton, Emma
- Hampel, Carlo, 218
- Hartknoch, Johann Friedrich, 140, 142
- Hasse, Johann Adolf, 166, 170, 172
- Hatwagner, G., 201, 222, 223, 224, 227, 228
- Haydn, Franz Joseph, 201-202, 228, 312
- Heck, T.F., 168
- Heinrich, F., 242
- Heinse, Gottlob Heinrich, 126
- Herre, F., 26
- Herrería, Álvaro de Navia Osorio y Bellet, *visconte de la*, 38
- Herrero Sanz, M.^aJ., 293
- Hickel, Joseph, 253, 292
- Hills, H., 22
- Hilscher, E.T., 169
- Himburg, Christian Friedrich, 129
- Hippel, Theodor Gottlieb von, 141
- Hirschler, E., 151
- Hleunig, M.M., 245
- Holm, C., 242
- Hubbard, F., 187
- Huber, Ludwig Ferdinand, 127, 138
- Husslein-Arco, A., 280
- Iby, E., 278, 280
- Iffland, August Wilhelm, 136
- Imbruglia, G., 6
- Imperiali, Michele, 71
- Inchbald, Elizabeth, 138
- Ingrao, Ch.W., 14
- Isnella, *contessa*, 321
- Jacob, M.C., 31
- Jacobäer, Friedrich Gotthold, 124, 126, 142

- Jahn, Johann Joseph, 137, 142
Jander, O., 231
Jarvis, S.C., 125
Jean Paul *vedi* Friedrich, Johann Paul
Jenkins, I., 250
Jerocades, Antonio, 258
Johnston, W.R., 313
Joli, Antonio, 289
Jommelli, Niccolò, 150, 161, 166-168
Jonson, Ben, 138
Jordán de Urries y de la Colina, J., 279, 282, 284, 290, 291, 292, 293, 335
Jorio, Michele, 37
Jünger, Johann Friedrich, 126-127

Kammerer-Grothaus, H., 226, 227
Kauffmann, Angelica, 184, 196, 250, 253-254
Keil, R., 257, 280
Kirkman, Jacob, 189
Klingensmith, S.J., 14
Klinger, Friedrich Maximilian von, 140
Knight, C., 192, 277
Kolowrat-Krakowsky, Leopold, 218
Kopitz, Klaus Martin, 209
Kotzebue, August von, 123, 136, 139
Kozeluch, Leopold, 170
Kraus, Joseph Martin, 170
Krieg, Michael, 139
Kruger, G.G., 89
Kummer, Paul Gotthelf, 139, 142

La Cecilia, G., 35
Lacour, L., 123
Lacour-Gayet, M., 20, 43
Laffargue, A., 29, 33
Lafontaine, August Henri Julien, 127
Lafuente Ferrari, E., 322
Lalande, J.-J. de, 30, 256
La Mara *vedi* Lipsius, M.
Lampugnani, A., 85
Landsberger, F., 242, 250
Lang, P., 295
Lanzi, Luigi, 110-111
La Roche, Sophie von, 125
Latham, M., 194
Latouche-Tréville, Louis-René Le Vassor de, 43
Lattanzi, A., 144
Lauberg, Carlo, 258
Laudon, Gideon, 205-207
Lavater, Johann Kaspar, 250, 252, 261
Laveglia, P., 38
Lechner, G., 280
Leclerc, Marie-Dominique, 122
Lemoine-Bouchard, N., 312, 313
Lenza, C., 156
Leone de Castris, P., 105, 113, 257
Leopoldo II d'Asburgo-Lorena, *granduca di Toscana*, poi

- imperatore*, 27, 45, 51-53, 56-59, 61-63, 110, 114, 184, 216, 221, 231, 237, 278, 315
- Leopoldo d'Asburgo-Lorena, *arciduca d'Austria*, 221, 225
- Lerchenfeld *vedi* Walburge, Marie
- Lerra, A., 9
- Lessing, Gotthold Ephraim, 135-136, 138, 140
- Liani, Francesco, 277, 279, 281, 284, 286-287, 292, 303
- Lindeman, C.K., 260
- Liotard, Jean-Étienne, 279-280
- Lioy, F., 30
- Lippmann, Freidrich, 144
- Lipsius, M., 226
- Lizcano Monedero, Ángel, 322
- Loffredo, Ludovico Venceslao, *principe di Cardito*, 69-70, 72-73, 75, 77-79, 81-82, 84, 86-90, 92-94
- Lombardi, G., 146, 151
- Longo, G., 105
- Lope *vedi* Vega, Lope de
- Lorenzi, Giovanni, 308
- Lorenzi, Giovanni Battista, 156
- Lo Sardo, E., 36
- Louvet, Jean, 192
- Louvet de Couvry, Jean Baptiste, 127
- Luigi XIV di Borbone, *re di Francia*, 14, 16, 57
- Luigi XV di Borbone, *re di Francia*, 26
- Luigi XVI di Borbone, *re di Francia*, 26, 44, 53, 123, 160
- Luigi Filippo, *duca d'Orléans*, poi *re dei Francesi*, 68
- Luigi Filippo Giuseppe, *duca d'Orléans*, 68
- Luisa Carlotta di Borbone, *principessa delle Due Sicilie*, 313
- Lunzer, R., 20
- Luzzi Traficante, M., 14
- Lyon Hamilton, Emma, 46, 64, 191, 227-228, 242
- Maccavino, N., 153, 161
- Macciurletti, Teresa, 162
- Mack, Karl von, 48
- Mackau, Ange René Armand de, 43
- Mackenzie, William, *Lord Fortrose*, 188
- Macry, P., 36, 37
- Mafrici, M., 20, 22, 26, 28, 35, 40, 41, 52, 64, 80, 279, 335
- Magauda, A., 145, 166, 168
- Magri, Gennaro, 153-154
- Mahiet, D., 166
- Maiello, Luigi, 294
- Maier, Joyce, 203
- Maione, P., V, 18, 19, 27, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 166, 167, 168, 169, 173, 192, 195, 336
- Maiorino, M.G., 12
- Malinconico, Andrea, 106
- Mancini, F., 153
- Mancini, G., 147
- Mancusi Sorrentino, L., 80, 81, 87, 89

- Mandel, *baronessa*, 321
- Mandrou, R., 122
- Maniaci, A., 35
- Mansfeld, Johann Ernst, 293
- Marandel, J.P., 241, 252, 261
- Maresca, B., 29, 46, 47
- Maresca Donnorso, Antonio,
duca di Serracapriola, 39
- Maria Adelaida di Borbone, *duchessa di Orleans*, 295
- Maria Amalia Wettin, *duchessa di Sassonia*, poi *regina consorte di Napoli e di Sicilia*, poi *di Spagna*, 151, 166, 279, 284, 287
- Maria Amelia di Borbone-Napoli, *principessa di Napoli e Sicilia*, poi *regina consorte dei Francesi*, 65, 68, 215, 294, 312-313
- Maria Antonia di Borbone-Napoli, *principessa di Napoli e Sicilia*, poi *regina consorte di Spagna*, 65-66, 314, 317-321
- Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, *arciduchessa d'Austria*, poi *regina consorte di Francia*, 16, 26, 30, 44, 49, 53, 68, 71, 123, 229, 231, 279, 292, 295
- Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, *arciduchessa d'Austria*, poi *regina consorte di Napoli e Sicilia*, V, 3-4, 6, 13, 18-23, 25-32, 35, 37-38, 41-48, 51-59, 62-67, 69, 71, 74-75, 80, 92, 95, 97, 101, 105, 108-109, 111-118, 121, 123, 125, 130-131, 138-140, 142, 151, 157, 165-166, 173-174, 183-184, 191, 193-194, 201-203, 206, 209, 212-216, 221, 224, 227-228, 231, 235, 238, 241-242, 245-262, 266-267, 270-271, 277-284, 287, 290, 292-293, 295-297, 299-300, 302-306, 309, 311-313, 315, 317-325, 334-335, 337-338
- Maria Clementina d'Asburgo-Lorena, *arciduchessa d'Austria*, 62, 65-66, 207, 221
- Maria Cristina di Borbone, *principessa di Napoli e Sicilia*, poi *regina consorte di Sardegna*, 65, 67, 215, 229, 252, 294, 313, 315
- Maria Giuseppa d'Asburgo-Lorena, *arciduchessa d'Austria*, 277, 281, 283-284, 298, 301
- Maria Isabella di Borbone, *principessa*, 235-236, 313,
- Maria Isabella di Borbone, *regina consorte delle Due Sicilie*, 66, 314, 320-321
- Maria Josefa di Borbone, *infanta di Spagna*, 316, 327
- Maria Leszczyńska, *regina consorte di Francia*, 287
- Maria Luisa d'Asburgo-Lorena, *arciduchessa d'Austria*, poi *imperatrice consorte dei Francesi*, 210, 215, 225, 233-235

- Maria Luisa di Borbone, *infanta di Spagna*, 278
- Maria Luisa di Borbone, *principessa di Napoli e Sicilia*, poi *granduchessa consorte di Toscana*, 58, 62-63, 243, 251-254, 267, 294
- Maria Luisa di Borbone, *principessa di Parma*, poi *regina consorte di Spagna*, 66, 312-323, 326, 328-331
- Maria Teresa d'Asburgo, *arciduchessa d'Austria, regina d'Ungheria e imperatrice consorte*, 3-4, 26, 28, 33-34, 54, 57, 68, 109-110, 151, 195, 209, 228, 278, 280, 287, 314, 323
- Maria Teresa di Borbone, *principessa di Napoli e Sicilia*, poi *imperatrice consorte*, 21, 58, 62, 68, 151, 158, 164, 174, 184-185, 194, 213-214, 231, 243, 251-253, 260, 267, 290-292, 294, 312, 314-315, 320
- Marin, B., 99
- Marino, M., 154
- Markovits, R., 151
- Marsigli, Carlo, 312, 314
- Martin, L., 125
- Martinengo Colleoni, Ettore, 48
- Martinez, Marianna, 170
- Martínez Millán, J., 14
- Martínez Shaw, C., 289
- Martucci, R., 26
- Mascilli Migliorini, L., 5, 20, 41, 46, 48, 151
- Massafra, A., 6, 7
- Masse, I., 122
- Masson, F., 34
- Mastrilli, Marzio, *marchese di Gallo*, 35, 42-43, 45, 47, 51, 53, 56, 61, 63-65
- Mattei, Saverio, 156
- Mattia Corvino, *re d'Ungheria*, 25
- Maugras, G., 39
- Maunder, R., 185
- Maurer, Friedrich, 128, 140, 142
- Mautone, T., 154
- Maxia, S., 170
- Mayr, Giovanni Simone, 170
- Mazzocca, F., 241, 250, 251, 271
- Mechau, Jakob Wilhelm, 141
- Mechel, Christian von, 110-11
- Meder, Johann Gabriël, 170
- Medici, Francesco, 218
- Medici, Luigi de', 45-46
- Medrano, José Miguel, 316
- Meissner, August Gottlieb, 130
- Meister, Leonhard, 127
- Melchionne, M., 154
- Mellace, R., 157, 168
- Mena Marqués, M.B., 316
- Menchelli-Buttini, F., 150
- Mengs, Anton Raphael, 277, 279, 282-286, 288-293, 301-303
- Meriggi, M., 70
- Merlo, José, 284-286
- Merlotti, A., 71, 173

- Merola, G., 20, 32, 54
Metastasio *vedi* Trapassi, Pietro
Meuser, J.G., 250
Meyer, F.L.W., 134, 192, 193
Meytens, Martin van, *il Giovane*, 280
Middione, R., 312, 319
Milanese, A., 98, 103, 104, 105
Milani, Giacomo, 293
Mildenberger, H., 242, 262
Milella, O., 35
Miller, Anna, 189, 295
Mincuzzi, R., 27, 28, 29, 30, 35, 38
Mínguez, V., 287
Minieri Riccio, C., 293, 294
Misiti, M.C., 123
Moelans, D., 174
Molajoli, B., 99
Molière *vedi* Poquelin, Jean-Baptiste
Mombelli, Domenico, 160-162
Monaco, Françoise de Choiseul, *principessa di*, 246, 264
Mondolfi Bossarelli, A., 174
Moñino y Redondo, José, *conte di Floridablanca*, 32, 34-35, 38
Monroy, Diego, 313
Montanari, M., 72, 84, 86, 88, 89
Montanile, M., 156
Montaperto e Massa, Antonino, *duca di Santa Elisabetta*, 282
Montepaone, C., 100
Monti, G.M., 39
Moore, Edward, 138
Moore, J., 190
Morandotti, A., 251
Moreto, Agustín, 138
Morghen, Filippo, 281
Morghen, Raffaello, 281, 292
Morgillo, M., 278
Morisani, O., 241
Moritz, Karl Philipp, 128, 312
Mortellari, Michele, 170
Morton, A., 20
Moscati, R., 32
Moschetti, C.M., 37
Motta, Domenico, 170
Mozart, Leopold, 188-192
Mozart, Wolfgang Amadeus, 185, 188-190, 192, 194, 201-202, 204-207, 209
Mozzarelli, C., 11
Müller, Johann Gottwerth, 126, 142
Müller, Joseph *vedi* Deym, Joseph von
Müller Philipp Friedrich (?)
Müller-Wulchow, W., 242, 246
Münch, Johann Gottlieb, 126
Münter, Friederich, 255, 258-259, 261-262
Münter Brun, Friederike, 261-262, 276
Muraro, M.T., 144, 170
Muratori, Ludovico Antonio, 109
Murgia, G., 40
Murphy, Arthur, 138
Musi, A., 5, 8, 9, 53, 151
Muti, Riccardo, 145, 148

- Muto, G., 168
 Mutschlechner, M., 278, 280
 Mylius, August, 140, 142
 Mysliveček, Josef, 172
- Naderman, François Joseph, 184
 Nägeli, Hans Georg, 170
 Napoleone Bonaparte, *imperatore dei Francesi*, 20, 43, 45-46, 48, 54, 62-63, 65-66, 210, 231, 314
 Napoli, M.C., 13
 Napoli Signorelli, P., 102, 156
 Nappi, E., 152
 Narciso, E., 144
 Nardini, L., 153
 Naselli, Diego, *principe d'Aragona*, 257, 259
 Nattier, Jean-Marc, 287
 Naubert Hebenstreit, Christiane Benedikte Eugenie, 124-125
 Navone, M., 168
 Nelson, Orazio, 47-49, 227-228, 313
 Neuber, Friderike Caroline, 133
 Neuber, Johann, 133
 Nicolai, Friedrich, 126-127, 138, 142
 Nicolini, F., 152
 Nicolini, N., 43, 46, 166
 Nocerino, F., 152, 153, 192, 336
 Nordhoff, C., 245
 Novelli, C., 111
 Novelli Radice, M., 242, 244, 246, 250, 253
- Novi Chavarria, E., 19, 70, 90
 Nuovo, A., 132
 Nuzzo, G., 33, 34, 35, 38, 44, 45, 46, 47
- Olaechea, R., 27, 34
 Oldenburg, Peter Friedrich Ludwig von, *I granduca di*, 254, 272
 Olivieri, G., 153
 Olostro Cirella, E., 168
 Omodeo, V., 166
 Onorato IV Grimaldi, *principe di Monaco*, 246
 Orell, Conrad, 142
 Orgitano, Vincenzo, 184, 231
 Orlov, Grigorij, *conte*, 321
 Osanna, M., 252
 Osterman, Ivan Andreevič, *conte d'*, 41
 Osthoff, W., 147
 Ottajano, Giuseppe de' Medici, *principe di*, 256
 Ottajano (principessa) *vedi* Caracciolo, Maria Vincenza
 Ottani, Bernardino, 170
 Ottenberg, H.-G., 146, 166
 Oudot, Nicolas I, 122, 124, 131
- Pacini, A., 70, 90
 Paër, Ferdinando, 170
 Pagano, Mario, 259
 Paget, A., 34
 Paisiello, Giovanni, 143, 153, 158, 161-163, 165, 170, 173-174, 216, 230-231

- Palermo, Salvatore, 106
Palmieri, Giuseppe, 32
Palmieri, S., 156
Palumbo, R., 47, 49, 64, 191
Pancheri, R., 113, 257
Panni, Marcello, 148
Panzac, D., 38
Paolucci, G., 30, 255, 259
Papagna, E., 15, 16, 70, 91
Pappe, B., 312, 313
Paranque, E., 337
Paravicini, W., 14
Parrino, G., 144
Pastorelli, Rita, 312
Pauser, M., 156
Pedani, M.P., 38
Pedio, T., 45
Pelizzari, M.R., 35
Penzel, Johann Georg, 130, 141
Perey, Lucien, 39
Pergolesi, Giovanni Battista, 143-147, 153, 161
Perrault, Charles, 122
Perrone, N., 259
Perrucci, A., 168
Pessolano, M.R., 112
Petrarca, C., 154
Petrenga, G., 113, 257
Petrini, Giovanni, 322-323, 332
Petroni, Ercole, 322-323, 332
Petruccelli della Gattina, F., 42
Pevsner, N., 111
Pezzl, Johann, 127
Piccinni, Niccolò, 160, 162
Pietro il Grande, *zar di Russia*, 40
Pietro Leopoldo *vedi* Leopoldo II d'Asburgo-Lorena
Pignatelli Aragona Cortés e Mendoza, Diego, *principe*, 169
Pignatelli, Anna Francesca, *principessa di Belmonte*, 171
Pignatelli, Antonio, *principe di Belmonte*, 46, 171
Pingaro, C., 40
Pio VI, Giovanni Angelico Braschi, *papa*, 332
Piscitello, P., 294
Pita Andrade, J., 287
Placanica, A., 6, 35, 43
Plath, W., 204
Plümicke, Karl Martin, 141
Pointon, M., 312, 314, 320, 321, 322, 323
Pollini, Francesco, 170
Pompilio, A., 144
Pontieri, E., 41, 42
Ponz, A., 288, 289, 290
Poquelin, Jean-Baptiste *detto* Molière, 133
Porpora, Nicola, 172
Porzio, A., 99, 113, 114, 251, 257
Posch, Leonhard, 209-210, 218-219
Poutrine, I., 20
Pozzi Paolini, E., 98, 103
Prati, Alessio, 170
Prévost, Benoît-Louis, 258
Principe, I., 35
Prisco, S., 154

- Prohaska, W., 17, 110
 Prota Giurleo, U., 147
 Puggioni, R., 151, 174
 Pulejo, L., 26
- Race, G., 144
 Racine, Jean, 133
 Raggi, G., 14
 Ragionieri, G., 111
 Ragni, S., 153
 Rak, M., 6
 Ramos del Manzano, José, 284, 288, 290-291
 Rao, A.M., 5, 13, 17, 33, 42, 43, 45, 99, 151
 Raynal, Guillaume-Thomas François, *abate*, 139
 Razumovskij, Andrej, *conte*, 39
 Recca, C., 19, 20, 26, 28, 52, 53, 55, 56, 64, 66, 157, 194, 259, 337
 Redin Michaus, G., 295
 Reggio, Antonino, 170
 Reinalter, H., 255, 259
 Reinsperger, Johann Christoph von, 280
 Renda, F., 29, 42, 67
 Restani, D., 144
 Reuter, A., 316
 Reutter, Georg von, 170
 Revertera, Maria Zenobia, *duchessa di Salandra*, 73
 Ribeiro, A., 317, 319
 Ricco, R., 156
 Rice, J.A., 158, 184, 186, 187, 194, 201, 209, 216
- Ricuperati, G., 7, 15
 Risser, E., 98
 Ritter von Arneth, A., 28, 61
 Riva, E., 17
 Robert, Alain, 122
 Robertazzi Delle Donne, E., 29
 Robinson, M.F., 231
 Rocco, L., 287
 Roche, D., 88, 92
 Rodrigues, A.M., 337
 Rodriguez Rebollo, A., 316
 Röttgen, S., 278, 284, 295
 Romagnoli, A., 174
 Romano, A., 99
 Romano, Carmine, 312
 Romano, R., 7
 Romeo, A., 111
 Romeo, R., 6, 113
 Rossini, Gioacchino, 170
 Rousseau, Jean-Jacques, 39
 Rubino, G., 104, 107
 Ruffo, Fabrizio, *principe di Castelcicala*, 47-48
 Ruile-Dronke, J., 147
 Ruotolo, F., 242
 Ruotolo, Renato, 195
 Russo, C., 335
 Russo, F.P., 149
 Russo, S., 4, 6, 12, 76
 Rutherford, Emma, 312
 Rutini, Giovanni Marco, 170
- Sabbatini, R., 41, 65
 Sabbatino, P., 146
 Saint-Joseph, A. de, 41
 Saint-Non, Richard de, 33

- Sala Di Felice, E., 151, 170, 174
Salm-Reifferscheidt, 312
Salzmann, Christian Gotthilf, 127
Sambuca *vedi* Beccadelli, Giuseppe
Samper, M.A., 74
San Marco *vedi* Canaviglia, Maria Felicia
San Nicandro *vedi* Cattaneo, Domenico
San Nicola, Muzio da Gaeta, *duca di*, 39
San Teodoro *vedi* Caracciolo, Carlo Maria e di Tocco Cantelmo Stuart, Maria Luisa
Sánchez Cantón, F.J., 283, 287
Sánchez del Peral y López, J.R., 289
Sánchez Hurtado, María Mónica, 291
Sanguinetti, G., 174
Sannia Nowé, L., 151, 174
Santa Elisabetta *vedi* Montaperto e Massa, Antonino
Santagata, M., 170
Santos Silva, M., 337
Sanzio, Raffaello, 223
Saunders, D., 98
Schäfer, Johann Conrad, 142
Schaub, M.-K., 20
Schiantarelli, Pompeo, 98, 104, 106-107, 112, 115-116, 119
Schieth, L., 125
Schiller, Friedrich, 132, 136, 139
Schiller, C.G.W., 242, 249
Schink, Johann Friedrich, 141
Schlaffer, H., 228
Schlenkert, Friedrich Christian, 127
Schletter, Salomon Friedrich, 141
Schmid, E.F., 216
Schmid, M.H., 202
Schmidt-Görg, J., 202
Schmieder, Christian Gottlieb, 139, 142
Schreiber, Alois Wilhelm, 128, 130, 141
Schröder, Friedrich Ludwig, 134-135, 140
Schubert, Franz Peter, 226, 338
Schubert, *incisore*, 130
Schuler, *incisore*, 130
Schulthesius, Johann Paul, 185
Schuster, Joseph, 170
Schipa, M., 27
Schlosser, J. von, 208, 216, 237
Schober, Giovanni, 218
Schutte, V., 337
Schütze, S., 168
Scialò, P., 164, 190
Scognamiglio, G., 146
Scognamiglio, O., 17
Seidel, Karl August Gottlieb, 129
Selim III, *sultano ottomano*, 38
Seller, F., 149, 160, 164, 192
Selmi, E., 170
Seneca, Lucius Annaeus, 136
Serao, Matilde, 87

- Serassi, Giuseppe, 185
 Sereni, E., 83
 Serracapriola *vedi* Maresca
 Donnorso, Antonio
 Servidori, Domenico Maria de,
 291
 Sestini, D., 185
 Sgubin, R., 109
 Shakespeare, William, 134
 Sheridan, Richard B., 138
 Shudi, Burkat, 189-191
 Sigismondo, G., 105, 106, 144, 157
 Simioni, A., 36, 43, 45, 256
 Simon, A., 170
 Simoncini, G., 100, 112
 Siniscalco, M., 287
 Sirago, M., 41, 77
 Sloan, K., 250
 Smiraglia, Lorenzo, 162
 Smith, Charlotte, 125
 Sodano, G., V, 11, 14, 17, 19,
 22, 26, 27, 52, 85, 88, 98,
 113, 123, 151, 166, 194,
 287, 334, 337
 Soden, Jiulius von, 140
 Soderini, Gasparo, 34
 Sofocle, 136
 Sommer-Mathis, A., 127, 151,
 169
 Spagnoletti, A., 5, 10, 11, 12, 13
 Spangler, J., 337
 Spiess, Christian Heinrich, 127
 Spinosa, N., 17, 279, 281, 282,
 284, 286, 287, 293, 294
 Stair Sainty, Guy, 312
 Steblin, R., V, 202, 238, 338
 Stein, Johann Andreas, 185-
 187, 194
 Stellino, A., 35
 Stolper, E., 31
 Strazzullo, F., 100, 108
 Susinno, S., 251

 Tabel, Hermann, 189
 Tagliolini, Filippo, 294, 308
 Talleyrand, Charles Maurice de,
 42, 64
 Tanucci, Bernardo, 22, 25, 27-
 32, 35, 38, 54, 66, 99-101,
 112, 195, 256, 278-279, 291
 Tedeschi, Anton, 137
 Telemann, Georg Philipp, 172
 Telesko, W., 215, 278, 280
 Terenzio, 133
 Thomas, A.L., 14
 Thompson, E.P., 15
 Tieck, Ludwig, 127-128, 139
 Tiran, A., 41
 Tischbein, Johann Heinrich
 Wilhelm, 113, 115, 224,
 241-262, 264-272, 275-276
 Tolstaya, Anna Ivanovna, *con-*
 tessa, 295
 Tomasello, B., 111
 Tomlinson, J.A., 316, 317, 319
 Tommasi, Donato, 259
 Tongiorgi, D., 168
 Tore, G., 40
 Torenti, Giuseppe, 218
 Torenti, Valentino, 218
 Törring-Seefeld, Johann August
 von, 141

- Torrini, M., 6
Toscani, C., 146
Traetta, Tommaso, 170
Trampus, A., 5, 9, 19, 31
Trapassi, Leopoldo, 171
Trapassi, Pietro *detto* Metastasio, 21, 151, 163, 165, 167-173, 334
Trattner, Johannes Thomas Edlen von, 281, 298-299
Traversier, M., 20, 21, 26, 52, 151, 157, 259
Tresca, Giuseppe, 312
Trigueros, Angel, 35
Tromby, Benedetto, 288, 304
Trost, A., 226
Trötscher, Christian Friedrich, 137, 139, 142
Tufano, L., 153, 156, 157, 167
Tufano, R., 57
Turchi, R., 153

Úbeda de los Cobos, A., 290
Unger, Johann Friedrich Gottlieb, 128, 142
Urrea Fernández, J., 287, 295

Vaccari, Andrea, 89
Vaccaro, Andrea, 106
Valente, M., 167
Valentini, M., 34, 42
van der Meer, J.H., 187, 194
Vanvitelli, Luigi, 100, 113, 195, 257, 281
Vásquez Gestal, P., 15, 17
Vecellio, Tiziano, 223

Vega, Lope de, 138
Ventura de Boulogny, Juan, 47
Venturi, F., 6, 7, 29, 39
Venuti, Domenico, 115, 243
Verdile, N., 19, 26, 44, 79, 193
Vigée Le Brun, Elisabeth-Louise, 231, 250, 287, 294-295, 309
Villarosa *vedi* de Rosa, Carlan-tonio
Visceglia, M.A., 12, 13
Vivenzio, Carolina, 213-214, 216-217, 229-236
Vivenzio, Giovanni, 213-214, 229
Vives y Zires, María Dionisia de, *duchessa di Pastrana*, 283
Viviani Della Robbia, E., 30, 32
Vlasova, N., 166
Vocelka, K., 278, 280
Volpini, P., 41
Voltaire *vedi* Arouet, François Marie
Von Arneth, A., 61, 277
von Born, Ignaz, 257
von der Heydte, Moritz, 312
von Nissen, G.N., 202
von Wurzbach, C., 203, 220
Voss, Christian Daniel, 127
Voss, Christian Friedrich, 142
Vulpius, Christian August, 128-129, 141
Vulpius, Christiane, 141

Wagenseil, Georg Christoph, 170
Wagenschön, Franz, 280
Walburge, Marie, *contessa di Lerchenfeld*, 282

- Waldstein, E., 125
Wallishausser, Johann Baptist
I, 124, 126, 128
Wallnig, P., 4
Walther, Georg Moritz, 142
Wandruszka, A., 27
Watanabe-O'Kelly, H., 20, 21
Weber, R., 187
Weikard, Marianne Sophie, 141
Weikert, Johann Georg, 287,
292
Weil, M.H., 35, 43, 45, 56
Weinrauch, Johann Caspar,
137, 141
Weiss, S., 259
Weisse, Christian Felix, 127-
128, 139
Weissensteiner, F., 4, 33, 54
Westermysr, Conrad, 141
Weygand, Christian Friedrich,
124, 126-127, 129
Wichmann, Christian August,
127
Wieland, Christoph Martin,
128, 138
Williams, Haydn, 312
Wilmans, Friedrich, 123, 244
Wilson-Bareau, Juliet, 312
Winckelmann, Johann Joa-
chim, 121
Witzenmann, W., 144
Wobeser, Wilhelmine Caroline
von, 125
Wolf, Peter Philipp, 127, 142
Yamada, T., 150, 161
Yordanova, I., 14, 150, 166, 169
Zaballi, Antonio, 286-287, 304
Zaghi, C., 46, 47
Zanardi, T., 318, 319
Zeza, A., 168
Ziino, A., 144, 147
Zilli, I., 7, 76, 78
Zingarelli, N., 172
Zito, P., 19, 121, 123, 124, 125,
130, 131, 338
Ziviello, L., 16, 75, 80
Zonca, Giuseppe, 170
Zoppelli, L., 146, 166
zur Nieden, G., 166

INDICE DEL VOLUME

<i>Nota introduttiva</i> <i>di Giulio Sodano e Giulio Brevetti</i>	V
Napoli e Vienna nel XVIII secolo tra viceré e una regina <i>di Giulio Sodano</i>	3
Maria Carolina d'Asburgo-Lorena e la politica internazionale napoletana (1770-1799) <i>di Mirella Vera Mafri</i>	25
«Carissimo fratello e amico». Le politiche matrimoniali di Maria Carolina d'Austria <i>di Cinzia Recca</i>	51
Un principe a tavola. Modello alimentare di corti tra banchetti e pasti privati <i>di Carmela D'Ario</i>	69
Cultura e potere: Maria Carolina e l'istituzione del "Museo nel Palazzo dei Vecchi Studi" <i>di Nadia Barrella</i>	97
Narrativa e teatro nella <i>Schofelbibliothek</i> della regina. Note su testo e paratesto <i>di Marcello Andria – Paola Zito</i>	121

Ragionando di fonti sul Settecento teatrale napoletano <i>di Francesco Cotticelli</i>	143
Facezie metastasiane per il diletto del mondo <i>di Paologiovanni Maione</i>	165
«... le clavecin, chant et un peu d’harpe». Strumenti musicali presso la corte di Napoli e le dimore diplomatiche <i>di Francesco Nocerino</i>	183
The Wax Modeler Joseph Deym and the Artistic Link between Vienna and Naples in the 1790s <i>di Rita Steblin</i>	201
«Quella bella dama con il maestoso volto austriaco». Il pittore Wilhelm Tischbein e la regina Maria Carolina <i>di Giulio Brevetti</i>	241
La memoria visual de María Carolina de Austria en España <i>di Javier Jordán de Urríes y de la Colina</i>	277
Maria Carolina in miniature: Dressing for a dynastic marriage between the Neapolitan and Spanish Bourbons <i>di Allison Goudie</i>	311
<i>Gli Autori</i>	333
<i>Indice dei nomi</i>	339

Grafica e impaginazione
VALENTINA TUSA
Stampa
FOTOGRAPH S.R.L. - PALERMO
per conto di New Digital Frontiers
Novembre 2020