



FONDAZIONE BANCO NAPOLI

QUADERNI DELL'ARCHIVIO STORICO

Nuova serie online 2





FONDAZIONE BANCO NAPOLI

QUADERNI DELL'ARCHIVIO STORICO

*2 - Nuova serie online
Primo fascicolo del 2020*

Fondazione Banco di Napoli

Quaderni dell'Archivio Storico, periodico semestrale fondato da Fausto Nicolini

Anno 2020, Fascicolo 1, n. 2 Nuova serie

Comitato scientifico:

Giancarlo Abbamonte, *Napoli Federico II*; David Abulafia, *Cambridge*; Daniela Bifulco, *Università Campania – L. Vanvitelli*; Gianvito Brindisi, *Università Campania – L. Vanvitelli*; Filomena D'Alto, *Università Campania – L. Vanvitelli*; Francesco Dandolo, *Napoli Federico II*; Ileana Del Bagno, *Salerno*; Maurizio Dente, *giornalista*; Alfredo Guardiano, *magistrato*; Marianne Pade, *Aarhus*; Gaetano Sabatini, *Roma Tre*; Francesco Senatore, *Napoli Federico II*; Massimo Tita, *Università Campania – L. Vanvitelli*; Rafael Jesus Valadares Ramires, *Escuela Espanola de Historia y Arqueologia en Roma*

Redazione: Luigi Abetti, *Fondazione-Cartastorie*; Alessia Esposito, *Cartastorie*; Gloria Guida, *Fondazione*; Sabrina Iorio, *Cartastorie*; Sergio Riolo, *Cartastorie*; Andrea Zappulli, *Cartastorie*

Segretario di redazione: Andrea Manfredonia, *Cartastorie*

Direttore scientifico e responsabile: Orazio Abbamonte, *Università Campania – Luigi Vanvitelli*

ISSN 1722-9669

Norme per i collaboratori: Si veda la pagina web:

<https://www.ilcartastorie.it/ojs/index.php/quaderniarchivistorico/information/authors>

Gli articoli vanno inviati in stesura definitiva al segretario di redazione, Dott. Andrea Manfredonia, Fondazione Banco Napoli, Via dei Tribunali, 214 – 80139 Napoli, o per mail all'indirizzo: qasfn@fondazionebanconapoli.it

I *Quaderni* recensiranno o segnaleranno tutte le pubblicazioni ricevute. Libri e articoli da recensire o da segnalare devono essere inviati al direttore responsabile, prof. Orazio Abbamonte, Fondazione Banco Napoli, Via dei Tribunali, 214 – 80139 Napoli, con l'indicazione "Per i *Quaderni*".

I *Quaderni* sono sottoposti alla procedura di peer review, secondo gli standard internazionali.

Reg. Trib. di Napoli n. 354 del 24 maggio 1950.

L'immagine della copertina riproduce una fotografia dell'artista Antonio Biasucci, pubblicata nel catalogo della mostra Codex (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 19 maggio – 18 luglio 2016), pubblicato dalla Casa Editrice Contrasto (Roma 2016). La Direzione della Rivista e della Fondazione ringraziano l'autore e l'editore per averne autorizzato la riproduzione.

SOMMARIO

Segni del tempo

SILVIO ZOTTA

Un'esperienza storiografica costruita e vissuta lungo i percorsi che avevano aperto nuove prospettive agli studi sul Mezzogiorno moderno 9

GIACOMO IANNAcone

Ancora sulla società estetica di Angelo Conti. Il carteggio con la famiglia Ciamarra 77

Studi e archivio

ANDREA ZAPPULLI

Il fondo patrimoniale del Banco dei Poveri: uno schema in evoluzione. I registri dal 1573 al 1666 115

ELIA DEL CURATOLO – RAFFAELE AJELLO

Far progredire la religiosità del popolo 155

UGO DI FURIA

Paolo De Matteis e i suoi allievi Antonio e Giovanni Sarnelli in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone 271

GIANANDREA DE ANTONELLIS

Le "Lettere ad un Ministro di Stato" del Principe di Canosa. Antonio Capece Minutolo e le cause della rivoluzione 299

Discussioni e recensioni

- Due voci a proposito di **Bruno Moroncini**,
La morte del poeta. Potere e storia d'Italia in Pier Paolo Pasolini 339
- CARMELO COLANGELO, *Politica, letteratura, desiderio. Pasolini
 con Lacan e Benjamin* 341
- MARIO BOTTONE, *Leggendo La morte del poeta di Bruno Moroncini* 353
- Rem Bod**, *Le scienze dimenticate. Come le discipline umanistiche
 hanno cambiato il mondo* 361
 di RITA MIRANDA
- Pierluigi Leone de Castris**, *Sculture in legno medioevali nella
 penisola sorrentino-amalfitana* 369
 di ITALIA CARADONNA
- Lilia Costabile and Larry Neal** (eds), *Financial Innovation and
 Resilience. A Comparative Perspective on the Public Banks of
 Naples (1462-1808)* 379
 di MARIO GAGLIONE
- Orazio Cancila**, *I Florio. Storia di una dinastia imprenditoriale* 393
 di VITTORIA FIORELLI
- Francesco Dandolo**, *Luigi Einaudi e l'associazionismo economico
 nell'Italia liberale* 397
 di GIUSEPPE FARESE
- Tavole delle illustrazioni* 409

Segni del tempo

GIACOMO IANNAZONE*

ANCORA SULLA SOCIETÀ ESTETICA
DI ANGELO CONTI.
IL CARTEGGIO CON LA FAMIGLIA CIAMARRA

Abstract

Le quarantatré lettere inedite vergate da Angelo Conti e conservate presso il Castello di Torella del Sannio (CB) incentivano nuove riflessioni sulla figura del critico presentandolo costantemente impegnato a favorire gli studi di Elena Ciamarra e di altri giovani napoletani con la speranza di poter realizzare una società estetica, concetto qui analizzato alla luce della funzione antropologico-educativa attribuita al 'bello' e degli sforzi da lui attuati per una rivalutazione dell'arte del Sud Italia.

The castle in Torella del Sannio (Campobasso, Italy) contains forty-three inedited letters sent to the lawyer Giacinto Ciamarra and his daughter Elena by Angelo Conti in the years between 1925 and 1930. The collection provides new insights about the Neapolitan phase of the art criticism. This essay offers a reconsideration of the anthropological function of art in the esthetic society idealized by Conti and provides an overview of his studies about the cultural heritage of southern Italy.

Key Words: Angelo Conti, Giacinto Ciamarra, Elena Ciamarra, Naples, Art Criticism

Il 25 giugno 1933, nella Sala d'Armi del Palazzo Reale di Capodimonte, il Commissario Straordinario del Comune di Napoli,

* Università degli Studi del Molise, iannaconejiacomo@hotmail.it

Lorenzo La Via di Sant'Agrippina, e Mattia Limoncelli (onorevole della XXVIII legislatura del Regno d'Italia), resero pubblico omaggio alla figura di Angelo Conti, venuto a mancare tre anni prima¹. «A questa imponente manifestazione», presero parte alcune delle personalità principali della «più eletta e nobile intellettualità napoletana» insieme agli «esponenti maggiori della cultura e dell'arte italiana». Sono queste le parole con cui si apre l'opuscolo, contenente il discorso del 25 giugno², all'interno del quale sono presenti due immagini aventi per soggetto lo stesso Conti; sulla seconda di queste, un ritratto, è ben visibile la firma dell'autrice Elena Ciamarra.

Presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Viesseux di Firenze (di seguito, ACGV), sono conservate tre cartoline illustrate che la Ciamarra spedì al Conti nel 1922³. In realtà, è certo che i due fossero già in contatto da tempo dato che nell'aprile dell'anno precedente il critico romano

¹ Angelo Conti nacque a Roma il 21 giugno 1860. Nel 1892 entrò a far parte della direzione generale delle Antichità e Belle Arti; l'anno successivo lavorò agli Uffizi di Firenze mentre, nel capoluogo veneto, fu incaricato di compilare una rassegna delle opere di pittura veneziana a partire dal 1894. Nel 1896 tornò a Firenze dove avviò una importantissima collaborazione con "Il Marzocco". Prima di stabilirsi definitivamente a Napoli nel 1904, soggiornò un breve periodo a Roma (dal 1901). Fu direttore della Pinacoteca al Museo di Napoli (1904) e dal 1925 di quella del Palazzo Reale di Capodimonte. Per un preciso regesto biobibliografico cfr. Ricorda 1993 e Romani 1998; per contributi critici più recenti si vedano: Zanetti 1999, 61-99; Petrelli 2000, 45-66; Mazzanti 2002; Benussi 2003; Dal Canton 2004; Mazzanti 2010; Cioffi 2012; Bolpagni 2016; Marinoni 2016a; Marinoni 2016b; Mazzanti 2016; Petrella 2017; Gentili 2019a; Gentili 2019b; Pisani 2019; De Mattia 2020.

² Limoncelli 1933. Le citazioni sono a p. 7.

³ Più precisamente, si tratta di saluti che la donna inviò a Conti da Trento, da Frosinone e dall'isola di Sylt del Mar del Nord (al confine con la Danimarca) rispettivamente il 22 luglio, il 21 settembre e il primo ottobre del 1922.

aveva inviato una fotografia alla giovane artista che lo ritraeva con un suo collaboratore (vergando con la dedica: «Alla più giovane amica del suo spirito. Ad Elena Ciamarra – in questa infinita Primavera»). La foto è attualmente conservata presso la «Casa Museo Elena Ciamarra» del Castello di Torella del Sannio (nella provincia di Campobasso)⁴. Il luogo fu per la giovane amica del Conti un piccolo Parnaso, un rifugio, dove ancora oggi sono gelosamente custoditi i suoi numerosi quadri. Vi si conservano anche ventinove lettere di Angelo Conti, databili tra il 4 gennaio 1925 e l'11 febbraio 1930 (tre sono prive di date) alle quali si sommano altre quattordici, all'incirca dello stesso periodo (soltanto una delle missive non è datata), che testimoniano gli ottimi rapporti che legavano Angelo

⁴ Il Castello di Torella del Sannio svetta, affiancato dalla Chiesa di San Nicola di Bari, nel cuore del centro storico di Torella del Sannio, un paese di circa 800 abitanti in provincia di Campobasso. La struttura ha origini antichissime, probabilmente normanne. La sua storia più recente ha però inizio nel 1825 quando «Gennaro del fu Gregorio Ciamarro» acquistò dai Caracciolo, gli antichi proprietari, «un locale di Palazzo diruto» (cito dall'atto notarile riportante il timbro ufficiale del Regno delle Due Sicilie e conservato presso la stessa Casa Museo). Il Castello, che conserva dunque solo alcune stanze sotterranee del vecchio edificio, ha dovuto subire ulteriori modifiche sia in seguito a una divisione strutturale interna tra i discendenti sia a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. La parte che fu abitata da Elena e da suo padre Giacinto è tutt'ora dimora accogliente nella quale vive il figlio dell'artista, il professor Leonardo Cammarano, con sua moglie Angela Piscitelli, ai quali porgo un grandissimo ringraziamento per la disponibilità sempre dimostrata durante le mie ricerche. Visitabile su prenotazione, la Casa Museo – con questa formula indico, ogni volta che ricorre in luogo di «Casa Museo Elena Ciamarra», solo la parte abitata dai coniugi Cammarano e dalla figlia Elena – possiede una ricchissima biblioteca privata (mai catalogata) frutto di decenni di cultura, uno stupendo pianoforte *Steinway & Sons* del 1870 ca. e una miriade di quadri della Ciamarra circondati da quaderni d'appunti che testimoniano i suoi studi artistici e anatomici, filosofici e letterari, e moltissimi altri oggetti d'arte.

Conti anche al padre di Elena, l'avvocato Giacinto Ciamarra⁵.

Nato nel 1866 a Torella del Sannio, Giacinto fu un importante civilista del Foro napoletano e avvocato di Giovanni Giolitti; già prima di conseguire la laurea (realizzando una tesi sull'infanticidio), collaborò con Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao pubblicando diversi racconti a suo nome. Frequentò, dunque, vari intellettuali tra cui Antonio Fogazzaro, Libero Bovio e Andrea Torre⁶. Morì nel 1939⁷. Anche il fratello Guglielmo (1876-1934) intraprese

⁵ Proprio in una lettera indirizzata all'avvocato, risalente alla vigilia del Natale del 1926, si può individuare l'inizio dei rapporti epistolari, non personali, tra i due. Il Conti scrisse: «Carissimo amico, m'è assai caro inviarle oggi i miei più sinceri auguri. Non vede, non sente che io sono seduto alla sua mensa familiare, e che tutti della mia casa sono con loro? Posso dunque oggi cominciare la conversazione, il colloquio che saranno continuati e non potranno essere interrotti. Più tardi, ci parleremo da qualche stella, in un altro linguaggio, e ci diremo ciò che ancora è chiuso nell'involucro che nasconde la verità. Io sono il suo amico. Questa è la sola ed umile verità che ci possiamo dire in quest'anno della storia, la sola che le posso esprimere con l'anima già divenuta siderale. Voglia la prego raccontare alle care figliuole questo primo dialogo, perché il suo affetto sincero mi fa comprendere le risposte della sua cara amicizia».

⁶ Presso la Casa Museo si conservano anche lettere ricevute da Francesco D'Ovidio, Saverio Nitti, Mattia Limoncelli e altri esponenti della società intellettuale del tempo, nonché una richiesta d'aiuto da parte di Antonio Cardarelli rivolta al padre di Giacinto, il magistrato Antonio Ciamarra. Si rimanda, dunque, a un mio lavoro successivo la sistemazione del *corpus* di tutti i racconti brevi scritti da Giacinto Ciamarra e anche uno studio globale che possa restituirci un'immagine finalmente consona all'importanza che l'avvocato-scrittore ebbe nell'ambiente napoletano.

⁷ All'anagrafe Giacinto Maria Nicola Ciamarra. Lo si trova menzionato già nel *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani* (De Gubernatis 1895, 235-236); più interessante la citazione di Emma Giammattei a proposito di un dibattito, che si svolse tra il 1885 e l'anno successivo in merito alla questione del Petrarchismo napoletano, con Vittorio Pica avente per argomento in particolare modo la lingua del Di Giacomo e di Alfonso Fiordelisi: Giammattei 2003, 88.

la carriera giuridica ed insegnò presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Roma e presso l'Istituto Orientale di Napoli e divenne poi legale del governo della Somalia italiana e Segretario Generale e Responsabile del Governo della Tripolitania. Ma fu certamente Giacinto ad introdurre la figlia Elena in quel complesso e sofisticato ambiente intellettuale napoletano.

Elena, seconda di quattro figli (il primo, Antonio, anch'egli avvocato, ricevette la medaglia d'oro al valore militare dal Re Vittorio Emanuele III), visse le ultime fasi della *Belle époque* napoletana alternando gli studi musicali – ai quali fu avviata dalla madre Adele Contieri – a quelli di pittura. Diplomata in pianoforte presso il Conservatorio di Musica “San Pietro a Majella” di Napoli, si trasferì a Berlino per studiare Composizione e Direzione d'Orchestra. Fu anche assidua frequentatrice dell'Istituto di Anatomia Umana di Napoli, dove conobbe il chirurgo salernitano Pasquale Cammarano che sposò nel 1928.

Nel periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale, intensificò i suoi viaggi europei, soggiornando a Parigi, in Austria e in Svizzera. Allestì la prima mostra personale a Milano nel 1955 nella Galleria “Cairola”; l'anno successivo esponeva nella Galleria parigina di Raymond Duncan in Rue de Seine⁸ e in seguito partecipò ad alcune mostre collettive a Nizza e a Montecarlo⁹.

⁸ Stefano Cairola (Siena 1897 – Milano 1972) fu un mercante e critico d'arte; Raymond Duncan (San Francisco 1874 – Cavalaire sur Mer 1966) fondò una scuola di arte e danza, l'*Akademia*.

⁹ Per un approfondimento della figura di Elena Ciamarra (Napoli 1894 – Napoli 1981) si consigliano Scardino 1996, il catalogo curato dalla sorella Minna (all'anagrafe Maria Luisa) Cammarano – Pinto 1999 e il più recente Neri – Valente 2018. Il Conti si esprimeva così in una lettera datata 4 gennaio 1925: «Certifico io qui sotto scritto che la signorina Elena Ciamarra, fra quante studiano, copiano e comprendono la pittura antica, è tra le più felici e fedeli che io abbia conosciute. Le sue riproduzioni di antichi dipinti sono, fra le tante copie,

Sono per l'appunto le lettere conservate presso la Casa Museo a testimoniarmi la stima che il Conti nutriva per la Ciamarra. In diverse occasioni, egli intervenne personalmente per favorire gli studi della giovane artista. Così il 19 luglio 1922 scrisse al professor Wilhelm Bode, ormai ex-direttore del Kaiser-Friedrich-Museum¹⁰:

Le mie giovanissime amiche¹¹ amano molto la Germania e sono felici di conoscerla. La signorina Elena è un'artista che coltiva con uguale amore la pittura e la musica; l'altra, la signorina Teresa è assai colta, ha un gusto assai fine e un senso critico che le permette di comprendere subito l'arte. L'una e l'altra sono degne d'essere aiutate nel loro viaggio d'arte e di simpatia. Sarò molto grato a Lei, mio illustre Professore, se per suo mezzo le signorine potranno ottenere un libero ingresso nelle varie collezioni di codesto glorioso Museo, e dalla sua cortesia qualche consiglio utile al loro viaggio, affinché più facilmente possano raggiungere le regioni più belle e vivere qualche giorno nei luoghi dov'è rimasta ancora intatta l'antica Germania.

Bode fu il primo direttore del nuovo museo berlinese e mise in atto un'originale tipologia di amministrazione museale: allestì sale «dedicate allo stile di un'epoca (*Stilräume*) per evocare (non ricostru-

vere opere d'arte, che fanno rinascere la magia degli originali e le rendono preziose per coloro che hanno fortuna di possederle».

¹⁰ Il museo, che oggi in suo onore si chiama Bodemuseum, venne fondato nel 1904. Wilhelm von Bode (Calverde 1845 – Berlino 1929) ne assunse la direzione generale nel 1905, carica che mantenne fino al 1920. Nel 1908 questi fondò la Società tedesca per la scienza storica. Presso l'ACGV non si conserva alcuna traccia di un suo possibile rapporto epistolare con Conti. Si veda anche il «colorito aneddoto raccontato da Ugo Ojetti a proposito dell'arroganza di Dalbono» nei confronti di Conti che testimonia «il peso della “casta” degli artisti napoletani» e la loro «chiusura nei confronti “degli esterni”» (qui, s'intende, Bode) riportato da Cioffi 2012, 573.

¹¹ Elena e sua sorella Teresa (1898–1983).

ire) il contesto, e soprattutto, l'atmosfera (*Stimmung*) in cui le opere erano nate» dando un posto centrale all'arte rinascimentale italiana¹². Del resto, individueremo anche nel Conti uno dei più fervidi sostenitori del valore di antichità. In un articolo del "Marzocco"¹³, scrisse:

È dunque necessario fare la guerra ai Musei per indurre i nostri Governi, in un avvenire che speriamo non tanto lontano, a ricollocare, se ancora è possibile, le opere d'arte nei luoghi dove nacquero e a far rispettare i monumenti ancora esistenti, affinché le pitture e le sculture che li adornano seguitino a vivere lungamente con essi, per la consolazione degli uomini non abbruttiti. E questo programma d'un nuovo indirizzo da dare agli istituti per la conservazione delle opere artistiche è così semplice e così chiaro che sembra quasi impossibile che lo Stato non lo abbia sempre messo in pratica.

Ciò significa, dunque, che l'idea che infiammò il cuore del Conti debba essere ricercata, più che altro, nel suo desiderio di rivedere ogni opera artistica ricollocata nel luogo cui era destinata: «Rimettere un quadro nel luogo per il quale l'artista lo dipinse significa ridargli la bellezza e la vita»¹⁴. Il Direttore della Pinacoteca volle farsi

¹² Meyer 2014, 260. Ancora: «L'audace, a tratti spudorata politica di acquisizioni sulla scena internazionale [...] messa in pratica da Bode e il sapiente coinvolgimento di collezionisti e mecenati borghesi portarono a un aumento considerevole dei tesori presenti nei musei berlinesi» (*ibidem*).

¹³ *Le prigioni dell'arte* del 12 novembre 1899.

¹⁴ *Ibidem*. Non va tuttavia dimenticato l'elogio rivolto, nello stesso articolo, a Felice Barnabei (1842-1922). Questi, inizialmente, fu segretario del primo direttore generale della Direzione generale dei musei e degli scavi, Giuseppe Fiorelli; in seguito lui stesso ne assunse la guida tra il 1896 e il 1900. Si fece, inoltre, testimone di un progetto simile, anche se solo in parte, a quello del Bode, in quanto cercò di ricreare intorno ad ogni opera un'atmosfera in grado di rievocare quella magica, originaria, del luogo per il quale fu pensata. E già La Sizeranne, al quale Conti si richiama (nell'articolo qui citato), salutò positivamente il tentativo di revisione del Museo delle Termedi Diocleziano del Barnabei a Roma.

promotore di un nuovo tipo di «museo riformato»¹⁵: un museo che – oltre ad essere anche luogo di studio – comprendesse una sala per concerti (come auspicò per la sua Pinacoteca), ma che, soprattutto, potesse essere un museo popolare nel quale la cultura fosse accessibile a tutti; «un Museo così fatto è certamente una cosa viva, e deve essere considerato come il primo passo verso una età nuova»¹⁶.

E fu in particolare nel contesto sociale napoletano che il Conti preferì muoversi per intrecciare una fitta rete di contatti istituzionali. Ottimi furono i rapporti con il Direttore della Biblioteca Nazionale Gaetano Burgada, al quale egli si rivolse per incoraggiare – ancora una volta – gli studi della giovane Ciamarra:

Carissima Elena,
 il Direttore della Biblioteca Nazione, da me avvertito è lietissimo di aiutare i tuoi studi e di offrirti un rifugio silenzioso dove tu possa studiare il Codice atlantico, l'Anatomia e il Volo degli uccelli di Leonardo. Egli sa bene che il tuo spirito elettissimo è degno d'ogni riguardo; ed io sono felice che ti sia stato immediatamente concesso il piccolo privilegio del quale sei degna. Spero di poterti accompagnare o almeno visitare davanti alle grandi pagine¹⁷.

Facile immaginare quanta influenza dovette esercitare il critico d'arte, sacerdote di una particolarissima religione dell'arte¹⁸,

¹⁵ Zanetti 1996, 358. Cfr. anche Cioffi 2012, 571 quando mette in rilievo come il Conti fosse impegnato a favore di «una fruizione più diffusa e 'ambientata' delle opere» riferendosi al concetto di 'museo ambientato' diffusosi nella museologia a cavallo dei due secoli.

¹⁶ *Le prigioni dell'arte* (12 novembre 1899).

¹⁷ Lettera del 21 gennaio 1927. Il Conti aveva già anticipato la notizia ad Elena in una precedente missiva (del 18 gennaio) citando esplicitamente Gaetano Burgada (Napoli 1873 – Marsiglia 1954), Direttore della Biblioteca Nazionale di Napoli dal 1925 al 1936.

¹⁸ Queste le parole con cui D'Annunzio descrisse Conti e il suo scritto (in

sulla formazione artistica e filosofica di Elena, la quale iniziò ben presto a vederlo come un padre spirituale e, dunque, come una fonte di utili consigli anche per le proprie sperimentazioni tecnico-esecutive. Il 21 luglio 1927, il Conti le scrisse:

Carissima Elena,
 ho pensato alla figura del ritratto. La testa che ti è apparsa nella posizione frontale, mi fa adesso ricordare la sibilla Delfica¹⁹. È seduta come nel tuo quadro; ma come in tutte le altre del soffitto è mosso, direi quasi agitata. È ciò che ancora manca un poco alla tua figura che è un po' rigida. Ma il ritmo di quella, ti potrà ispirare il lieve mutamento che credo necessario alle gambe, per attenuare lo scorcio. Guardala. La frontalità è del solo volto, anzi neanche di quello, perché gli occhi sono girati in quello sguardo che vede il futuro. Il corpo è tutto mosso, benché la figura sia seduta come la tua. Non ti parlo del braccio, il famoso braccio di cui la linea costituisce una fra le maggiori bellezze della creazione artistica. Fra tutte il corpo della Sibilla è agitato in armonia con quegli occhi e quel gesto. Tu devi forse limitarti ad esaminare la linea. Certamente dalla visione di quell'opera, che del resto conosci bene, sarai illuminata.

C'è da precisare però che, al suo arrivo a Napoli, Conti risentì sia delle polemiche legate al progetto di riordino della Pinacoteca della quale era appena diventato Direttore sia, molto probabil-

Dell'arte, della critica e del fervore, p. III, in Conti 1900: «Ecco un libro di fede, ecco un trattato d'amore, composto da un candido e fervidissimo spirito, da un esegete entusiastico a cui l'opera d'arte non appare se non come la religione fatta sensibile sotto una forma vivente»).

¹⁹ È chiaro il riferimento a Michelangelo e alla Sibilla Delfica che l'artista rappresentò sulla volta della Cappella Sistina. Si ricordi anche che il Conti pubblicò sul "Marzocco" (3 aprile 1898: *La Cappella Sistina*) quello che lui stesso definì un «frammento di un romanzo di prossima pubblicazione» che, in realtà, non vide mai la luce e che avrebbe dovuto avere per protagonisti Marcello Ste-no e Teodora.

mente, anche di quella diatriba apertasi tra Croce e il suo amico D'Annunzio diverso tempo prima, scontro che poi portò il primo a tratteggiare così l'autore del *Fuoco* nel 1904, anno in cui Conti si traferì definitivamente nella città: «Il D'Annunzio resta perpetuamente in via: non giunge al punto d'arrivo [...]; in modo che è da prevedere che non arriverà mai. Ad arrivare, è impedito da niente altro che – dalla sua natura»²⁰. Non si dimentichi tuttavia che, un decennio dopo, Emilio Cecchi non sembrò vedere una sostanziale divergenza tra i due protagonisti del suo saggio *Intorno a B. Croce e G. D'Annunzio*, scrivendo:

Si deve capire, ormai, perché dieci pagine di prosa dannunziana e dieci pagine di prosa filosofica del Croce fanno, in ultimo, press'a poco la stessa impressione. [...] un'impressione di franca ampiezza, finché non provate a controllarla²¹.

È oramai ben noto, però, che diversità corsero anche tra Conti e D'Annunzio – il quale intanto aveva trasfigurato il Nostro nel personaggio di Daniele Glauro del suo ultimo romanzo (*Il fuoco* del 1900) prima di diventare egli stesso deuteragonista della *Beata riva* contiana (del medesimo anno) – e furono di tale portata da spingere Borgese a presentare il critico romano come «l'innocenza del dannunzianesimo»²². Ma ancor più risaputa e profonda è l'in-

²⁰ Croce 1904, 88. Cfr. anche Della Terza 2003, 21-22: «[...] D'Annunzio “dilettante di sensazioni”. Il dilettantismo non riguarda la forma artistica, essendo il poeta artefice mirabile in possesso di una impetuosa forza creativa. Il dilettantismo di cui parla Croce è psichico e non estetico, riguarda il contenuto e la disposizione verso la vita».

²¹ In “Aprutium”, ottobre-novembre 1913. Ora si può leggere in Cecchi 1965, 38.

²² Borgese 1930. Poco prima, riferendosi ai due personaggi della *Beata riva*: «Gabriele esalta il piacere, la colpa, il superuomo, e Ariele, sempre adorando l'adorato amico, parla con platonico e cristiano accento di purità e di redenzione».

compatibilità che separò Croce dai due amici sull'essenza stessa della critica d'arte che qui riassumeremo brevemente con le parole di Ricciarda Ricorda:

[...] mentre per Croce [...] questa operazione è logica, e deve essere fondata sulla chiarezza, per Conti è funzione dell'espressione, più vicina al filone della creazione lirica che a quello della riflessione²³.

Del Resto, nel *Breviario* si evince ben chiara la scelta di Benedetto Croce in favore di un critico come *philosophus* – piuttosto che *artifex* – *additus artificis*²⁴.

Ritornando ora specificamente ad Angelo Conti e al suo culto dell'arte, alla luce di questa doverosa premessa che costituisce anche un'anticipazione di quelle polemiche tra Croce e il critico romano che verranno trattate da me più avanti, si dovrà ora argomentare circa il concetto di bello e la sua funzione antropologico-educativa all'interno della società.

A partire dall'articolo comparso sul "Marzocco" il 6 agosto 1899 (*Idee fondamentali. La Bellezza*), si noterà come l'effetto principale e determinante del bello sia, per il critico romano, quello di consentire un innalzamento dal mero mondo empirico. Si tratta,

²³ Ricorda 1995, 417. Per una più ampia disamina dei rapporti tra Croce e D'Annunzio si rinvia a Giammattei 1987 e in particolare al capitolo *D'Annunzio a Napoli*, 165-205; sulla fase napoletana di D'Annunzio si vedano anche le rapidissime analisi di Picone Petrusa 2003, 111-113 le quali portano l'attenzione anche su un debolissimo e indiretto inserimento del Conti – in quel momento ancora a Roma – nell'ambiente napoletano e Scrivano 2003 il quale presenta D'Annunzio come il fattore primario dell'esplosione del Decadentismo a Napoli (p. 144) e Conti come l'iniziatore del «secondo tempo» (p. 147).

²⁴ Croce 1912-1928, 108. Per quanto concerne invece la posizione contraria, si rimanda alla già citata introduzione dannunziana alla *Beata Riva*: p. XXXVI e p. XLV.

in realtà, di una «liberazione da noi stessi» da intendere però come «ritorno verso noi stessi» o, meglio, come il passaggio «dal mondo della illusione» alla «nostra vera patria». Il raggiungimento di questo nuovo stato estetico – la «vera patria» – da conquistare tramite la contemplazione del bello, dovette tormentare per tutta la vita l'animo del critico che nel 1928 scrisse ad Elena:

[...] un segno senza valore. E così tutti noi. Siamo impigliati, incatenati nella rete di Maya. Ma dobbiamo dare invece molta importanza alla vita e all'avvenire che sono baleni, il battere delle ciglia²⁵;

affermazione sulla caducità del mondo e di tutte le cose in piena continuità con quanto si legge in tutta l'opera contiana²⁶. Malgrado le difficoltà, sembra che il Conti si fosse impegnato duramente nel tentativo di dare forme più concrete ad un suo personalissimo desiderio, ad una, cioè, nuova forma di società costruita attraverso un più originale e sentito rapporto con i capolavori dell'arte (una società, si diceva, estetica) poiché è da essi che «può veramente giungere all'anima nostra il conforto di cui sono ricchi coloro che, non contenti di questo mondo, aspirano alla pace»²⁷. Attribuendo questa precisa funzione ai capolavori artistici, il Conti – kantiano per formazione, come quasi d'obbligo per ogni filosofo esteta d'età moderna, inseritosi nell'ambiente della Napoli crociana e particolarmente attratto dal concetto di ascesi scho-

²⁵ Lettera del 30 ottobre 1928.

²⁶ Ad esempio: «Ma l'oggi e il domani, le ore del nostro tempo, gli anni, i secoli della vita umana, non sono se non istanti della vita del mondo», in Conti 1913, 241. Sulla copia che Conti regalò ad Elena, scrisse: «Alla signorina Elena Ciamarra per accompagnarla sul suo volo con tutto l'affetto» (19 luglio del 1922).

²⁷ Dal già citato articolo del 6 agosto 1899 sul "Marzocco": *Idee fondamentali. La Bellezza*. E ancora: «L'arte grande che ha la forza di consolare l'uomo, di renderlo migliore e di aprire i suoi occhi alla luce della verità».

penhaueriana – si accostò alla geniale intuizione di Schiller che, nella *Lettera nona* della sua *Educazione estetica*, sosteneva:

Ogni miglioramento in campo politico deve derivare dal perfezionamento del carattere, ma come si può nobilitare il carattere sotto gli influssi di una costituzione barbarica? Bisognerebbe cercare a questo fine uno strumento che lo Stato non fornisce, e aprire fonti che, quale che sia la corruzione politica, si mantengano pure e limpide. [...] Questo strumento è l'arte bella, queste fonti scaturiscono nei suoi modelli immortali²⁸.

Quella che Schiller si impegnò a definire minuziosamente nella sua opera, ed in particolare dalla *Lettera diciannovesima* alla *Lettera ventitreesima* è, in breve, un'educazione dell'uomo (non l'umanità in generale, bensì l'essere-uomo, un uomo effettivamente sussistente) ad uno stato del tutto determinato in sé (lo stato estetico, appunto, nel quale è l'esperienza della bellezza a garantire all'uomo il principio della libertà; uno stato estetico, dunque, per un esserci-storico dell'uomo) e ad una «maniera più nobile» di desiderare, da conquistare «attraverso la cultura estetica»²⁹ con

²⁸ Schiller 1795, 39. Friedrich Schiller (Marbach, Württemberg 1759 – Weimar 1805) indirizzò una serie di lettere al suo benefattore F. C. von Augustenburg nelle quale rifletteva sull'importanza del bello e dell'arte nella formazione sociale degli individui; le lettere originali del 1793 andarono bruciate nell'incendio del castello di Christianborg. Schiller, a cui fu chiesto di realizzarne una copia, ampliò e modificò il nucleo originario; pubblicò le nuove lettere in "Die Horen" (rivista da lui appena fondata) nel 1795. Oltre all'*Educazione estetica*, altre opere di filosofia estetica dell'autore sono *Kallias e Grazia e dignità* (in Schiller 1793) e *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (in Schiller 1796). In più, per un'introduzione all'estetica di Schiller cfr. Pinna 2012.

²⁹ *Lettera ventitreesima* in Schiller 1795, 74. Per le nozioni relative all'esserci-storico, cfr. l'analisi compiuta da Heidegger in occasione del seminario dedicato a Schiller e alle lettere in questione nel semestre invernale del 1936-37

la quale, pur non verificandosi un ampliamento né della sua conoscenza né della sua statura morale, si raggiungerebbe tuttavia l'obiettivo auspicato da Schiller: «[...] che ormai gli è reso possibile [*scil.* all'uomo] *grazie alla natura* di fare di sé stesso ciò che vuole e che gli è stata pienamente restituita la libertà di essere quel che deve»³⁰; e per far ciò, il filosofo pensò ad una fondazione che – da Kant in poi – definiremo di tipo trascendentale³¹.

Già in precedenza si è accennato al principio – condiviso dal Conti e dal D'Annunzio, in polemica col Croce – secondo il quale il critico sia *artifex additus artificii*; a tal proposito la Ricorda pone in evidenza come il riferimento alla medesima lirica di Schiller compaia sia nel *Fuoco* sia in un saggio contiano sulla produzione dell'amico proprio in relazione a tale importantissimo discorso, aggiungendo poi: «in questa direzione del resto D'Annunzio orienta il suo modo di rapportarsi a Conti: [...] intende qualificarlo come

all'Università di Friburgo nella rielaborazione di Ardivino in Heidegger 1936.

³⁰ *Lettera ventunesima* in Schiller 1795, 68. Conti invece fu più semplicemente interessato, in particolar modo, allo studio degli effetti della natura sull'artista – la quale, a questo punto, assume in lui una considerevole sfumatura di significato, una natura molto più tangibile rispetto a quella intesa da Schiller: cfr. *La georgica dello spirito*, in “Marzocco”, 13 settembre 1896.

³¹ Secondo la quale: «L'animo passa dunque dalla sensazione al pensiero attraverso una disposizione intermedia, nella quale sensibilità e ragione sono *contemporaneamente* attive [...]. Questa disposizione intermedia, in cui l'animo non è necessitato né fisicamente né moralmente ed è tuttavia attivo in ambo i modi, merita eminentemente di esser chiamata una disposizione intermedia e, se si chiama fisico lo stato di determinazione sensibile, ma logico e morale lo stato di determinazione razionale, allora bisogna chiamare *estetico* questo stato di determinabilità reale ed attiva» (*Lettera ventesima* in Schiller 1795, 67). Si immagini, dunque, con Schiller, uno stato estetico privo di limitazioni tipiche dell'agire umano e la presenza, al tempo stesso, di un contenuto; la determinabilità attiva costituisce ciò con il quale questo contenuto (limitato) diventa il-limitato, infinito.

“supporto” alla propria arte e suggeritore di spunti che solo a lui però sarà dato di trasformare in validi risultati estetici»³².

Il critico romano aveva però già citato il filosofo tedesco anche nella sua *Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca* precedente di quasi un decennio e, in quella sede, con riferimento più specifico alla riflessione estetica ammettendola dipendente da quella kantiana³³. Benedetto Croce vide, al contrario, nelle *Lettere dell'Educazione estetica* «[...] un'idea dell'arte assai più viva e unitaria di quella kantiana. [...] Lo Schiller dava risalto alla diversa figura dell'uomo naturalmente buono, dell'anima eletta, dell' "anima bella"»³⁴. Anche in quest'ambito, Conti – o più precisamente la sua mancanza di una vera e costante disamina scientifica – si ritrovò, suo malgrado, nuovamente osteggiato dal filosofo napoletano. Come già accennato in precedenza, infatti, più volte il nostro critico intervenne pubblicamente con progetti finalizzati al conseguimento di un'educazione estetica dato che:

[...] l'arte, e non solo la poesia, ma la scultura, la pittura, l'architettura, la musica sono fra i mezzi più efficaci di perfezionamento morale che l'uomo abbia inventati per il bene dei suoi simili³⁵.

³² Ricorda 1993, 76-77. Èffrena, infatti, si rivolge così a Glauro mentre definisce gli originali e ideali criteri di questa nuova “tipologia” di arte: «Io avvicino così le persone del drama allo spettatore. Ti ricordi tu di quella figura che Federico Schiller, nell'ode da lui composta a celebrare la traduzione goethiana del *Maometto*, adopera per significare che su le scene non può aver vita se non un mondo ideale?» (D'Annunzio 1900, 183). Il concetto ritorna corredato dalle stesse immagini in Conti 1979, 407-408.

³³ *Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca*, Roma, Società laziale, 1892, 35. Si precisa che, in questa sede, Conti si limitò a confermare che fu lo stesso Schiller ad affermare «che la sua Estetica deriva da Emanuele Kant».

³⁴ Croce 1922, 264-265.

³⁵ *L'arte educatrice*, in “Marzocco”, 27 maggio 1900. Commentando un passo dal contenuto simile, la Benussi scrive: «Populismo? Un po', non c'è dub-

E già poco tempo prima nel lungo articolo dell'8 aprile 1900, intitolato *L'educazione artistica* (in "Marzocco"), il Conti – assimilando come sempre i capolavori artistici agli elementi naturali finendo ancora una volta in piena antitesi col Croce – scrisse:

Educare i fanciulli a comprendere queste cose significa non solo arricchire il loro intelletto ma anche ingentilire il loro animo, significa render loro quasi impossibile la crudeltà; poiché, quando si riesce ad amare la vita delle cose naturali non si può non sentire il valore d'ogni altra forma di vita.

Ecco, dunque, la durissima risposta del filosofo napoletano:

Pigrissimo di natura, tanto più egli era ferace di disegni indeterminati e paradossali; e ora proponeva la trasformazione delle scuole elementari d'Italia col mezzo dell'arte, e ora quella dei musei per attuare l'educazione artistica del popolo³⁶.

Del resto Croce, sebbene giudicasse negativamente la poesia di Schiller, ebbe ben altro atteggiamento nei confronti dell'impostazione antropologico-genetica della filosofia del tedesco³⁷. E in particolare, in tal merito, argomentò così nell'*Estetica*:

Per mezzo dell'arte l'uomo si libera dal giogo dei sensi, ma prima di sottometersi spontaneamente a quello della ragione e del dovere, gode come un momento di respiro, sta in un campo d'indifferenza e di serena contemplazione.

bio» (Benussi 2003, 243).

³⁶ Croce 1974, 185. E in conclusione del capitolo (p. 190): «Tutto ciò ora è passato: di questo estetismo dai rapimenti mistici e dagli andamenti accoratamente morali non si vede più traccia».

³⁷ Per i giudizi di Croce su Schiller cfr. Cingari 2005; per una più ampia analisi di tutta la riflessione estetica italiana del Novecento si rinvia a D'Angelo 1997.

In sintesi: l'arte, pur mantenendo la sua autonomia, assume per Croce un'efficacia educatrice quando «apre la via morale, non già predicando e persuadendo, non già *determinando*, ma producendo *determinabilità*»³⁸.

Dunque, se quello di Schiller fu

[...] un programma di un umanesimo integrale [...] nel quadro del quale l'educazione estetica si configura non come un'educazione all'arte, ma come formazione dell'umanità che è in noi attraverso lo spazio di libertà che l'arte e la bellezza offrono nella loro autonomia³⁹,

e alla luce degli ottimi giudizi espressi dal Croce a riguardo, si evince in maniera sempre più evidente come anche in questo caso fossero la totale mancanza di speculazione logica e il perdersi in «disegni indeterminati e paradossali»⁴⁰ del nostro critico – nonostante i buoni propositi più volte riconosciuti – a renderlo oggetto delle frequenti sferzate da parte del celebre filosofo.

Ma, anche se la bellezza rimase sempre per Conti un elemento basilare di quest'estetica umanitaria, la lettura delle due opere postume, *Virgilio dolcissimo padre* e *San Francesco*⁴¹, evidenzia un cambio di prospettiva nella filosofia contiana più matura: al bello e alla sua contemplazione, si sostituisce ora l'elemento religioso

³⁸ Le due citazione si leggono in Croce 1902, 300-301. Per il concetto di 'determinabilità' in Schiller, vd. nota 31.

³⁹ Come fa notare Giovanna Pinna nell'*Introduzione a Schiller 1795*, 18.

⁴⁰ Per la citazione di Croce, vd. sopra (nota 36). Simili considerazioni in Gentili 2019a quando lo studioso analizza il modo di procedere di Conti nelle sue ultime opere (ivi, 7 e in particolare p. 14: «[...] non argomenta, non motiva criticamente il singolo giudizio»).

⁴¹ *Virgilio dolcissimo padre*, Napoli, Ricciardi, 1931 e *San Francesco; preceduta da un saggio di Giovanni Papini e da una nota biobibliografica*, Firenze, Valecchi, 1931.

come valore formativo. Già la Ricorda notava il verificarsi di un graduale cambiamento d'equilibrio nella scala di valori del Conti che vede la bellezza cedere sempre maggior spazio al sentimento cristiano: del resto, quell'onnipotenza che il Conti attribuiva all'arte (capace di squarciare il velo di Maya) si sgretolò progressivamente nel riconoscimento della «sostanziale impossibilità che» essa «conduca alla conoscenza della realtà, in effetti utopica meta di una sempre più precaria ed improbabile intuizione»⁴².

La naturalezza con la quale Conti riuscì a far coesistere, negli ultimi anni, le sue ricerche buddiste con la sua (nuova) particolarissima idea di Dio, le paure di un uomo che vide irrimediabilmente sempre più corrosa la sua salute a causa di una fastidiosissima malattia che lo privò dell'uso della voce, le inevitabili conseguenti riflessioni sull'inermità di tutte le cose terrene, la sua naturale predisposizione d'animo all'aiuto del prossimo e la capacità di influenzare positivamente in tal senso tutto l'ambiente che gli stava attorno, sono perfettamente individuabili nella lettera che, nel 1928, inviò alla giovane amica:

Carissima Elena,

[...] Oggi sono uno che ha fatto le sue meditazioni buddiste, e non ha né può metter paura. Sono assai lieto di ciò che hai fatto per quella fanciulla, ed ho veduto con quanta facilità tu abbandoni l'infermo io, e senti la felicità della compassione. La giovinetta, per la quale tu hai fatta una vera propaganda di bontà, ha potuto avere come primo soccorso lire 30 che basteranno per la sua iscrizione all'università, e forse anche per pagare la pigione di casa. È necessario dimenticare il proprio benessere e pensare come la cosa più stupida, ridicola ed anche immorale, l'affaticarci a creare una casa per il nostro rapidissimo passaggio nel mondo. Queste cose tu sai meglio di me e le hai dette e le fai; e sai anche che l'unica cosa che abbia valore, dinanzi a quella idea che gli uo-

⁴² Ricorda 1984, 741.

mini chiamano Dio, è soltanto un'azione buona, un atto col quale neghiamo l'istintivo egoismo⁴³.

Si può constatare, dunque, che questo suo volgere lo sguardo alla natura, ad un'età storica ormai passata e ad una fase antica dell'arte, fosse anche un tentativo di risposta alle spinte innovative e alla «fretta» borghese «che abolisce il pensiero e sopprime l'immaginazione»⁴⁴. Conti riconobbe velocemente quella frattura che avrebbe allontanato sempre più l'arte dal popolo e individuò un responsabile nella «macchina», la nuova «regina del mondo»⁴⁵.

⁴³ La lettera è datata «3 lunedì 1928» e dunque risale o al settembre o al dicembre di quell'anno. Il Conti aggiunge un *post scriptum*: «Ti accludo le due parole del padre della giovinetta da te aiutata. Le due iniziali S. A. significano Sua Altezza, che è la Duchessa d'Aosta, alla quale ho anche chiesto l'elemosina e che ha mandato 150 lire». Il Conti, felice di aver trovato nei Ciamarra dei generosi aiutanti, intervenne quante più volte possibile per facilitare o per dare la possibilità a giovani ragazzi di continuare i propri studi universitari. Infatti, in un'altra lettera dello stesso periodo (del 30 novembre 1828), indirizzata sempre ad Elena, si legge: «Ti offro ed offro a Teresa, a Papà e a tutti voi l'occasione di compiere una buona opera di carità per una cara ed intelligente giovinetta che non ha ancora la somma sufficiente per l'iscrizione all'Università. Ho chiesto l'elemosina per lei a molte persone, e sarei certamente riuscito a mettere insieme quanto occorreva, se avessi avuto un'altra giornata. Ma, pur troppo non si può tardare oltre questa sera. Aiutala come puoi».

⁴⁴ *Virgilio dolcissimo padre*, 4.

⁴⁵ Articolo pubblicato sul «Marzocco» il 29 aprile 1900: *La regina del mondo*. Alexandre Millenard (Parigi 1859 – Versailles 1943), ministro del commercio del gabinetto Waldeck-Rousseau (1899), in occasione dell'Esposizione Universale parigina del 1900, descrisse la «macchina» come la nuova «regina del mondo» e affermò che l'uomo era ormai riuscito a «dominare e disciplinare le forze della natura» (riporto qui le parole che Conti attribuì al politico francese). Conti vide in quel discorso un «inno privo non solo d'ingegno ma anche di senso comune» e, da canto suo, presentò le macchine come «una cosa tragica». Cfr. inoltre *L'arte solitaria* pubblicata sul «Marzocco» il 22 ottobre 1899 per

L'appassionata polemica mossa dal critico nel suo articolo è modellata, però, su toni abbastanza ingenui che sfociano in un finale tuttavia non privo di dignità, se considerato il desiderio del critico romano di rimediare agli errori – o almeno da lui ritenuti tali – dei concittadini:

Guai se domani avvenisse un ciclone, un terremoto, un'eruzione vulcanica! Vedremmo allora se la regina del mondo, la dominatrice degli uomini e delle cose, è la macchina o la santa, immortale ed onnipotente natura!⁴⁶

D'altro canto, il Conti non dovette essere sempre così contrario alle nuove invenzioni offerte dalla tecnologia o, per lo meno, non a quelle che potevano in qualche modo permettere un rapporto più diretto, immediato e sentito con le opere d'arte. Infatti, mentre fu in cura presso la Colonia della salute "Carlo Arnaldi" di Uscio (Genova), il 20 agosto del 1929⁴⁷ inviò una let-

quanto riguarda il rapporto della «folla, e principalmente quella parte di essa che si chiama volgo», con l'arte.

⁴⁶ Poco prima: «Le macchine sono belle e spesso meravigliose nei laboratori della scienza; ma quando l'uomo le adopera per eliminare ed annullare la forza delle sue braccia, per aumentare la cupidigia dei guadagni e per rendere più torbida e ansiosa l'esistenza, né io né chiunque abbia un po' di senno potrà amarle mai e sarebbe meglio che l'uomo le smettesse, rinnovellando l'antico vivere semplice e felice».

⁴⁷ Cinque giorni dopo, scrisse a Giacinto Ciamarra: «Qui mi sento ancora circondato da un affetto che mi protegge, e mi sembra d'essere vigilato da anime vicine e lontane. Partiti di qui, saremo io e mia moglie più soli di come ci lasciò la sua cara compagnia. E sa perché? Perché torneremo in città, rientreremo sul fiume maledetto, e rifiuteremo, come fanno tutti la zattera che ci potrebbe fare approdare sulla riva della pace. Oggi con mia moglie decideremo sul ritorno. Abbiamo fatto ciò che lei ci consigliava, e resteremo sino a domani lunedì. Dello stesso parere era anche Fortuny, un altro amico. [...] E così sono ancora in

tera a Mariano Fortuny⁴⁸ – della quale la Ciamarra rimase colpita tanto da volerla trascrivere – dove, con la solita scrittura appassionata che gli fu tipica e con quell'amore totalizzante verso le bellezze della natura, affermò:

Carissimo Mariano,
 il libro che mi hai mandato onora l'occhio e il pensiero umano. È uno dei casi nei quali la macchina, (e ciò avvenne col telescopio) serve all'intelligenza.

In quelle magnifiche fotoincisioni, la natura rivela la sua aspirazione a passare dallo stato di volontà a quello di rappresentazione, come appare nelle piante che imitano i movimenti umani. [...] Ma sul libro che mi mandi c'è molto di più. Ivi non si tratta più di gesti umani, come nei rami degli alberi mossi dal vento, ma di conquiste reali, di creazioni artistiche, che, per essere all'alba del mondo umano, esprimono il bisogno della natura di abbellire se stessa, e manifestano la nascita d'uno stile perfetto come quello delle cose che si aprono per la prima volta alla vita, per esempio le sorgenti, d'una ricchezza che annunzia i tesori delle invenzioni artistiche nel tempo e nello spazio. Con la differenza che quelle apparizioni nel mondo vegetale sono infinitamente più limpide e pure di quelle che nei secoli l'uomo potrà realizzare. La misteriosa lente che avvicina le stelle, ci mette qui dinanzi ad un altro mistero⁴⁹.

questo luogo benefico, che certamente ha giovato a me ed a mia moglie, e che più in seguito ci gioverà».

⁴⁸ Mariano Fortuny (Granada 1871 – Venezia 1949). Cresciuto in una famiglia di pittori e storici dell'arte, mostrò subito interessi musicali (in particolare per la musica di Wagner) e visivi. Fondamentali per lui le letture di A. Schopenhauer e di F. Nietzsche. Cfr. anche l'articolo del Conti: *Mariano Fortuny*, in "Marzocco", 6 febbraio 1898; a lui il critico romano dedicò *La beata riva*. Per una più specifica analisi dei rapporti intercorsi tra Conti e il dedicatario del trattato cfr. Dal Canton 2004, 197.

⁴⁹ La lettera fu trascritta da Elena ed è tutt'ora custodita presso la Casa Museo; l'originale, invece, non risulta conservato presso il Fondo Mariutti – Fortuny della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. A quanto detto da

Sebbene fosse stato lo stesso Conti a comprendere ben presto l'impossibilità di veder realizzato il proprio programma educativo estetico-umanitario (e cristiano) in una società che in quei decenni si stava schierando sempre più con il fascismo, il critico d'arte riuscì a costruire intorno a sé, nella città partenopea, un raffinatissimo cenacolo intellettuale animato da un gruppo assai variegato di artisti, filosofi, letterati, uomini politici e professionisti vari. E più in generale, tutto il Sud Italia si trasformò, nel suo immaginario, in un *Eden* incontaminato, nell'«*environment* ove l'immaginazione a contatto con la Natura sconfigge l'inquietudine del prezzo del progresso e il disagio della civiltà»⁵⁰. In realtà, già nell'articolo del 1899, *Il Nord e il sud*⁵¹, il Conti compì un elogio del Mezzogiorno d'Italia. In esplicita opposizione con i «così detti paesi più civilizzati come la Toscana», in aperta critica con quanti non hanno lasciato Venezia nella «sua solitudine» e nel «suo silenzio», e scagliandosi contro le «macchine» che nel Nord hanno sostituito il lavoro degli uomini nell'«opera della mietitura», dimostrò tutto il suo attaccamento al 'buon tempo antico' – rimasto, a suo dire, inalterato nel Sud – con toni non certamente progressisti:

Io adoro il mezzogiorno d'Italia [...]. Ivi sono paesi che vivono ancora in modo patriarcale, abitati da uomini forti e buoni; ivi le opere dei campi sono ancora compiute religiosamente, come nei tempi antichi. Se volete che l'Italia sia grande, è necessario che conserviate alle sue regioni il loro carattere, è necessario che facciate vivere ciascuna di esse secondo la sua propria natura.

Conti nella lettera a Fortuny, si aggiunga ciò che si legge in quella inviata ad Elena del 12 novembre del 1929: «[...] con l'aiuto delle belle fotografie, che sono col fonografo la sola cosa che mi riconcilia con la civiltà».

⁵⁰ Zanetti 1996, 264.

⁵¹ In "Marzocco", 5 novembre 1899.

Pochi anni dopo, il critico d'arte decise di far confluire questo suo amore in un vero e proprio studio sui *Monumenti dell'Italia meridionale* pubblicato sulla "Rivista d'Italia", convinto che «il genio creatore delle opere immortali ha quasi ad ogni passo, in questa nostra patria diletta, fatto sorgere un capolavoro» mentre la situazione cambia drasticamente «appena passate le Alpi [...] e si sente che la terra benedetta dal sole e dall'arte è ormai lontana»⁵². E poco dopo:

Tutte le città delle nostre coste furono le prime a sentire gli effetti della importazione artistica orientale, tutti i luoghi più vicini ai porti dove approdavano le navi d'Oriente, furono i primi a vedere i tappeti, le armi, i vasi che i mercanti di levante recavano in Italia, i primi dai quali si diffuse l'influenza rinnovellatrice. La configurazione geografica dell'Italia, simile a quella della Grecia, serve a spiegare perché l'arte nostra non è rimasta come l'arte francese chiusa in sé stessa⁵³.

Più precisamente, il saggio si apre col riferimento alla relazione di Adolfo Avena presentata come «una vera e completa monografia, in cui l'argomento è trattato in modo da non esservi quasi niente altro da aggiungere»⁵⁴. Alle brevi pagine introduttive e all'immancabile proposta di un estetismo educativo⁵⁵, il critico romano fece seguire lo studio di opere del Sud Italia – in particolare del territorio

⁵² "Rivista d'Italia", ottobre 1902, anno 5, fasc. 10, 693-707. La citazione è di p. 693.

⁵³ Ivi, 700.

⁵⁴ Ivi, 699. Il contributo del Conti difatti è una sorta di recensione al ben più ampio Avena 1902. Per recenti contributi sull'impegno di Avena nel Sud Italia si rimanda a De Napoli 2016, 31-87.

⁵⁵ «I monumenti, come gli eserciti, come le scuole, come i tribunali, servono alla vita d'un popolo [...], lo aiutano a ritrovare la via che dovrà percorrere e le verità che dovrà conquistare» (p. 695).

pugliese – quali, ad esempio, Castel del Monte, la cattedrale di Ruvo e la chiesa di Santa Maria Maggiore di Siponto; in alcuni casi, come per la Cattedrale di Bitonto, non evitò di integrare l'analisi con descrizioni presenti nella *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi⁵⁶. Certo è che l'enorme importanza ricoperta dalla monumentale opera del critico modenese non permetteva a nessuno storico dell'arte di poter prescindere da essa, in particolar modo negli anni della sua pubblicazione, ma è altrettanto vero che sin da subito, almeno dopo che il *Giorgione* fu mandato alle stampe⁵⁷, i rapporti tra Venturi e Conti si rovinarono a tal punto che quest'ultimo si espresse così in una lettera del 1918 indirizzata a Corrado Ricci:

Bisogna sbaragliare gli ultimi venturisti in questa nostra preparazione del dopoguerra [...] senza difficoltà riuscirò a mostrare in modo evidente che sino ad oggi né il Venturi né i venturiani si sono occupati d'arte⁵⁸.

Inutile sottolineare l'esagerazione più che evidente. Conviene invece ricordare che fu proprio l'amatissimo "Marzocco" di Conti a inviare nel 1904 Giuseppe Saverio Gargano per «verificare direttamente la situazione della Pinacoteca della città partenopea, il cui ordinamento era stato affidato, fino dal 1900, ad Adolfo Venturi»⁵⁹; così come credo giusto evidenziare che anche il Croce si pronunciò negli stessi anni «contro il metodo d'indagine di Ven-

⁵⁶ Venturi 1940.

⁵⁷ Conti 1894.

⁵⁸ Lettera di Conti a Corrado Ricci, 18 luglio 1918, Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Ricci, Vol. 46, n. 8942. Una maggior contestualizzazione in Bosi Maramotti 1995, 35-37. D'altro canto, il Ricci fu anche il destinatario di alcune lettere in cui Croce mostrò il suo disaccordo su alcune scelte del Direttore della Pinacoteca (cfr. Bertoni 2009).

⁵⁹ Del Vivo 1995, 155.

turi, legato troppo a criteri di carattere positivistico, applicabili alle scienze della natura ma non all'interpretazione delle opere d'arte»⁶⁰. Il Conti, in sostanza, ancor prima di diventare Direttore della Pinacoteca nel 1904, frequentò ambienti ostili al critico modenese e non si sottrasse egli stesso a tali giudizi negativi. E quando l'anno successivo ricevette l'incarico della riorganizzazione dei locali dell'Istituto, insieme a Edoardo Dalbono, a Orazio Ferrara e a Giovanni Gattini, intraprese immediatamente una strada diversa da quella del predecessore – il quale «si era limitato a porre in evidenza la grande tradizione del Rinascimento veneto e del Manierismo tosco-emiliano»⁶¹ – restituendo invece «aria» alle sale che erano state «rese simili a prigioni» e rivolgendo cioè ogni sua cura

[...] all'accrescimento dei dipinti delle scuole locali, affinché in quelle sale potesse essere degnamente rappresentata la pittura d'una regione non ancora abbastanza nota, e nella storia dell'arte si preparasse il nuovo capitolo da aggiungere in lode di artisti i quali debbono da noi essere vendicati da un ingiusto oblio⁶².

⁶⁰ Cioffi 1995, 142. Del resto Sciolla 2006, 51: «La 'scienza del conoscitore' espressa da Venturi nella famosa formula di 'vedere e rivedere' [...] derivava senza dubbio da una condivisione del critico autodidatta per lo spirito e le finalità del positivismo storico. Tale condivisione è ravvisabile a livello teorico nell'ammirazione per l'evoluzionismo delle forme, per il darwinismo e l'attenzione per la storiografia francese di Hyppolite Taine e nell'interesse per il documento d'archivio».

⁶¹ Cioffi 2012, 572.

⁶² *La Pinacoteca del Museo nazionale di Napoli*, in "Marzocco", 28 gennaio 1906. Oltre ai già citati lavori di Cioffi 1995 e Del Vivo 1995, si rimanda a Iasiello 2017 per un ampio studio dell'archeologia e del mercato antiquario nella Campania del secondo Ottocento e in particolare ai paragrafi dell'ottavo capitolo *Istituzioni e mercato agli esordi del Novecento* per le polemiche sulla Pinacoteca (pp. 393-438).

L'attenzione si posò così sia su artisti partenopei a lui quasi contemporanei come Domenico Morelli (1823-1901) sia, dunque, su alcune delle principali figure della scuola napoletana del Sei-Settecento e in particolare su quella di Mattia Preti (1613-1699) sul quale – dopo aver sottolineato lo sforzo fatto per acquistarne le opere – il Conti si esprime così sul “Bollettino d’arte”:

Mattia Preti è invece più somigliante a noi; in quanto la sua educazione artistica non si limitasse solo allo studio e all’amore di tre o quattro pittori del suo tempo, ma trascendendo la regione e l’età in cui era nato, dal desiderio del nuovo e da un più forte senso del colore, fosse tratto a visitare lontani paesi e a conoscere maestri d’altre scuole non solo d’Italia, ma di Germania, di Francia, del Belgio e dell’Olanda, per trarne nuove ispirazioni. Così egli poté rendere più ricca e profonda la sua visione di colore, più vario, inatteso, affascinante nei suoi dipinti l’alternarsi e il succedersi delle luci e delle ombre, più intimamente fusa ogni parte dei suoi quadri nell’armonia dell’intera rappresentazione, figlia della musica, sorella dei colori e della luce⁶³.

⁶³ *Due conviti di Mattia Preti*, “Bollettino d’arte”, 1, 1908, 19-24; la citazione è di p. 20. Il *Convito di Baldassarre* e il *Convito di Assalonne* sono entrambi collocabili all’incirca nel 1668 e attualmente ubicati presso il Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Si segnala anche un altro scritto del Conti comparso sul medesimo organo d’informazione fondato dal Ricci: *Due disegni di Rembrandt nella Pinacoteca di Napoli*, 9, 1907, 13-16. Si è scelto di approfondire in questa sede solo l’intervento poco conosciuto di Conti sul Preti in primo luogo per dimostrare la netta discontinuità con l’operato di Venturi – più impegnato, come di diceva, nell’analisi di ambienti artistici non napoletani –, in secondo per evidenziare lo sforzo anche economico attuato per ampliare il *corpus* di opere della Pinacoteca ma anche perché la ben più nota monografia sul Morelli (Napoli, ediz. d’Arte R. Ruggeri, 1927) richiederebbe un contributo più ampio, specifico e settoriale rispetto a quello possibile in quest’articolo il quale, del resto, ha obiettivi in parte diversi.

Conti, subito dopo aver criticato il De Dominici colpevole, a suo dire, di una lettura errata dell'arte del Preti, analizzò due celebri opere dell'artista napoletano, il *Convito di Baldassarre* («sul quale tante lacrime cipolline sparsero Angelo Conti e De Rinaldis Aldo»⁶⁴) e il *Convito di Assalonne*, sfruttando l'occasione anche per presentare come di più alta fattura i lavori artistici del Preti rispetto a quelli del più giovane Luca Giordano (1634-1705). In una siffatta rievocazione dell'ambiente partenopeo a cavallo tra i due secoli, il Conti indirizzò dunque maggior attenzione al Preti del quale esaltò sia la capacità di saper sfruttare una vasta gamma di colori «in una scala che dal cupo rubino va al giallo luminoso» (p. 22), individuabile nel primo *Convito*, sia la grande organizzazione architettonica del secondo olio. Potremmo quindi riconoscere, ad esempio nella luce giallastra che squarcia la penombra o anche nella spregiudicatezza con la quale viene rappresentata l'imminente spietatezza dei carnefici di Amnòn, influenze stilistiche derivate dalla corrente caravaggesca – ovviamente notevole nel primo Seicento napoletano così come nella cerchia romana frequentata dal nostro autore negli anni Trenta fautrice di una visione semplificata del naturalismo del Merisi e da poco elaborata da Bartolomeo Manfredi (1582-1622)⁶⁵ – ma anche la vicinanza da parte del Preti alla pittura colorista veneziana del secondo Cinquecento (soprattutto il Veronese e Jacopo Tintoretto) che il Conti ben conosceva dati i suoi trascorsi professionali nel capoluogo veneto e i suoi studi sulla tradizione pittorica locale⁶⁶; dunque, ottima la lettura

⁶⁴ Longhi 1913, 1174. Rinaldo De Rinaldis lavorò presso il Museo nazionale di Napoli dal 1908 contribuendo al riordinamento della Pinacoteca e nel 1930 venne trasferito a Roma dove fu prima alla direzione della Galleria Corsini (1931) e in seguito fu direttore della Galleria Borghese (1933).

⁶⁵ A tal proposito si veda il catalogo Brejon De Lavergnée 1987.

⁶⁶ Non si dimentichi comunque il fascino esercitato sul Preti dalla pittura bolognese del Guercino (1591-1666) e da quella del parmense Lanfranco (1582-

del critico nell'individuare la «grande forza *del* chiaroscuro», la «rapidità dell'azione micidiale» (p. 22) e l'impostazione teatrale⁶⁷.

Avviandoci alla conclusione, si presenterà oramai come evidente l'oscillazione nella quale il Conti, suo malgrado, si ritrovò a vivere: se da una parte il bello (sia esso naturale o artistico) era in grado di farlo sprofondare in uno stato di puro godimento estetico, dall'altra lo sguardo non poteva che porsi sulla «trista, impura e feroce esistenza»⁶⁸. Moltissime furono, in tal senso, le riflessioni che il critico inviò ad Elena. Risultò particolarmente lapidario ciò che scrisse su una cartolina⁶⁹: «Voi beate, che veramente siete nella vita! Qui, nello strombettamento stupido e nel fragore bestiale, si è cadaveri semoventi, che aspettano di sparire nella fossa». Ma il Conti trovò un grande interlocutore, come già ricordato, anche nel padre della ragazza, l'avvocato Giacinto Ciamarra il quale l'11 ottobre del 1929, dimostrando di essere legato al critico anche da una profonda affinità di pensiero, gli scrisse:

1647) cresciuto quest'ultimo alla luce del classicismo carraccesco e poi impegnato, ad esempio, negli affreschi della Certosa di San Martino a Napoli, durante il suo soggiorno nella città partenopea (dal 1634 al 1646). Per contributi recenti su Mattia Preti si vedano Primarosa 2019a e Porzio-Valentino 2019; in particolare: Primarosa 2019b e Papi 2019 a proposito delle influenze della pittura veneziana e romana, Leardi 2019 per la situazione artistica napoletana legata all'esperienza dell'autore.

⁶⁷ Impossibile non riportare le parole di Roberto Longhi su Mattia Preti: «[...] formatosi – contro le comuni asserzioni – in ambiente artistico prettamente napoletano si volge con le forze a punto del suo genio a risollevar l'arte napoletana dal disastro che la funesta da tempo»; e a proposito del sapiente uso della luce: «Non l'astrattismo chiaroscurale fiorentino [...], ma la luce che saettando con un violentissimo partito laterale presuppone l'ombra che abbranchi tutto il fondo della scena e l'imbruni, lasciando soltanto alle masse di maggior rilievo la possibilità di giungere al piano luminoso» (Longhi 1913, entrambe le citazioni a p. 172).

⁶⁸ *Idee fondamentali. Il poeta*, in "Marzocco", 16 luglio 1899.

⁶⁹ Che il Conti inviò il 18 novembre del 1926 ad Elena e a sua sorella.

[...] l'età novella, che non è degna dell'antica, che elevava lo spirito nella libertà e nella umanità, e che tendeva ad abbassare le barriere tra popoli e popoli, ed a fare del Mondo una società sola: invece del crudo metodo di armare gli animi a nuove guerre, a nuove stragi ed a nuove distruzioni. Ed aspettando che tornino la luce e la civiltà, pur troppo oscuratesi, ci rifugeremo ancora nella Natura – tra gli alberi e le alte cime – che tutto l'imperversare odierno non attinge: né attingerà! Ne ho fede vivissima!⁷⁰

Come testimoniano anche le parole dell'avvocato in piena sintonia con i pensieri del Conti, nella questione che costituì il nucleo delle riflessioni del critico negli ultimi anni di vita, la bellezza sembra aver assunto un peso sempre meno rilevante; si trattava piuttosto di interrogarsi sul tema del cosa fosse necessario fare per salvare l'uomo da un contesto sociale – a suo dire – fortemente de-valorizzato a causa di un'errata forma di progresso e, soprattutto, di un'inadeguata disposizione d'animo. «Il male e la vergogna per l'uomo è che lo sterminio è crescente» scrisse ad Elena all'alba del 1930. Come evidente,

⁷⁰ La lettera, inviata da Torella del Sannio dall'avvocato, è conservata presso l'ACGV. Se si considera quanto scritto prima del passo riportato, la lettera diventa una testimonianza anche del lungo aggravarsi della malattia che colpì Conti e della vicinanza della famiglia Ciamarra: «E pure ogni mattina di sole che illuminasse l'amplessissimo orizzonte, ogni nuova veduta panoramica ci inebriasse di gioia in qualche rara antica gita, ogni nuova bellezza ci estasiasse, tutto ci ricordava sempre di voi, e tutto quasi si oscurava, pel rammarico di non avervi con noi, per la mancanza del vostro altissimo commento, che ci avrebbe scoperte nuove bellezze in ogni cosa bella. [...] Voi non potete separarvi dal mondo solo perché la parola vi sia, in qualche momento, difficile». Del resto, sono moltissimi i fogli sparsi conservati presso l'ACGV sui quali il Conti appuntava tutte le sue difficoltà di salute (alcuni, tra i più significativi, sono quelli relativi alla dicitura *Bрани di conversazioni* di A.C.II. scatola 10.6 così come descritto nell'*inventario dei manoscritti* del fondo Angelo Conti). In una lettera di poco successiva che il Conti inviò ad Elena (12 novembre 1929), con grandissima autoironia scrisse: «Ma io non sono nato per queste straordinarie cure destinate al mio corpo, che ho sempre chiamato: fratello Asino».

lo spirito del Conti non poteva sfociare in una piena (e vera) adesione ad una mentalità, quella fascista, basata sull'etica del combattimento e sul principio della gerarchia⁷¹. Daremo allora importanza, in questo contesto, anche alle parole di Antonio Bellucci – fu Salvatore Di Giacomo a fargli conoscere il critico nel 1926 –, in *Le ultime ore di Angelo Conti*, per ricordare il conflitto interiore che turbò profondamente l'animo del critico fino agli ultimi giorni di vita:

Nel mondo letterario di allora, questo spirito di vero poeta, poteva sulla terra sembrare e sembrò fuori posto. Nemmeno egli a questa terra si poteva adattare, se non a condizione di non uscire dal suo mondo interiore, dal suo intuito finissimo che la vita ha una finalità ultraterrena⁷².

In un clima che sembra per certi versi ancora romantico, il Conti oscillò costantemente tra la nostalgia del passato e quella – per così dire – del futuro: l'industrializzazione, insieme a tutte le conseguenze del pensiero positivista europeo, e una scellerata politica storico-sociale avevano ormai tolto all'uomo la sicurezza del *Grund* che tuttavia, per il critico romano, comunque esisteva e doveva essere pertanto riconquistato attraverso la bellezza e l'arte prima, Dio poi. Conti non si accorse, o forse fece il possibile per

⁷¹ Non sbaglia tuttavia la Ricorda quando scrive che fu ben visibile in lui l'«emergere di una pur velata disponibilità nei confronti del fascismo, disponibilità che appare per altro fondata soprattutto sull'equivoco di una presunta, maggior sensibilità del regime al problema della tutela dei beni artistici e ambientali italiani», come risulta evidente sia in *San Francesco* che in *Virgilio dolcissimo padre* (Ricorda 1984, 749).

⁷² Bellucci 1954, 6. Del resto, l'11 maggio 1930 lo stesso Conti gli scrisse: «Io sono ancora in questo mondo e non mi fa piacere, non perché ammalato ormai da un anno, ma per lo spettacolo, ogni anno più triste, di una umanità che in Italia, e credo da per tutto, mostra d'aver dimenticato l'esistenza della sola forza d'elevazione e di consolazione spirituale: Dio» (ivi, 9).

negarlo, che l'umanità stava progressivamente – e irreversibilmente – scendendo verso un *Abgrund* che la grande letteratura aveva già scoperto e ne aveva anche in parte sancito l'impossibilità di quella risalita che il critico romano stava ancora cercando⁷³.

Riferimenti bibliografici:

- Agosti G. 1995 (a cura di), *Incontri venturiani (22 gennaio, 11 giugno 1991)*, Pisa.
- Avena A. 1902, *Monumenti dell'Italia Meridionale. Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle province meridionali, Vol. I del periodo MDCCCXCI-MCMI*, Roma.
- Basora M. – Marinoni M. 2016 (a cura di), «*Sorpresi a scrivere di immagini*». *Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento (Atti della giornata di studi tenuti a Padova il 16 novembre 2015)* con Prefazione di C. Martignoni, Pavia.
- Bellucci A. 1954, *Le ultime ore di Angelo Conti*, Napoli.
- Benussi C. 2003, *Angelo Conti a Napoli: l'ultima stagione*, in Candela 2003, 235-247.
- Bertoluzzi A. – Pollini G. – Rossi M. 2020 (a cura di), *In corso d'opera 3. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Firenze.
- Bertoni C. 2009 (a cura di), *Carteggio Croce – Ricci*, Bologna – Napoli.
- Bolpagni P. 2016, *Riflessi wagneriani nella teoria delle arti in Italia, dalla Scapigliatura ad Angelo Conti*, in Carrera – D'Agati – Kinzel 2016, 299-311.
- Borgese G. A. 1930, *Angelo Conti*, "Corriere della Sera", 13 luglio.
- Bosi Maramotti G. 1995, *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in Agosti 1995, 9-38.

⁷³ Nel trascrivere il testo delle lettere inedite ho cercato di rispettare quanto più possibile l'originale e di intervenire solo in caso di refusi – non modificando l'interpunzione e lasciando inalterate sia forme arcaizzanti sia particolarità lessicali (ad es. *figliuole*); sono state inoltre riportate tutte le sottolineature che compaiono negli autografi. Gli accenti aperti sono stati normalizzati (modernizzati) in chiusi laddove necessario, sia per quanto riguarda le lettere inedite sia per i testi di Angelo Conti già pubblicati; se non specificato, i corsivi sono originali.

- Brejon de Lavergnée A. 1987, *Dopo Caravaggio: Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, Milano.
- Cammarano M. – Pinto E. 1999 (a cura di), *Elena Ciamarra Cammarano pittrice (1894-1981): catalogo delle opere conservate a Ferrara*, Ferrara.
- Candela E. 2003 (a cura di), *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento. Atti del Convegno di Napoli 28 novembre – 1 dicembre 2001*, Napoli.
- Carrera M. – D'Agati N. – Kinzel S. 2016 (a cura di), *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915 (atti del convegno tenuto il 10 e il 12 febbraio 2015 a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, e a Milano, Galleria d'Arte Moderna)*, Bern.
- Cecchi E. 1965, *Ricordi crociani*, Milano – Napoli.
- Cingari S. 2005, *La politica della determinabilità. Le riflessioni di Benedetto Croce su Friedrich Schiller*, "Cultura tedesca", 28, 59-81.
- Cioffi R. 1995, *Musei e cultura artistica a Napoli tra Otto e Novecento. Adolfo Venturi e la Regia Pinacoteca*, in Agosti 1995, 129-152.
- Cioffi R. 2012, *Angelo Conti e la valorizzazione dei musei napoletani. Dalle pagine del "Marzocco" e da alcuni documenti inediti*, in Cioffi – Scognamiglio 2012, II, 569-582.
- Cioffi R. – Scognamiglio O. 2012 (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e di critica per Gianni Carlo Sciolla*, 2 voll., Napoli.
- Conti A. 1894, *Giorgione*, Firenze.
- Conti A. 1900, *La beata riva: trattato dell'oblio; preceduto da un ragionamento di Gabriele D'Annunzio*, Milano.
- Conti A. 1913, *Sul fiume del tempo*, Napoli.
- Conti A. 1979, *I drammi di Gabriele D'Annunzio*, in Oliva 1979.
- Croce B. 1902, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano – Palermo – Napoli.
- Croce B. 1904, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Gabriele D'Annunzio*, "La Critica", 2, 1-110.
- Croce B. 1912-1928, *Breviario di estetica – Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Milano, 1990.
- Croce B. 1922, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Schiller*, "La Critica", 20, 257-266.
- Croce B. 1974, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, VI, Roma – Bari.
- Dal Canton G. 2004, *Natura, arte, idea. Angelo Conti e i pittori simbolisti e divisionisti de La Beata Riva*, "Venezia arti", 17/18, 196-200.
- D'Angelo P. 1997, *L'estetica italiana del Novecento*, Roma – Bari.
- D'Annunzio G. 1900, *Il fuoco*, a cura di Pietro Gibellini, Milano 2017.
- De Gubernatis A. 1895, *Piccolo dizionario dei contemporanei*, Roma.

- Della Terza D. 2003, *Erudizione e critica*, in Candela 2003, 11-26.
- Del Vivo C. 1995, *La Pinacoteca di Napoli, Venturi, Croce e il "Marzocco"*, in Agosti 1995, 153-167.
- De Mattia F. 2020, *Ut pictura poësis. Note su Angelo Conti, Giuseppe Cellini e Alfredo Ricci*, in Bertoluzzi – Pollini – Rossi 2020, 275-282.
- De Napoli M. 2016 (a cura di), *Napoli all'alba del Novecento tra utopia e architettura della modernità. Lamont Young, Adolfo e Gino Avena (Atti del Convegno dell'Institut Français Le Grenoble, 7 febbraio 2014)*, Napoli.
- Gentili S. 2019a, «*Da tutte queste cose sciolto*»: *il paradiso di Angelo Conti*, "Antologia Vieuvsseux", 25, 73, 5-15.
- Gentili S. 2019b, «*Qual fanno le cose*»: *Leonardo «pittore» in Angelo Conti*, in "Rivista di letteratura italiana", 37/2, 125-132.
- Giammattei E. 1987, *Rhetorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna.
- Giammattei E. 2003, *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli.
- Heidegger M. 1936, *Introduzione all'estetica: le Lettere sull'educazione estetica dell'uomo di Schiller*, a cura di A. Ardovino, Roma 2008.
- Iasiello I. 2017, *Napoli da capitale a periferia. Archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, Napoli.
- Leari R. C. 2019, *La pittura a Napoli prima e dopo la "maniera grande e terribile" di Mattia Preti*, in Porzio – Valentino 2019, 55-68.
- Limoncelli M. 1933, *Angelo Conti. Discorso tenuto nella Sala d'Armi del Real Palazzo di Capodimonte alla presenza di S. A. R. la Duchessa Elena d'Aosta il dì 25 giugno 1933*, Napoli.
- Longhi R. 1913, *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, "La Voce", 5, 1171-1175 (ripubblicato in *Scritti giovanili 1912-1922*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi", I, Firenze, 1961, 29-45).
- Marinoni M. 2016a, *D'Annunzio, Angelo Conti e la «pittura di paesaggio»*, in Basora – Marinoni 2016, 9-27.
- Marinoni M. 2016b, *Angelo Conti e la metafisica del suono. Musica ed estetica nella cultura europea tra Otto e Novecento*, "Oblío", 4, 22-23, 64-74.
- Mazzanti A. 2002, *Note di museologia veneziana: il ruolo di Angelo Conti funzionario presso le gallerie dell'Accademia*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 26, 431-457.
- Mazzanti A. 2007, *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Firenze.
- Mazzanti A. 2010, *Angelo Conti as the Ruskin and the Pater of Italy: Promoter and Elucidator of Symbolism*, in Neginsky 2010, 481-530.
- Meyer S. A. 2014, *La storia dell'arte tra Nationbuilding e studio della forma*

- (1873-1912) in Rossi Pinelli 2014, 239-319.
- Neginsky R. 2010 (a cura di), *Symbolism, its Origins and its Consequences*, Newcastle upon Tyne.
- Neri C. – Valente F. 2018 (a cura di), *Elena Ciamarra: il luogo della vita e della meraviglia*, Campobasso.
- Oliva G. 1979, *I nobili spiriti: Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo.
- Papi G. 2019, *La giovinezza di Mattia Preti a Roma: qualche riflessione*, in Primarosa 2019a, 35-50.
- Petrella M. 2017, *La musica nell'estetica del decadentismo: il carteggio tra Angelo Conti e Alessandro Costa (1890-1924)*, "Studi Medievali e Moderni", 21, 1, 219-264.
- Petrelli M. 2000, *Dell'ideale. Alcune ovvietà dell'arte all'inizio del Novecento italiano*, Firenze.
- Picone Petrusa M. 2003, *La vita artistica a Napoli fra Ottocento e Novecento*, in Candela 2003, 85-130.
- Pinna G. 2012, *Introduzione a Schiller*, Roma – Bari.
- Pisani C. 2019, *Luigi Pirandello e Angelo Conti alla luce di una lettera inedita*, "La modernità letteraria", 12, 117-127.
- Porzio G. – Valentino G. 2019 (a cura di), *Forme magnifiche e gran pieghe de' panni: modelli e riflessi della maniera di Mattia Preti a Napoli*, Napoli.
- Primarosa Y. 2019a (a cura di), *Il trionfo dei sensi. Nuova luce su Mattia e Gregorio Preti*, Roma.
- Primarosa Y. 2019b, *Sulle tracce di Mattia Preti tra Roma e Venezia: il "Cristo e la Cananea" di Casa Colonna*, in Primarosa 2019a, 65-80.
- Ricorda R. 1984, *La società estetica di Angelo Conti*, "Critica letteraria", 45, 733-751.
- Ricorda R. 1993, *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma.
- Ricorda R. 1995, *Benedetto Croce, Angelo Conti e «altri estetizzanti»*, "Lettere italiane", 47, 3, 402-422.
- Romani L. 1998, *Il tempo dell'anima: Angelo Conti nella cultura italiana tra Otto e Novecento*, Roma.
- Rossi Pinelli O. 2014, *La storia delle storie dell'arte*, Torino.
- Scardino L. 1996, *Elena Ciamarra Cammarano (1894-1981). Pittura e grafica*, Ferrara.
- Schiller F. 1793, *Kallias – Grazia e dignità*, a cura di D. Di Maio – S. Tedesco, Milano 2016.
- Schiller F. 1795, *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Palermo 2009.

- Schiller F. 1796, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini, Milano 2017.
- Sciolla G. C. 2006, *La critica d'arte del Novecento*, Torino.
- Scrivano R. 2003, *Letteratura a Napoli dal decadentismo al futurismo*, in Candela 2003, 143-152.
- Venturi A. 1940, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1901-1940.
- Zanetti G. 1996, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna.
- Zanetti G. 1999, *Il Novecento come visione. Dal simbolismo a Campana*, Roma.

FONDAZIONE BANCO DI NAPOLI

Consiglio di Amministrazione

Presidente

Rossella Paliotto

Vice Presidente

Vincenzo Di Baldassarre

Francesco Caia
Donato Pessolano
Luigi Sportelli

Consiglio generale

Orazio Abbamonte
Mario Aulenta
Aniello Baselice
Andrea Carriero
Vincenzo De Laurenzi
Valerio Donato
Bruno D'Urso
Maria Vittoria Farinacci
Rosaria Giampetraglia
Maria Gabriella Graziano
Alfredo Gualtieri
Dario Lamanna
Angelo Marrone
Vincenzo Mezzanotte
Mariavaleria Mininni
Franco Olivieri
Luigi Perrella
Salvatore Sica

Collegio Sindacale

Isidoro Orabona
Raffele Ianuario
Mario Lucci

Segretario Generale

Ciro Castaldo

