

L'ICONOGRAFIA ASSERVITA AL POTERE. L'OPERA E I COMMITTENTI DELL'INCISORE E TOPOGRAFO ALESSANDRO BARATTA ALLA CORTE VICEREALE DI NAPOLI NELLA PRIMA METÀ DEL XVII SECOLO.

Por Paola Carla Verde
(Archivio del Moderno - Università della Svizzera Italiana)

RESUMEN

Alessandro Baratta “intagliatore di stampe di rame”, è l'autore della veduta topografica *Fidelissimae urbis neapolitanae...*, del 1629, la più importante raffigurazione della città di Napoli nel Seicento. Originario di Scigliano Calabro, nacque intorno al 1583, e svolse la sua attività tra il 1606 e il 1637 a Roma, ma soprattutto a Napoli dove condusse una attivissima bottega specializzata nella tecnica di incisione a bulino legata all'illustrazione libraria e alla produzione di stampe d'iconografia urbana nelle quali si fondono echi provenienti dalla cultura figurativa romana, che ebbe modo di assorbire negli anni della formazione, e spagnola assimilata indirettamente attraverso le esigenze dei committenti.

Egli si fece interprete dei desiderata di una committenza assai varia la quale influì in parte sull'identità e formazione dell'artista. Con la sua maestria grafica creava immagini che comunicassero *auctoritas* divenendo potenti strumenti di legittimazione e autoesaltazione del potere politico ed ecclesiastico.

PALABRAS CLAVE: Alessandro Baratta, 17th Century A.D., Rome, Naples, Engraving

ICONOGRAPHY SUBDUED POWER. THE WORKS AND CLIENTS OF ALESSANDRO BARATTA, ENGRAVER AND TOPOGRAPHER IN THE EARLY XVII CENTURY AT THE NEAPOLITAN VICE-REGAL COURT

ABSTRACT

Alessandro Baratta “intagliatore di stampe di rame”, is the author of the topographic view *Fidelissimae urbis naepolitanae...*, dated 1629, and it is the most important representation of the city of Naples of the 17th century. He was born in Scigliano Calabro around 1583 and worked in his profession between 1606 and 1637 in Rome, but above all in Naples, where he headed a busy shop specialized in the engraving technique. The primary focus of his work was book illustration and prints related to urban iconography stemming from the ancient Roman figurative

culture that he progressively developed through the work given to him. Indeed, he did work for a broad range of clients, and this variety influenced partly his identity and training as an artist. Through his graphic mastery, he was able to create images that evoked *auctoritas*, thus his works became powerful tools for the legitimization and self-glorification of both the political and ecclesiastical power.

KEY WORDS: Alessandro Baratta, XVII Century, Rome, Naples, Engraving

L'ICONOGRAFIA ASSERVITA AL POTERE. L'OPERA E I COMMITTENTI DELL'INCISORE E TOPOGRAFO ALESSANDRO BARATTA ALLA CORTE VICEREALE DI NAPOLI NELLA PRIMA METÀ DEL XVII SECOLO.

Por Paola Carla Verde
(Archivio del Moderno - Università della Svizzera Italiana)

Alessandro Baratta “intagliatore di stampe di rame”¹ è l'autore delle celebri vedute topografiche di Napoli *Fidelissimae urbis neapolitanae...* del 1629² e di Genova *La famosissima e nobilissima città di Genova...* del 1637, caposaldi dell'iconografia urbana italiana del XVII secolo. Originario di Scigliano Calabro, nacque intorno al 1583³, e svolse la sua attività a Roma tra

¹ ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI NAPOLI (ASDN), Sant'ufficio 2039, leg. 500B. Documento riportato in parte in Cesare de Seta, *Alessandro Baratta. Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio* (Napoli: Electa Napoli, 1986), 1-13, 8.

² Sull'incisore e topografo Alessandro Baratta confronta Cesare de Seta, *Cartografia della città di Napoli, lineamenti dell'evoluzione urbana* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1969), 258; Giulio Pane, “Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (I)”, *Napoli Nobilissima* 9 (1970): 118-159; Idem, “Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (II)”, *Napoli Nobilissima* 12 (1973): 45-70; Cesare de Seta, “Topografia urbana e vedutismo nel Seicento: a proposito di alcuni disegni di Alessandro Baratta”, *Prospettiva* 22 (1980): 46-60; Idem, *Alessandro Baratta. Fidelissimae*, 5-13; Giulio Pane y Vladimiro Valerio, eds., *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo* (Napoli: Grimaldi, 1988) 107-114; Leonardo Di Mauro, “Alessandro Baratta”, en *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, (Napoli: Electa Napoli, 1990), 364; Mara Iaccarino, “Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio”, en *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, ed. Cesare de Seta y Alfredo Buccaro (Napoli: Electa Napoli, 2006), 132; Paola Carla Verde, “I modelli ‘unici’ dell'iconografia di Napoli vicereale e la veduta di Alessandro Baratta del 1627”, en *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, ed. Cesare de Seta y Alfredo Buccaro (Napoli: Electa Napoli, 2006), 47-69; Ermanno Bellucci y Vladimiro Valerio, eds., *Piante e vedute di Napoli dal 1600 al 1699. La città teatro* (Napoli: Electa Napoli, 2007), 66-70, 73; Concetta Bevilacqua, *La Vita e i Miracoli di San Francesco di Paola con le rime di don Orazio Nardino Cosentino e 64 incisioni di Alessandro Baratta* (Soveria Mannelli: Città Calabria, 2007); Lucia Nuti, “Città e santi patroni nell'età della Controriforma”, en *Conosco un ottimo storico dell'arte... Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, ed. Maria Monica Donato y Massimo Ferretti (Pisa: Edizioni della Normale, 2012), 307-314; Maria Paola Dettori, “La figura di San Giorgio di Suelli, le storie e i miracoli della sua vita in una lastra inedita di Alessandro Baratta”, en *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, ed. Rossana Martorelli (Perugia: Morlacchi Editore, 2015), 1287-1308; Paola Carla Verde, “Il tema dell'antico nell'opera di Alessandro Baratta e la ritrovata Cavalcata del 1632”, en *Delli aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine*, ed. Annunziata Berrino y Alfredo Buccaro (Napoli: CIRICE 2016), http://www.eikonocity.it/file/02_Tomo%20I_Parte%20I_A1.pdf (consultado el 20 de novembre 2016), 269-278.

³ Alessandro Baratta (Scigliano Calabro 1583 circa – Napoli 1637?). La data di nascita si ricava da un documento conservato a Napoli, ASDN, Sant'ufficio 2039, leg. 500B. Confronta de Seta, “Fidelissimae”, 8. Invece il luogo di nascita si evince dall'iscrizione “*Alexander Baratta Calabriae Scigliani escudit cum Privilegio Summi Pontifici ac superiorum licentia*” posta sulla bandiera del galeone in calce a sinistra della veduta topografica della città di Napoli, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta MDCXXVIII*. Pane y Valerio, eds., *La città di Napoli*, 112; de Seta, *Alessandro Baratta. Fidelissimae*, 7.

il 1606 e il 1612, negli anni dell'apprendistato, e successivamente a Napoli, fino al 1637, dove condusse un'attivissima bottega specializzata nella tecnica dell'incisione a bulino. La sua rilevante produzione di stampe d'iconografia urbana e d'illustrazione libraria si sostanzia di reminiscenze provenienti in particolar modo dalla cultura figurativa romana che ebbe modo di assorbire negli anni della formazione, nonché spagnola ispirata dalle esigenze dei committenti. Esercitò la sua attività per viceré, aristocratici, scienziati, giuristi, teologi, ordini religiosi e gli editori più rinomati dell'epoca stamparono i suoi lavori.

Con la sua maestria grafica creava immagini che suggerivano autorevolezza, divenendo efficaci strumenti di legittimazione e autoesaltazione del potere politico, ecclesiastico e culturale. Egli in tal modo si rendeva interprete dei desiderata di una committenza assai varia che influì in parte sull'identità e formazione dell'artista. I suoi frontespizi o i suoi ritratti di città erano volti ad assecondare l'aspirazione di autocelebrazione dei viceré spagnoli impegnati nella carriera politica e nel trasferire a Napoli l'immagine dell'autorità e del fasto della corte madrilenza, nonché l'esaltazione del prestigio e del potere delle famiglie aristocratiche napoletane, le quali ambivano a più larghi consensi e benefici all'interno della corte vicereale. Le sue opere dovevano contribuire anche ad assicurare reputazione e popolarità alle istituzioni religiose nel quadro di una frenetica competizione per la rilevanza delle reliquie possedute e del prestigio dei Santi patroni.

Alessandro Baratta è quindi da annoverare tra le figure più rilevanti nell'ambito dei "*fabbricatori di immagini*"⁴ del Seicento parte di quei mirabili artisti capaci di incidere, su di un materiale ostico come il rame, straordinarie figurazioni al rovescio a volte su propri disegni a volte eseguendo quelli di altri. Con la presente relazione ci si propone di tracciare un profilo dell'incisore ripercorrendo cronologicamente la sua attività e apportando alcune novità circa la sua opera che ne ampliano le conoscenze fino ad oggi conseguite⁵.

Come ho avuto modo di documentare Baratta risiedette a Roma durante gli anni di apprendistato, tra il 1606 e il 1612, quale allievo dell'incisore olandese Johannes Eillarts. Entrambi lavoravano presso la bottega di Francesco Della Nona, costruttore di cembali di origine francese⁶ per il quale eseguivano incisioni sulle casse lignee di cembali e clavicordi con fregi e illustrazioni di battaglie navali, paesaggi naturali e urbani come era in uso all'epoca⁷. Eillarts risulta fra gli artisti incisori attivi a Roma nel primo decennio del XVII secolo, autore di una rilevante produzione di stampe

⁴ Anna Omodeo, *Grafica napoletana del '600. Fabbricatori di immagini. Saggio sugli incisori, illustratori, stampatori e librai della Napoli del seicento* (Napoli: Regina Editore 1981).

⁵ Cesare de Seta nel lontano 1989 auspicava un lavoro analitico di ricerca sull'attività di Alessandro Baratta. de Seta, *Alessandro Baratta. Fidelissimae*, 7.

⁶ Verde. "I modelli", 62. La notizia è riportata in un documento conservato presso l'ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (ASRoma), Stato Civile, Appendice Libri Parrocchiali, busta II, leg 4, Descriptio status animar[um] par Sanctae Mariae et Santi Gregorij in Vallicella, fol. 144r.

⁷ Sui cembali del Seicento confronta Bernard Brauchli, *The Clavichord* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 114.

secondo propri disegni, di ritratti di personaggi illustri e di soggetti religiosi⁸. Della rilevanza di Eillarts è anche testimone il sodalizio con l'architetto maggiore del Regno di Napoli Domenico Fontana, già architetto generale di Sisto V, che nel 1605, come ho avuto modo di trovare e documentare, gli commissionò l'incisione e la stampa "in quattro fogli reali" del disegno del prospetto occidentale del palazzo Reale di Napoli, all'epoca in costruzione, che l'architetto intendeva spedire a Filippo III "ho deliberato di mandare alle stampe i disegni acciò che meglio si possano scorgere dalla Maestà Vostra e dal mondo tutto"⁹.

Eillarts realizzò anche le illustrazioni destinate ai volumi sulle vite dei Santi, nutrito filone dell'arte libraria romana¹⁰. Sono infatti documentate 25 stampe su suo disegno per la serie *Sanctissime Matris Dei Marie de Monte Carmelo Beata* pubblicata a Roma nel 1622 presso l'editore Giovanni Giacomo De Rossi¹¹. Di tale opera si conserva al British Museum un'inedita stampa firmata "Ioanne Eillarts Frisio"¹² **fig. 1**.

⁸ Johannes Eillarts, incisore e disegnatore di origine olandese, più noto con l'appellativo di Frisius, visse a Roma tra il 1600 e il 1612. A volte si trova nominato anche come Giovanni Frisone, Giovanni Eillarts e Johannes Vries. Nel periodo, che ci riguarda, e cioè all'età di 42 anni, lavorava come intagliatore nella bottega romana del francese Francesco Della Nona costruttore di cembali e abitava a Roma in via Nova. Antonino Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, e XVII: ricerche e studi negli archivi romani* (Sala Bolognese: Forni 1975), 211; Antonino Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII* (Firenze: Gazzetta d'Italia 1980), 228, 265, 304. Bertolotti cita due soggetti di Eillarts stampati e venduti presso l'editore Vaccari e raffiguranti San Girolamo e l'Annunziata. Bertolotti, *Artisti belgi*, 304. Wurzbach riferisce di 24 incisioni realizzate da Eillarts secondo propri disegni e stampe in rame raffiguranti per lo più ritratti tra cui quelli di Filippo II e Filippo III di Spagna. Alfred von Wurzbach. "Eillarts, Joannes", in *Niederländisches Künstler Lexikon*, ed. Alfred von Wurzbach (Vienna-Leipzig: Halm und Goldmann, 1906), 487; Friederich Wilhelm H. Hollstein. "Joannes Eillarts (Frisius)", in *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, ed. Friederich Wilhelm H. Hollstein (Amsterdam: Menno Hertzberger, 1948), VI, 138-141; Ulrich Thieme. "Eillarts, Johannes, Frisius". in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, ed. Ulrich Thieme y Felix Becker (Leipzig: Veb E. A. Seemann, 1976), 419.

⁹ Ad oggi si ha conoscenza di una sola stampa delle cinquecento che Fontana commissionò ad Eillarts ed è conservata presso la Biblioteca Nacional de España (BNE), inv. 47230. Adele Fiadino, "La facciata del Palazzo Reale di Napoli nell'incisione originale di Domenico Fontana", *Palladio* 16 (1995), 127-130. L'atto notarile della convenzione tra Eillarts e Fontana, Napoli 8 ottobre 1605, è conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli (ASN), Notai del Cinquecento, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, leg. 408, protocollo 12, fol. 510r-511r. Paola Carla Verde, "L'originario e completo progetto di Domenico Fontana per il Palazzo Reale di Napoli", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 24 (2005), 29-52, 31; Paola Carla Verde, *Domenico Fontana a Napoli 1592-1607* (Napoli: Electa Napoli 2007), 38. Inoltre nell'indice delle stampe in vendita presso la stamperia De Rossi risulta il "Palazzo della Vicaria di Napoli, con sua pianta, e misura, architettura del Cavalier Domenico Fontana, intaglio all'acqua forte, i quattro fogli reali, bajocchi 30". Confronta *Indice delle stampe. Intagliate in rame, al bulino e all'acqua forte, con li loro prezzi secondo corrono al presente. Esistenti nella Stamperia di Gio. Giacomo De Rossi alla Pace...* (Roma: Giovan Giacomo De Rossi 1696), 76. I rami originali incisi dall'Eillarts furono da questi venduti alla stamperia romana dei De Rossi, che continuò a tirarne copie per tutto il Seicento e il Settecento. Verde, *Domenico Fontana*, 38-39.

¹⁰ Sull'argomento: Sabina Brevaglieri. "Editoria e cultura a Roma nei primi tre decenni del Seicento: lo spazio della scienza", in *Rome et la science moderne entre Renaissance et Lumières*, ed. Antonella Romano (Rome, Ecole Française de Rome, 2008), 257-319.

¹¹ Sull'argomento: Hollstein, "Joannes Eillarts", 138-141; María José Pinilla Martín, "Dos 'vidas gráficas' de Santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655", *Boletín del*

È da attribuire sicuramente a Eillarts il merito di aver introdotto e reso esperto Baratta nell'arte incisoria e le ripercussioni della loro stretta collaborazione si riconoscono già nella prima opera dell'incisore calabrese costituita dal ritratto del naturalista napoletano Fabio Colonna¹³, *Fabius Columna Neapolitanus genere Roman. Ann. Aetat. XXXVIII*, antiporta del suo trattato di botanica *Minus cognitarum stirpium... Εκφρασις...* stampato a Roma nel 1606 dall'editore piemontese Guglielmo Facciotti¹⁴, officina tipografica tra delle più rilevanti a Roma **fig. 2**. Il volume dedicava la maggior parte della trattazione alle piante e in parte anche ai fossili e al regno animale, ed era corredato da bellissime illustrazioni con finalità scientifica, presumibilmente incise su rame dal ventitreenne Baratta su disegno di Colonna, che usava curare personalmente la stesura delle tavole dell'apparato iconografico dei suoi lavori. La pubblicazione di un libro scientifico costituiva un'impresa complessa nella quale autore e incisore dovevano necessariamente interagire¹⁵.

Roma costituiva un importantissimo centro di editoria, l'unico in grado di competere con il primato fino ad allora esercitato da Venezia¹⁶ e nell'opera di Baratta si riscontrano echi mutuati dalla produzione editoriale romana dell'epoca nonché dalle opere del famoso pittore e incisore fiorentino Antonio Tempesta. In particolare si può ritenere che Baratta sia stato ispirato nell'esecuzione della sua veduta topografica di Napoli dalla grande veduta

Seminario de Estudios de Arte y Arqueología Universidad de Valladolid 79 (2013), 183-202, 185.

¹² Ho avuto modo di rinvenire la stampa inedita del frontespizio: London, British Museum, 1937,0915.387.

¹³ Omodeo, *Grafica*, 44; Per un profilo biografico di Fabio Colonna confronta Nunzio Federico Faraglia, "Fabio Colonna Linceo napoletano", *Archivio Storico per le province napoletane* 10 (1885): 665-749; Giuseppe Gabrieli, "Carteggio Linceo 1603-1630", *Memorie dell'Accademia dei Lincei. Classe di Scienze morali* 7 (1938); Nicoletta Morello, *La nascita della paleontologia nel Seicento. Colonna, Stenone e Scilla* (Milano: Franco Angeli 1979), 64-91; Augusto De Ferrari, "Colonna Fabio", en *Dizionario biografico degli italiani* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 1982), 27, 286-288; Giuseppe Olmi, "La colonia lincea di Napoli", en *Galileo e Napoli*, ed. Fabrizio Lomonaco y Maurizio Torrini (Napoli: Guida 1987), 23-58; Alessandro Ottaviani, "La natura senza inventario: aspetti della ricerca naturalistica del linceo Fabio Colonna", *Physis* 34 (1997): 31-70; Miriam Di Penta, *The Gentleman of Locko Park. A curious portrait of Neapolitan Lincean Fabio Colonna (1567-1640)* en Base de Datos de ENBaCH, <http://digilab4.let.uniroma1.it/enbach/content/gentleman-locko-park-curious-portrait-neapolitan-lincean-fabio-colonna-1567-1640> (consultado el 15 agosto 2016); *Fabio Colonna linceo*, en Base de Datos de Asciacatascia, <http://www.asciacatascia.it/bio/fabio-colonna-linceo/> (consultado el 15 agosto 2016).

¹⁴ Fabio Colonna, *Minus cognitarum stirpium aliquot, ac etiam rariorum nostro coelo orentium Εκφρασις. Qua non pacae ab Antiquoribus, Theophrasto, Dioscoride, Plinio, Galeno, aliisque memorata declamantur, Officinarum usui perquam utiles. Fabio Columna auctore item, De Aquatilibus, alijsq. animalibus quibusdam paucis libellus, eodem auctore. Omnia fideliter ad viuum delineata, Aereisq. Typis expressa. Qua vero continentur hoc Volumine, in eius calce omnia locupletiss. Indice descripta reperies. Opus nunc primum in lucem editum, superiorum permisso* (Roma: Guglielmo Facciotti, 1606).

¹⁵ Brevaglieri. "Editoria", 82.

¹⁶ Idem.

prospettica di Roma del 1593¹⁷, *Recens prout hodie iacet almae urbis romae cum omnibus viis aedificiisque prospectus acuratissime delineatus*, ristampata in una seconda edizione proprio nel 1606, nonché dalle celebri cavalcate quale l'*Ordine della cavalcata del Sommo Pontefice quando piglia il possesso a Santo Giovanni Laterano*¹⁸ realizzate da Tempesta.

Nel 1616 Baratta ottenne una prestigiosa commissione: le incisioni dell'apparato iconografico del *Panegyricus Illustrissimo et Excellentissimo Domino Petro Fernandez à Castro Lemensium et Andradae Comiti...*¹⁹, orazione encomiastica dedicata al viceré di Napoli Pedro Fernández Ruiz de Castro, VII conte di Lemos²⁰, da Don García de Barrionuevo y Peralta, cavaliere dell'ordine di Santiago e marchese di Cusano²¹. Il *Panegyricus* può considerarsi l'opera più rilevante tra le pubblicazioni in onore del VII conte di Lemos²² e costituiva un vero e proprio oggetto di lusso grazie anche alle

¹⁷ Antonio Tempesta, *Recens prout hodie iacet almae urbis romae cum omnibus viis aedificiisque prospectus acuratissime delineatus*, Roma 1593, stampa 1170 x 2520 mm, Stoccolma, Kungliga Biblioteket. Sulla veduta topografica di Roma di Antonio Tempesta Henrik Schuck, *Några anmärknigar till Antonio Tempesta's Urbis Romae Prospectus 1593* (Uppsala: A.-B. Akademiska Bokhandeln, 1917); Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma* (Roma: Istituto di Studi Romani, 1962), I, 192-193; Stefano Borsi, *Roma di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta, 1593* (Roma: Officina ed., 1986); Barbara Jatta. "Pianta di Roma", in *Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, ed. Mario Gori Sassoli, (Roma: Artemide Edizioni, 2000), 156-157.

¹⁸ Antonio Tempesta, *Ordine della cavalcata del Sommo Pontefice quando piglia il possesso a Santo Giovanni Laterano*, stampa, Roma, Istituto Nazionale della Grafica, FC 115822, vol. 57N2).

¹⁹ Garciae Barrionuevo, *Garciae Barrionuevo Hispani Marchionis Cusani, Domini Oppidi Fuentes, et Valdesaz, Equitis ordinis Sancti Jacobi, à Consilij Status Regni Neapolitani et Apuliae Dauniae, ac Samnij citerioris Praesidis, Panegyricus Illustrissimo et Excellentissimo Don Petro Fernandez à Castro Lemensium et Andradae Comiti, Marchioni Sarriae, Comiti Villalvae, Commendatori Zarzae ordinis Alcatarae, Regi à cubiculo, Proregi Neapolitano, et supremi Italiae Consilij Praesidi Scriptus* (Napoli: Ex Tipografia Tarquinio Longo, 1616). Sulle stampe di Baratta per il *Panegyricus* confronta Pane y Valerio, eds., *La città di Napoli*, 112; de Seta, *Alessandro Baratta. Fidelissimae*, 8-9; Verde. "Il tema dell'antico", 271.

²⁰ Viceré di Napoli dal 13 luglio 1610 all'8 luglio 1616. Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli...* (Napoli: Nuova Stampa Del Parrino e del Mutii, 1692), II, 55-86; Manuela Sáez González, "La colección de pintura italiana del virrey Lemos, don Pedro Fernández de Castro, en la comarca de Monforte", *Ricerche sul '600 napoletano* (2009), 111-120; Girolamo De Miranda, "Il viceré letterato. Mecenas artistico e religioso di Pedro Fernández de Castro tra Madrid, Napoli e Monforte de Lemos", in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009), 216-227.

²¹ García de Barrionuevo y Peralta era giunto a Napoli nel 1606 e ricoprì le cariche di soprintendente del Consiglio Collaterale di Stato e di governatore e capitano delle Province di Capitanata, Molise e dei Principati Citra e Ultra. Si distinse in occasione della difesa della città di Manfredonia dall'armata turca e per espresso ordine di Filippo IV accompagnò a Roma il viceré di Napoli, Fernando Afán de Ribera y Enríquez, duca d'Alcalá, per assisterlo con i suoi consigli e la sua prudenza in occasione del Giubileo straordinario indetto da papa Urbano VIII. García de Barrionuevo, *Memorial al Señor Felipe IV en defensa del Marques de Cusano Don Francisco su hijo*, Madrid 1646; Joseph Antonio Alvarez y Baena, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabetico de sus nombres, que consagra al illmo. y nobilísimo ayuntamiento de la imperial y coronada villa de Madrid* (Madrid: Cano, 1790), II, 287-288.

²² Encarnación Sánchez García, "Osuna contra Lemos: la polémica del Panegyricus", *La Perinola* 10 (2006): 297-313, 307-308.

pregevoli stampe di Baratta²³. Tra le più rilevanti risultano il frontespizio, la carta topografica della provincia di Terra di Lavoro - *Campania Felicis Typus* - la facciata principale del Palazzo Reale di Napoli - *Regii Palatii Neapolitani Typus* - e pianta e prospetto del Palazzo dell'Università Regia - *Novae Academiae neapolitanae typus quam excellentissimus Petrus Fernandez à Castro Lemensium comes afundamentis erexit* - con la sua Sala di Lettura - *Teatri literari typus*. Il volume fu pubblicato nel 1616 a Napoli presso la tipografia degli eredi di Tarquinio Longo, stamperia tra le più prolifiche e accorsate grazie anche a importanti commissioni da parte della Compagnia di Gesù e dell'amministrazione vicereale²⁴ **fig. 3**.

La stampa del frontespizio riporta in calce, su di un nastro, la firma: *Alexander Baratta sculp[ist]*. L'elegante composizione si configura attraverso elementi architettonici legati alla classicità, desunti dai monumenti dell'antica Roma. L'ordine composito di colonne binate, poste su alti basamenti, e la relativa trabeazione costituiscono uno scenario aulico coerente con la celebrazione delle virtù del viceré²⁵. Di notevole rilevanza è anche la stampa del prospetto occidentale del Palazzo Reale di Napoli che, in occasione della ripresa dei lavori voluta da Lemos nel 1610²⁶, venne inserita nel volume. Proprio tra il 1611 e il 1613, infatti, venne ultimato il secondo piano del braccio occidentale del prospetto principale e le logge dei tre cortili che nella stampa si scorgono in prospettiva oltre i tre portali d'ingresso²⁷. Baratta realizza anche le stampe di pianta e prospetto del Palazzo degli Studi dell'Università Regia e la sezione della Sala di Lettura semicircolare, firmandosi al centro del pavimento con il monogramma *AB sculps[it]*. Il palazzo, all'epoca in costruzione, era stato commissionato all'architetto maggiore del Regno Giulio Cesare Fontana figlio del celebre architetto Domenico Fontana²⁸.

²³ Barrionuevo, *...Panegyricus...*, 4, 6 12, 135, 149, 150, 153. Alessandro Baratta è l'autore del frontespizio e di tutte le illustrazioni del panegirico. Sull'argomento: de Seta, *Alessandro Baratta. Fidelissimae*, 7-8; Verde, "Il tema dell'antico", 271.

²⁴ Davide Ruggerini. "Longo, Tarquinio", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Romagraf, 2005), 65, 712-714.

²⁵ Le due figure intere togate raffigurano il console Gaio Plinio Cecilio Secondo, detto Plinio il Giovane, autore del panegirico dell'imperatore Traiano e il poeta Decimo Magno Ausonio autore di un'orazione dell'imperatore Flavio Graziano. Negli ovali in alto i ritratti di Claudio Mamertino a sinistra, famoso per aver dedicato un panegirico all'imperatore Giuliano, e di Latino Pacato Drepanio a destra, noto per aver pronunciato un panegirico dedicato all'imperatore Teodosio. Confronta Verde. "Il tema dell'antico", 271. Sui panegirici latini C.E.V. Nixon y Barbara Saylor Rodgers, eds., *In Praise of Later Roman Emperors. The Panegyrici Latini* (Berkeley Los Angeles Oxford: University of California Press, 1994).

²⁶ Verde, *Domenico Fontana*, 34.

²⁷ Il Viceré intendeva portare a termine l'opera che il padre Fernando Ruiz de Castro nell'anno 1600, quando era viceré di Napoli, aveva commissionato a Domenico Fontana. Idem, 81-82.

²⁸ Giulio Cesare Fontana era il secondogenito del celebre architetto Domenico Fontana, al quale dopo la morte (1607) era succeduto nella carica di architetto maggiore del Regno di Napoli. Sull'attività a Napoli di Domenico Fontana e di Giulio Cesare Fontana cfr. Verde, *Domenico Fontana*; Idem. "Domenico Fontana, regio ingegnere nel Regno di Napoli (1592-1607)", in *Studi sui Fontana una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, ed. Marcello Fagiolo y Giuseppe Bonaccorso (Roma: Gangemi Editore, 2008), 81-110; Sabina De Cavi, *Architecture and Royal Presence. Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)* (Newcastle: Cambridge Scholars 2009); Idem. "La committenza spagnola di Domenico e Giulio Cesare Fontana (1592-1627)", in *Studi su Domenico Fontana*, ed. Giovanna Curcio y Nicola Navone y Sergio Villari (Mendrisio:

Per le illustrazioni del *Panegyricus* ci fu sicuramente una collaborazione tra Baratta e Giulio Cesare Fontana, che fornì all'incisore i disegni di piante e prospetti delle fabbriche. È mia convinzione che sia stato proprio l'architetto a coinvolgerlo in questa committenza. Infatti, in ragione dell'apprendistato di Baratta presso Eillarts, è probabile che Giulio Cesare si sia rivolto alla medesima bottega romana alla quale si era indirizzato il padre anni prima per la stampa del prospetto del nuovo Palazzo Reale di Napoli.

Questo prestigioso incarico contribuì a dare grande notorietà a Baratta il quale all'epoca risiedeva a Napoli stabilmente e dirigeva una bottega tra le più produttive, prossima ai centri più importanti del potere spagnolo, in Largo di Castello nei pressi della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli²⁹, nella zona dove si erano concentrati già dal Cinquecento gli stampatori e i librai della capitale del vicereame³⁰.

Fabio Colonna per realizzare il frontespizio del suo trattato di musica *La sambuca lincea, ovvero dell'istromento musico perfetto...*, si rivolse nuovamente a Baratta **fig. 4**. Il volume venne stampato a Napoli nel 1618 presso l'editore Costantino Vitale³¹, famosa stamperia napoletana che aveva già edito numerosi e prestigiosi volumi³². L'incisore realizza una composizione architettonica analoga a quella ideata per il frontespizio del *Panegyricus*: sugli alti basamenti delle colonne binate di ordine composito si ergono due figure allegoriche che simboleggiano la musica, la trabeazione è sormontata da un timpano curvo spezzato con volute che incornicia lo stemma di papa Paolo V Borghese sorretto da angeli tubicini; ovunque un tripudio di putti e ghirlande di fiori e frutti³³. Colonna trattava di un particolare tipo di cembalo enarmonico di sua invenzione, la Sambuca Lincea, un clavicordo a otto ordini, in cui i tasti erano disposti in maniera più razionale e l'accordatura era resa più agevole rispetto all'archicembalo³⁴. L'autore si augurava che il pontefice potesse

Mendrisio Academy Press 2011), 161-183; Alessandro Ippoliti. "Sull'attività di Domenico e Giulio Cesare Fontana per il governo spagnolo (1593-1627)", in Fagiolo y Bonaccorso, *Studi sui Fontana*, 111-120.

²⁹ de Seta, "Fidelissimae", 8. Le botteghe si trovavano solitamente al piano terreno su strada ed erano sede dell'attività lavorativa e abitativa. Sull'argomento Stefano Bifulco y Fabrizio Ronca, eds., *Cartografia rara italiana XVI secolo, l'Italia e i suoi territori, catalogo ragionato delle carte a stampa* (Roma: Edizioni Antiquarius 2014), 47.

³⁰ Successivamente, negli anni settanta del Seicento, gli stampatori e librai si spostarono in via San Biagio dei Librai. Confronta Omodeo, *Grafica*, 34.

³¹ Fabio Colonna, *La Sambuca Lincea, ovvero dell'istromento musico perfetto libri III di Fabio Colonna linceo. Ne' quali oltre la descrizione, et costruzione dell'Istromento si tratta della divisione del monacordo: della proportione dei tuoni semituoni, et lor minute parti. Della differenza de tre Geni di Musica, de Gradi enarmonici et chromatici et in che differiscano da quelli de gli Antichi l'osservati et descritti dall'Autore con gli esempi di numeri, di musica et disegni dedicati alla Santità di Nostro Signore papa Paolo V Borghese con l'organo hydraulico di Herone Alessandrino dichiarato dall'istesso autore* (Napoli: Costantino Vitale 1618).

³² Quale ad esempio nel 1604, la riedizione del volume: Domenico Fontana, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano... Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma, et in Napoli* (Napoli: Costantino Vitale 1604).

³³ Verde. "Il tema dell'antico", 272-273.

³⁴ Uno strumento composto da 31 tasti per ottava ideato con l'intento di perfezionare un altro strumento di recente invenzione, l'archicembalo, in particolare per ciò che riguardava l'accordatura. Patrizio Barbieri, eds., *Fabio Colonna. La Sambuca Lincea ovvero*

prendere in considerazione la possibilità di dotare la basilica di San Pietro di un arciorgano con la medesima divisione della Sambuca, dotato di un dispositivo idraulico per ottenere un particolare tipo di ondeggiamento del suono³⁵.

In questo periodo Baratta intraprese anche una proficua collaborazione con l'Ordine dei Chierici Regolari Teatini di Napoli, come illustratore delle vite di beati e di santi legati alla città di Napoli, concorrendo così con le sue incisioni a diffondere il prestigio di Santi e Beati divenuti anch'essi pretesti del potere esercitato dai viceré e dal clero sul popolo.

In occasione della crescente devozione per le spoglie di Andrea Avellino, Baratta eseguì l'incisione della "effigie del Beato Andrea", come egli stesso riferisce il 7 novembre 1619, su commissione di padre Giovanni Antonio Cagiano, teologo teatino della chiesa di Santa Maria Avvocata di Napoli³⁶, "che me lo fece fare per darlo a diverse Signore per non fare tanti quadri di pittura che costavano troppo cari"³⁷. Cagiano figura tra i trascrittori degli *ex voto*, delle elemosine e delle donazioni fatte al sepolcro del beato Andrea Avellino³⁸ ed è l'autore del volume dedicato alla vita di questi pubblicato a Napoli nel 1627³⁹.

Ancora i Teatini nel 1617 gli commissionarono 50 tavole illustrate e commentate per la terza edizione del volume sulla vita del beato Gaetano Thiene, fondatore dell'ordine dei Chierici Regolari Teatini⁴⁰. I disegni cui ispirarsi per la realizzazione delle incisioni gli vennero forniti dall'autore del volume, il teologo teatino Giovanni Battista Castaldo Pescara⁴¹ della basilica

dell'istromento musico perfetto (Lucca: Libreria musicale italiana 1991), IX; Idem. "La Sambuca Lincea di Fabio Colonna e il tricembalo di Scipione Stella. Con notizie sugli strumenti enarmonici del Domenichino", in *La musica a Napoli durante il Seicento*, ed. Domenico Antonio d'Alessandro y Agostino Ziino (Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1987), 167-216; Brauchli, *The Clavichord*, 129.

³⁵ Barbieri, *Fabio Colonna*, IX.

³⁶ Marcella Campanelli, eds., *I Teatini* (Roma: Edizioni di storia e letteratura 1987), 393.

³⁷ ASDN, *Sant'ufficio 2039*, leg. 500B.

³⁸ Luigi Abetti. "Ex voto e donazioni al sepolcro del "beato" Andrea Avellino (1612-1622)", in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del vicereame spagnolo. Arte religione società*, ed. Domenico Antonio D'Alessandro (Napoli: D'Auria 2011), 47-130, 48.

³⁹ Giovanni Antonio Cagiano, *Successi maravigliosi della veneratione del beato Andrea Avellino chierico regolare patrone, e protettore delle città di Napoli, di Palermo, e d'altre molte...* (Napoli: Egidio Longo 1627).

⁴⁰ Giovanni Battista Castaldo Pescara, *Vita Beati Caietani Thienaei Ordinis Clericorum Regularium Fundatoris...* (Verona: 1619). Sull'argomento: de Seta, "Fidelissimae", 8.

⁴¹ ASDN, Sant'ufficio 2039, leg. 500B. Il teologo teatino Giovanni Battista Castaldo Pescara scrisse numerosi libri tra i quali: Giovanni Battista Castaldo Pescara, *Della vita del padre don Andrea Avellino Chierico regolare. Breve relatione...* (Napoli: Giovan Domenico Roncagliolo 1613); Idem, *Vita del santissimo pontefice Paolo quarto fondatore della religione de chierici regolari, e memorie d'altri cinquanta celebri Padri...* (Roma: Giacomo Mascardi 1615); Idem, *Vita del beato Giovanni Marinoni venetiano de Chierici regolari...* (Roma: Giacomo Mascardi 1616); Idem, *Apostolicae vitae priscorum aliquot patrum ex ordine Clericorum Regularium...* (Verona: s.e. 1618); Idem, *De beati Caietani Thienaei cum Beati Ignatio Loiolo consuetudine, deque huius in Clericorum Regularium ordinem propensione...* (Vicenza: Francesco Grossi 1618); Idem, *Icones sanctorum et illustrium virorum qui ab Ecclesie nascentis exordio...* (Roma: s.e. 1620).

di San Paolo Maggiore di Napoli⁴². Questi aveva già pubblicato due edizioni della vita del beato Gaetano a Modena nel 1612 e a Roma nel 1616⁴³. Per la prima edizione del volume le uniche illustrazioni erano relative al frontespizio e al ritratto di San Gaetano, realizzate dall'incisore Oliviero Gatti, mentre la seconda era corredata dal frontespizio e da una tavola raffigurante il beato che placa i tumulti di Napoli realizzati dall'incisore Matthäus Greuter. Il volume illustrato da Baratta fu invece stampato nel 1619, ma senza che fosse stato richiesto preventivamente l'*imprimatur*, ossia l'obbligatoria licenza di stampa, che l'arcivescovo di Napoli Decio Carafa avrebbe dovuto eventualmente concedere⁴⁴. Le disposizioni censorie per i processi editoriali prevedevano tassativamente l'obbligo da parte dei possessori di matrici, stampatori e incisori, di procurarsi il consenso da parte delle autorità ecclesiastiche locali: in tal modo la Chiesa si assicurava che non venissero stampati volumi con contenuti di carattere anticlericale⁴⁵. A causa di questa omissione Baratta, nel novembre del 1619, in piena ascesa della sua carriera di artista incisore, fu inquisito dal Tribunale della corte arcivescovile di Napoli e in prima istanza gli fu comminata una pena consistente nella sospensione per un anno dell'attività lavorativa e al pagamento di 100 ducati⁴⁶. Durante la requisitoria Baratta sostenne che Giovanni Battista Castaldo gli aveva assicurato di aver ottenuto l'*imprimatur* di stampa a Verona e che il volume sarebbe stato stampato a Roma a un prezzo più conveniente⁴⁷. La condanna alla fine gli venne ridotta alla sola corresponsione di 30 ducati per intercessione di padre Giovanni Antonio Cagiano, che l'11 dicembre 1619, confermò la versione dei fatti presentata dall'incisore⁴⁸.

Dai documenti dell'inchiesta veniamo anche a conoscenza del *modus operandi* di Baratta il quale dopo aver realizzato un'incisione sulla matrice di rame ne stampava sempre un esemplare per esaminarne il risultato, che manteneva per sé: "*pressava lo pezzo dopo fatto per vedere come riusciva l'intaglio e ne ritenevo una per me*"⁴⁹.

L'incisore aveva impiegato due anni di lavoro per realizzare le cinquanta pregevoli tavole del volume e si era avvalso della collaborazione di

⁴² Campanelli, *I Teatini*, 388.

⁴³ Giovanni Battista Castaldo Pescara, *Vita del beato Gaetano Tiene fondatore della religione de Chierici regolari scritta dal padre don Giovanni Battista Castaldo della stessa religione...* (Modena: Giuliano Cassani 1612); Idem, *Vita del Beato Gaetano Tiene fondatore della religione de Chierici regolari...* (Roma: Giacomo Mascardi 1616).

⁴⁴ de Seta, "Fidelissimae", 8.

⁴⁵ Bifulco y Ronca, eds., *Cartografia rara*, 26.

⁴⁶ Del documento rinvenuto da Cesare de Seta ne furono pubblicati alcuni brani più significativi. Confronta de Seta, "Fidelissimae", 8.

⁴⁷ ASDN, Sant'ufficio 2039, leg. 500B.

⁴⁸ Idem: "*che avendo detto maestro intagliata la vita del nostro Beato Caietano in rame, della quale opera ce la porta da due anni in circa, quando compiva il pezzo lo consignava qua in San Paolo ricevendo il prezzo di esso il che ha continuato di fare fino al fine, quando furono da me fatte fare due cassette in ciascheduna delle quali andasse la metà di detti rami per mandarle fuori di Napoli al luogo ove con licenza de superiori doveano esser impresse e così fu eseguito*".

⁴⁹ Idem.

un giovane di origine francese Nicolas Perrey⁵⁰, infatti sull'elegante frontespizio sono riportati i monogrammi di entrambi gli artisti e, come era in uso, sulla sinistra l'autore *AB* e a destra il collaboratore *NP*. La composizione architettonica che incornicia il titolo ricalca i frontespizi del *Panegirycus* e della *Sambuca Lincea* con la differenza che questa volta sono raffigurate non più colonne, ma paraste specchiate sormontate da un timpano curvo spezzato **fig. 5**. Di notevolissima qualità grafica risultano tutte le tavole nelle quali paesaggio, architetture o vedute di città rappresentano di volta in volta le scene nelle quali si svolgono gli episodi della vita del beato. Da quest'opera si può presagire l'evoluzione della carriera di Baratta quale topografo: in particolare nella tavola 13 si nota la qualità della veduta di Piazza San Marco a Venezia, le cui architetture costituiscono lo sfondo della processione presieduta da San Gaetano.

Recentemente è stata rinvenuta l'originale matrice di rame firmata da Baratta e datata 1619 che raffigura San Giorgio di Sueli, uno dei santi più venerati della Sardegna, circondato dalle raffigurazioni degli episodi e dei miracoli della sua vita e in calce alla composizione una veduta della città di Cagliari in cui si distinguono il porto e il castello⁵¹.

Al 1620 risale la commissione per il frontespizio del volume *In Ieremiae prophetiam expositiones...*⁵² scritto dal teologo teatino Benedetto Mandina⁵³ e pubblicato a Napoli presso la stamperia di Ottavio Beltrano. Mandina "molto erudito e d'elevato ingegno"⁵⁴ divenne consultore del Sant'Uffizio nella città di Napoli in seguito alla risoluzione di un caso di finta santità⁵⁵. Egli commissionò a Baratta la tavola per il frontespizio del primo volume del commentario al *Libro* del profeta Geremia. Secondo le originarie intenzioni dell'autore l'opera doveva articolarsi in più volumi ma in realtà non fu poi portata a compimento. La composizione del frontespizio appare diversa da

⁵⁰ Idem. Sull'attività di Nicolas Perrey confronta Giuseppe Ceci, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale* (Napoli: R. Deputazione Napoletana di Storia Patria 1937), I, 54; Franco Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal viceregno alla capitale, raccolti commentati e descritti* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 1968), 251; Pane, "Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (I)", 128; Omodeo, *Grafica*, 19 e 55; de Seta, "Fidelissimae", 8; *Iconografia sacra nell'editoria napoletana dei secoli XVII e XVIII* (Napoli: Biblioteca Universitaria, 2002) in cd-rom.

⁵¹ Maria Paola Dettori. "La figura di San Giorgio di Sueli, le storie e i miracoli della sua vita in una lastra inedita di Alessandro Baratta", in *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi*, ed. Rossana Martorelli, (Perugia: Morlacchi 2015), 1287-1308, 1288.

⁵² Benedetto Mandina, *In Ieremiae prophetiam expositiones. Tomus primus complectens ea, qua in primo capite continentur. Opus Sacrae Scripturae studiosis, & verbi Dei praedicatoribus utilimum...* (Napoli: Ottavio Beltrano 1620).

⁵³ Mandina era entrato nella casa teatina di San Paolo Maggiore di Napoli per intercessione dell'omonimo zio che era stato vescovo di Caserta, nunzio pontificio, amministratore della diocesi di San Paolo Maggiore e ministro del Santo Uffizio per il Regno di Napoli. Vincenzo Lavenia. "Mandina Benedetto", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Romagraf, 2007), 68, [http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-mandina_res-76ac3dbe-394c-11dd-904a-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-mandina_res-76ac3dbe-394c-11dd-904a-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 10 settembre 2016).

⁵⁴ Nicolò Toppi, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del Regno, delle famiglie, terre, città e religioni, che sono nello stesso Regno. Dalle loro origini, per tutto l'anno 1678*, (Napoli: Antonio Bulifon 1678), 43.

⁵⁵ Vicenda in cui era stata tratta in inganno anche la viceregina Caterina Gómez de Sandoval y Rojas. Parrino, *Teatro*, II, 60.

quelli fino ad ora eseguiti dall'artista e presenta un elegante cartiglio, in cui è contenuto il titolo, sorretto da puttini e decorato da volute e festoni di frutta e coronato da un ovale in cui campeggia la croce, in calce una mensola con modiglioni sulle cui volute è incisa la firma di Baratta **fig. 6**.

Nello stesso anno l'incisore realizza anche lo stemma calcografico per il volume del giurista siciliano Mario Giurba, *Lucubrationum pars prima in omne ius municipale quod statutum appellant...* pubblicato a Messina nel 1620 dagli editori Pietro Brea e Rinaldo Reina⁵⁶. Giurba nella sua lunga carriera di giurista ricoprì tra l'altro le cariche di Avvocato del Senato di Messina, di docente presso l'Università di diritto feudale e di giudice dell'Appellazione⁵⁷.

Da queste varie committenze di diversa provenienza si evince che la notorietà di Baratta era tutt'altro che confinata alle sole città di Roma e di Napoli.

Al fine di esaltare l'autorevolezza della potenza spagnola, il viceré Antonio Álvarez de Toledo V duca d'Alba nel 1625 caldeggiò l'iniziativa delle autorità cittadine di annoverare il taumaturgo San Francesco di Paola tra i Santi patroni di Napoli. Si intendeva così rinvigorire il rapporto tra San Francesco di Paola e il Regno di Napoli ove questi aveva avuto i natali e attribuire alla sua intercessione i successi di Ferdinando il Cattolico e della corona spagnola⁵⁸. Baratta ebbe un ruolo fondamentale nella promozione del mito e dell'autorità di San Francesco⁵⁹ quale protettore della monarchia ispanica attraverso l'esecuzione di 64 tavole iconografiche raffiguranti gli episodi della vita miracolosa del Santo a corredo delle rime del cosentino Orazio Nardino⁶⁰. Nel volume, dal titolo *La vita e miracoli del Gloriosissimo*

⁵⁶ Mario Giurba, *Lucubrationum pars prima in omne ius municipale quod statutum appellant Senatus populique Messanensis, suique districtus et totius fere Siciliae. Opus ut votis omnium expetitur, ita multa sub incude castigatum, in quo, societatis, nuptiarum, dotium, etiam de paragio...* (Messina: Pietro Brea e Rinaldo Reina 1620). Secondo le originarie intenzioni le *Lucubrationes* avrebbero dovuto esaminare l'interpretazione dell'intero corpus statutario della normativa cittadina messinese, divise in quattro volumi; in realtà Giurba pubblicò soltanto il primo commento in sedici capitoli includendo anche una disamina delle norme statutarie delle principali città settentrionali e della Francia e le sentenze dei maggiori tribunali italiani e spagnoli. Serena Falletta, *Edizioni giuridiche antiche dell'Università degli Studi Palermo*, (Palermo: NDF 2015), 410.

⁵⁷ Maria Teresa Napoli, eds., *Giurba, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001), 57, http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-giurba_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 10 settembre 2016).

⁵⁸ Diana Carrió-Invernizzi. "La Calabria del secolo XVII agli occhi dei viceré di Napoli", in *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, ed. Alessandra Anselmi (Roma: Gangemi Editore, 2009), 187-197, 189-190.

⁵⁹ Sulla costruzione dell'autorità del Santo Francesco di Paola a Roma confronta: Diana Carrió-Invernizzi. "Los embajadores de España en Roma y la fabricación del mito de San Francisco de Paula (1662-1664)", in *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*, ed. Carlos José Hernando Sánchez (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007), 2, 717-728, 719-720.

⁶⁰ Orazio Nardino è autore di altri volumi in ottava rima sulla vita dei Santi: Orazio Nardino, *Vita di San Matteo Apostolo & Evangelista* (Napoli: stamperia di Giovanni Battista Sottile per Scipione Bonino, 1608); Idem, *Della Vita di S. Onofrio eremita. In ottava rima ridotta dal Sig. Oratio Nardino* (Napoli: Tarquinio Longo, 1613; Idem, *Corona dei Sette Dolori et altrettante*

Padre Santo Francesco di Paola..., edito a Palermo nel 1622⁶¹ e a Napoli nel 1627, al racconto letterario si era sostituito un racconto per immagini, come nella vita del beato Gaetano Thiene, si trattava di “immagini finalizzate a proporre all’imitazione e alla venerazione dei credenti figure esemplari di *milites christiani*”⁶². L’impaginato dell’antiporta all’edizione del 1627, edita da Francesco Palmiero, seguendo uno schema oramai consolidato e riconoscibile, richiama una composizione architettonica analoga a quella dei frontespizi realizzati da Baratta in precedenza, ma in questo caso il ricorso all’antico contribuisce alla esaltazione dell’*auctoritas* di un Ministro di Dio **fig. 7**. La composizione grafica comprende anche una veduta di Messina, tavola XXXIV, che costituisce lo sfondo della raffigurazione del miracoloso attraversamento sul mantello dello Stretto da parte del Santo.

Per commemorare lo schieramento delle milizie del Regno, che fu ordinato dal viceré Antonio Álvarez de Toledo il 10 novembre 1625 nella vasta pianura affacciata sul mare che si estendeva oltre il Ponte della Maddalena⁶³, Baratta realizza la stampa della *Mostra generale del Gran Battaglione di Napoli* **fig. 8**. L’intento era sostanzialmente celebrativo, ma anche di realistica resa topografica⁶⁴: “*le soldatesche Spagnuole, e Reggimenti Italiani de’ Maestri di Campo Carlo di Sangro, ed Anibale Macedonio si videro in bellissima ordinanza schierati*”, unite ai battaglioni delle province di Principato Citra, della Basilicata, del Contado del Molise, e di Capitanata, di Principato

allegrezze del felicissimo sposo della Regina de’ Cieli S. Gioseffo (Napoli: editori Giovanni Battista Gargano e Lucrezio Nucci, 1616).

⁶¹ In particolare sulla vita di San Francesco di Paola pubblicò tre volumi: Orazio Nardino, *Della miracolosa Vita di San Francesco di Paola in ottava rima da Oratio Nardino* (Napoli: Giovanni Battista Gargano e Lucrezio Nucci, 1617); Idem, *La vita e miracoli del Gloriosissimo Padre Santo Francesco di Paola fondatore dell’ordine dei minimi. Con le rime di Don Oratio Nardino Cosentino* (Napoli: Ottavio Verro Genovese, 1622); Idem, *La vita e miracoli del Gloriosissimo Padre Santo Francesco di Paola fondatore dell’ordine dei minimi. Con le rime di Don Oratio Nardino Cosentino* (Napoli: Giovanni Orlandi, 1627). Sull’argomento confronta Gino Barbieri y Michele Cordaro y Salvatore Scarpino, eds., *San Francesco di Paola, Santo d’Europa. Vita, opere e testimonianze iconografiche* (Cosenza: Effesette-Cassa di Risparmio di Calabria e di Lucania 1982); Verde, “*I modelli*”, 61; Bevilacqua, *La Vita; La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, ed. Alessandra Anselmi (Roma: Gangemi 2011), 189-190.

⁶² Simonetta Tozzi, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni d’allegrezza* (Roma: Gangemi 2002), 12.

⁶³ Anche il viceré Pedro Fernández Ruiz de Castro aveva presentato la mostra generale della Cavalleria del Regno costituita di circa duemila cavalli con i loro capitani “*pomposamente abbigliati*” e altri cinquecento cavalli di baroni e di cavalieri con loro staffieri che si schierarono nella vasta pianura che si affacciava sul mare e si stendeva oltre il Ponte della Maddalena. Le milizie furono inviate in soccorso dei Gonzaga in occasione della prima guerra del Monferrato scoppiata nel 1612. I Savoia avevano occupato i territori del marchesato di Monferrato approfittando della morte di Francesco IV Gonzaga mettendo in crisi le comunicazioni tra Genova, i domini italiani della Spagna e i possedimenti degli Asburgo di Germania. Per questo il marchesato di Monferrato doveva appartenere ad una famiglia fedele alla corona spagnola come lo erano i Gonzaga. La guerra fu vinta dai Gonzaga che rientrarono in possesso del Monferrato con la pace di Parigi del 1617, Parrino, *Teatro*, II, 70-71.

⁶⁴ *Mostra generale del Gran Battaglione di Napoli fatto da l’Eccellentissimo Signor Don Antonio Alvarez de Toledo duca D’Alba*, 1625, stampa, 102 x 522 mm, Roma, Istituto Centrale per la Grafica (ICG), FN (16816), [FN 29179 cart. 210]; L’incisione è stata attribuita ad Alessandro Baratta da Anna Omodeo. Omodeo, *Grafica*, tav. VIII. Un altro esemplare della stampa fa parte della Collezione Giancarlo Alisio. *Vedute napoletane della Fondazione Maurizio e Isabella Alisio* (Napoli: Electa Napoli 2001), 96-97.

Ultra e di Terra di Lavoro e di Terra di Bari⁶⁵. Le truppe furono inviate in soccorso sia alla Repubblica di Genova in occasione della guerra scoppiata nel 1625 con il Ducato di Savoia a causa dei diritti rivendicati da Carlo Emanuele I di Savoia sul marchesato di Zuccarello, possesso dei genovesi, sia per la guerra in corso in Valtellina tra la Spagna e la lega costituita da Francia, Repubblica di Venezia e dai Savoia. La stampa non riporta alcuna firma, ma si concorda con Anna Omodeo nell'attribuire la paternità dell'opera a Baratta, in quanto anche nella grande veduta prospettica di Napoli *Fidelissimae urbis neapolitanae...* del 1627, di cui diremo, conservata alla British Library di Londra, si ritrova la medesima rassegna militare sull'estremità destra. Anche per questa commissione Baratta collaborò con Giulio Cesare Fontana incaricato dal viceré di riprodurre le modalità di dispiegamento delle truppe impegnate nella parata utilizzando le indicazioni del militare Gomez de Silva, che gli aveva fornito un accurato resoconto della parata⁶⁶. Per questo motivo la stampa si può datare al 1626 considerando i tempi di esecuzione dell'incisione. L'esibizione militare, formata dallo schieramento delle truppe terrestri, occupa gran parte della pianura e della spiaggia nei pressi del ponte della Maddalena del quale s'intravede soltanto la parte terminale. Da tale parte si dispiega il corteo del viceré che come riferisce Parrino: "*comparve pomposamente a cavallo, impugnando il bastone donato dall'Imperador Carlo Quinto a Don Ferrante di Toledo*" suo avo⁶⁷. Il mare antistante è solcato da una flotta di sei galere dispiegate in ordine di battaglia; sullo sfondo è delineata la campagna circostante e a sinistra un'edilizia minore che corrisponde al borgo *extra moenia* di Santa Maria di Loreto. Dietro le galere si scorgono le gondole appartenenti alla nobiltà napoletana, ognuna contraddistinta dalle insegne sulle bandiere, che si recavano via mare ad assistere all'evento. Il successo editoriale della stampa della parata militare risultò considerevole e infatti essa "*intagliata a bulino in quattro fogli reali*" rimase in vendita a Roma presso la stamperia dei De Rossi alla Pace al prezzo di 20 baiocchi durante tutto il Seicento⁶⁸.

Sull'esempio della veduta prospettica di Milano, eseguita dal pittore Nunzio Galiti nel 1578 in occasione della liberazione della città dalla peste⁶⁹, esistono due edizioni di una veduta di Napoli *Patroni fidelissimae urbis napolitanae* rispettivamente del 1611 e del 1626⁷⁰. L'autore è anonimo, per quanto Ermanno Bellucci le abbia volute entrambe attribuire a Giovanni Orlandi, che in realtà si firma soltanto in veste di stampatore: *stampato per Giovanni Orlandi a la Pietà* (1611) e *in Napoli per Giovanni Orlandi 1626* (1626).

⁶⁵ Parrino, *Teatro*, IV, 168-169.

⁶⁶ Giulio Cesare Capaccio, *Il Forastiero. Dialoghi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso* (Napoli: Giovanni Domenico Roncagliolo, 1634), 547 - 555.

⁶⁷ Parrino, *Teatro*, IV, 168.

⁶⁸ De Rossi, *Indice*, 12.

⁶⁹ Nunzio Galiti, *Veduta prospettica di Milano, 1578*, stampa, Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli". Cesare de Seta y Nicoletta Ossanna Cavadini, eds., *Imago Urbis. La memoria del luogo attraverso la cartografia dal Rinascimento al Romanticismo* (Milano: Silvana, 2016), 101.

⁷⁰ Bellucci y Valerio, *Piante*, 27-29, 63; Nuti, *Città e santi*, 307-314.

Nell'edizione del 1626 compare nel cartiglio una dedica a Fabio Carafa principe di Colubrano, "*Illustrissimo Eccellentissimo Domino D. Fabio Carafae Colubranie Principi*", firmata da Alessandro Baratta **fig. 9**. Si potrebbe ritenere che il contributo di Baratta sia stato limitato all'apporto di alcune modifiche alla lastra di rame già in possesso della stamperia Orlandi che provvide poi alla successiva ristampa su commissione di Fabio Carafa. Orlandi aveva avviato una fiorente attività editoriale e possedeva stamperie a Roma in piazza di Pasquino e a Napoli in via San Biagio dei Librai al Monte di Pietà⁷¹, egli era ben consapevole del valore commerciale dei ritratti di città, che aveva avuto modo di stampare e vendere nella stamperia di Roma. Il ritratto della città di Napoli da Posillipo al Ponte della Maddalena è sormontato dalla Madonna e dai dodici patroni disposti sulle nubi: a sinistra i Santi vescovi e a destra i Santi appartenenti agli ordini minori, tra questi anche San Francesco di Paola, Santa Patrizia e il beato Andrea Avellino, assurti a patroni soltanto di recente. Lo schieramento delle sacre figure gerarchicamente composto, si auspicava che potesse costituire per la città un efficace intervento propiziatorio contro calamità e sofferenze, per Napoli infatti erano stati anni difficili tra la carestia del 1624 e il terremoto del 1626⁷². Questa iniziativa fu strumentale all'autocelebrazione ed esaltazione dell'influente principe Carafa, divenuto intimo amico del viceré duca d'Alba⁷³ che fu da lui ospitato nel suo palazzo di Posillipo, nel 1629⁷⁴, in occasione dell'arrivo del viceré successore in carica. Grazie alla mediazione del duca d'Alba, Carafa ebbe modo di ospitare nel 1630 la sorella di Filippo IV, l'infanta Maria Anna d'Austria, in occasione del suo soggiorno a Napoli⁷⁵.

Baratta aveva già avuto occasione di ricevere commissioni dalla famiglia Carafa, infatti ho ritrovato un disegno inedito dell'incisore che

⁷¹ Omodeo, *Grafica*, 16; Bifolco y Ronca, eds., *Cartografia rara*, 393.

⁷² Antonio Foglia, *Historico discorso del gran terremoto successo nel Regno di Napoli nella provincia di Capitanata di Puglia nel corrente anno 1627 a di 30 di luglio a' hore sedici... del Medico Antonio Foglia*, (Napoli: Giovanni Orlandi, 1627), 7-8.

⁷³ "Don Fabio Carrafa prencipe di Colobrano figlio di don Diomede Carrafa duca di Maddaloni (omissis) ricevuto con reiterati abbracciamenti dall'Eccellentissimo Duca d'Alba caro amico col quale a tempo del suo governo in Napoli osservò continua servitù finché vi stette (omissis) andò in Pausillipo nella casa di detto Prencipe, ivi dimorando non come hospite, ma come padrone fu dal principe per sei giorni con estremo gaudio alloggiato". Alessandro Fellecchia, *Viaggio della Maestà della Regina di Bohemia, e d'Ungheria da Madrid a Napoli. Con la Descrizione di Pausilipo, e di molte Dame napoletane* (Napoli: Secondino Roncagliolo, 1630), 15.

⁷⁴ Ida Mauro. "Cerimonie vicereali nei palazzi della nobiltà napoletana", in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico di XVI al XX secolo*, ed. Antonio Ernesto Denunzio, Leonardo Di Mauro, Giovanni Muto, Sebastian Schütze y Andrea Zezza (Napoli: Arte'm, 2013), 266-267.

⁷⁵ "...giunse in fine alla delitiosa riviera di Pausilippo, et avvicinata la Reale al Palazzo del Prencipe di Colobrano, con la scarrica d'una artiglieria gli diede segno di salute, dove sbarcando (omissis) Se le fece appresso innanzi ingenocchiato il detto Principe di Colobrano, e mentre le rendeva gratie, per le gratie, che degnava fare a sua Casa, levandosi Sua Maestà il quanto gli diede a baciare la mano, ma finite queste, et altre cerimonie, cominciò a salire in seggia nel sopradetto Palagio". Fellecchia, *Viaggio*, 17. Sulla visita a Napoli della infanta Maria Anna, sorella di Filippo IV dall'8 agosto al 18 dicembre 1630 confronta Vittoria Fiorelli. "...non cala la testa di niuna maniera... Il soggiorno napoletano di Maria Anna d'Austria nel 1630", in *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles*, ed. Giuseppe Galasso, José Vicente Quirante y José Luis Colomer, (Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013), 1-21.

raffigura l'albero genealogico della famiglia Carafa della Stadera allegato al volume manoscritto *Discorso intorno all'origine della Famiglia Carrafa*⁷⁶ probabilmente in previsione di una edizione a stampa **fig. 10**.

L'opera più rilevante dell'intera carriera dell'artista incisore resta senza dubbio la veduta prospettica della città di Napoli *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta MDCXXVIII*, del 1629⁷⁷ (stampa, 92 x 2475 mm, Napoli, Museo Nazionale di San Martino, proprietà Banca Intesa Sanpaolo), concordemente riconosciuta come l'impresa topografica e calcografica più significativa del Seicento in ambito napoletano.

Non è noto in che anno fu commissionata a Baratta una grande veduta prospettica di Napoli, ma è presumibile che si debba al viceré VII conte di Lemos, promotore di numerose iniziative rivolte al rilevamento del territorio per scopi politici, militari e fiscali. In Tale contesto nel 1611 fu stampata la *Carta del Reame di Napoli*, con la dedica al conte di Lemos, che però fu poi ritirata dal commercio per motivi di sicurezza militare⁷⁸. Al 1613 risalgono i disegni delle tredici carte geografiche dell'atlante del *Regno di Napoli*, composto da una carta generale e dodici carte di ciascuna delle province del Regno, disegnate dall'incisore e cartografo romano Mario Cartaro, conservate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli⁷⁹. E nel 1610 venne commissionato a Giulio Cesare Fontana il così detto *Atlante Lemos* con lo scopo di realizzare le piante delle principali città del Regno di Napoli con le loro fortificazioni⁸⁰.

⁷⁶ BNN, San Martino, ms. S. Mart. 354.

⁷⁷ Confronta la bibliografia citata alla nota 2. La grande veduta topografica di Napoli recentemente è stata concessa da Banca Intesa Sanpaolo, in comodato d'uso, al Museo Nazionale di San Martino. La stampa è composta da 16 fogli dei quali 10 fogli corrispondono alla veduta topografica della città e 6, di formato minore, alla legenda e al *Vero disegno della nobilissima cavalcata*. Dell'originale del 1629 se ne conosce soltanto un altro esemplare conservato a Parigi presso la Bibliothèque Nationale, però privo della cavalcata. Vi sono due esemplari di riedizioni successive una del 1670 conservata a Parigi presso la Bibliothèque Nationale e l'altra del 1679, stampata dall'editore Nicola Mautone, proprietà Banca Sannitica. La veduta di Alessandro Baratta ha costituito, per tutto il Seicento e parte del Settecento, il prototipo per le successive edizioni di vedute prospettiche della città di pittori e incisori tra le quali la *Veduta di Napoli a volo d'uccello* del 1647 del pittore Didier Barra, *Napoli* del 1653 di Stopendael e *Pianta ed alzata della città di Napoli fatta con ogni esattezza...* del 1748 di Paolo Petrini.

⁷⁸ Bifulco y Ronca, eds., *Cartografia Rara*, 46.

⁷⁹ BNN, Ms. XII D 100. Purtroppo ad oggi non è stato rinvenuto alcun esemplare a parte cinque disegni manoscritti A. Luchetti, "Nuove notizie sulle stampe geografiche del cartografo Mario Cartaro", *Rivista Geografica Italiana* 62 (1955): 40-45, 44; Bifulco y Ronca, eds., *Cartografia Rara*, 98. Le riliezioni topografiche di tutto il territorio del Regno di Napoli erano state eseguite in collaborazione con lo scienziato nolano Nicola Antonio Stigliola, a partire dal 1585. Infine il conte di Lemos commissionò a Giulio Cesare Fontana la realizzazione dei disegni di tutte le opere e fortificazioni del Regno (1610-1616), che furono rilegati in un libro, che l'architetto condusse con sé in Spagna nel 1616 quando partì al seguito del viceré allo scadere del suo mandato. Oronzo Brunetti, *L'ingegno delle mura. L'Atlante Lemos della Bibliothèque Nationale de France* (Firenze: Edifir, 2006); Sabina De Cavi. "El Possesto de los virreyes españoles en Nápoles (siglos XVII-XVIII)", en *El Legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias*, ed. Krista De Jonge, Bernardo J. García García, Alicia Esteban Estríngana (Madrid: Marcial Pons Historia 2010), 323-357.

⁸⁰ Sull'argomento Brunetti, *L'ingegno*.

È probabile che in questo clima venisse anche sollecitata a Baratta, all'epoca impegnato nell'illustrazione del *Panegyricus*, una veduta della città di Napoli idonea a mettere in risalto le numerose opere promosse dallo stesso Viceré. Si dovette però attendere il 1629 per la definitiva edizione, probabilmente per le resistenze opposte dal governo centrale spagnolo orientato ad evitare la diffusione di cartografie del territorio e delle città al fine di non comprometterne la sicurezza militare.

Una vaga indicazione sulla data della prima realizzazione delle lastre della veduta può essere indirettamente fornita da un'iscrizione parzialmente abrasa, che si può rilevare sulla rappresentazione della scarpata di Castel dell'Ovo, appena visibile nella versione definitiva (1629): "*Alexander Baratta Nicola Perrey peregit et sculpsit*"⁸¹. Poiché il sodalizio tra Baratta artista e Perrey aiutante risulta confinato unicamente tra gli anni 1617 e 1619 per le illustrazioni del volume *Vita Beati Caietani Thienaei*⁸², ciò mi fa ritenere che a tale intervallo di tempo potrebbe risalire una preliminare incisione delle lastre nella quale compariva il nome di Perrey. In tale ipotesi l'intervallo quasi decennale trascorso per l'approntamento della versione definitiva risulta coerente con quanto espresso da Baratta stesso nella dedica della veduta stampata nel 1627.

Muchos años, ha, Excellentissimo Señor, che comencè a delinear esta hermosa Parthenope, y por causa tanto del trabajo que no ha sido poco como por diverso accidente, no me ha sido concedido el perfectionarla sino en el glorioso auspicio de V. E. a quien la dedico assi por election, como por justicia.

Una prima stampa della veduta risale al 1627 e si tratta di una prova d'autore fuori commercio, una tiratura *ante litteram* come testimoniato dal titolo a lettere bianche 'vuote'⁸³ **fig. 11**. Essa era dedicata al viceré di Napoli Antonio Álvarez de Toledo⁸⁴, V duca d'Alba, committente dell'opera come risulta dalla gratitudine espressa nella dedica.

⁸¹ Pane y Valerio, eds., *La città di Napoli*, 113; de Seta, Alessandro Baratta. *Fidelissimae*, 8. Invece in un primo tempo Giulio Pane l'aveva interpretata: *Alexander Baratta incepit Nicola Perrey peregit et sculpsit*. Pane, "*Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (I)*", 128.

⁸² Non risultano ad oggi notizie di altri periodi di collaborazione tra Baratta e Perrey. Nel documento dell'ASDN, Baratta sostiene di aver impiegato due anni per la realizzazione delle illustrazioni del volume e di essersi servito della collaborazione di un giovane aiutante per l'appunto Nicolas Perrey: "Reverendissimo sono cosa di doi anni in circa, che io lavoro intorno questa opera con un altro giovane chiamato Nicolò che non so lo cognome, ma è francese". ASDN, Sant'ufficio 2039, leg. 500B; de Seta, *Alessandro Baratta. Fidelissimae*, 8.

⁸³ *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta MDCXXVII*, incisione su rame, 36,5 x 49 cm (ciascun foglio), Londra, British Library [Maps *24045 (2)]. L'esemplare è purtroppo privo di due fogli i nn. 2 e 4. La stampa fu studiata per la prima volta da Giulio Pane: Pane, "Fidelissimae", 28-39; Successivi studi si devono a Verde, "*I modelli*", 58-63; Bellucci y Valerio, *Piante*, 66-70.

⁸⁴ Il viceré Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont de Navarra, V duca d'Alba giunse a Napoli nel dicembre del 1622 e governò la città per sette anni (14 dicembre 1622-16 agosto 1629). Durante il suo incarico di viceré di Napoli si alternarono numerosi eventi nefasti: la guerra di Valtellina e la guerra di Zucarello perciò si occupò di inviare milizie dal Regno di Napoli in soccorso delle armate spagnole. Affrontò altre calamità quali la carestia del 1624 e il terremoto del 1626 nonché gli attacchi dei turchi sulle coste del Regno. Inoltre dovette far fronte alle costanti richieste di fondi da parte del primo ministro di Filippo IV, Gaspar de

Il testo in lingua spagnola, firmato *Alexandro Baratta*, è inserito in un elegante cartiglio nell'angolo a destra sotto il titolo, corredato dagli stemmi di Filippo IV, della città di Napoli e del casato del duca d'Alba.

Il Viceré desiderava documentare graficamente gli eventi più importanti del suo lungo governo nella capitale del Regno di Napoli, durato ben sette anni.

Baratta inserisce in calce alla veduta il

Vero disegno della nobilissima cavalcata che si suol fare in questa fedelissima città di Napoli così nell'ingresso di ciascheduno viceré come in ogn'altra occasione di donativi alla Cattolica Real Maestà o daltre allegrezze e particolari accidenti ne quali si dimostra la fedeltà e magnificenza di tutto il Regno.

Proponendo una tipologia di composizione che costituì una novità assoluta nel genere delle vedute di città e che resterà una peculiarità delle opere dell'incisore. Proprio attraverso le incisioni, questi eventi⁸⁵, che il cerimoniale di corte mostrava alle autorità cittadine per far rivivere gli antichi trionfi degli imperatori romani "in una ricerca di riqualificazione simbolica che affidò a rituali antichi la sua ricerca di affermazione"⁸⁶, potevano essere immortalati e divenire testimonianze visive atte a svolgere un'azione di propaganda politica all'interno dei rapporti diplomatici che intercorrevano tra Napoli e Madrid. La rappresentazione della solenne cavalcata in occasione dell'ingresso in città del duca d'Alba avvenuto nel dicembre 1622⁸⁷, ambiva a richiamare gli esempi delle raffigurazioni a stampa delle cavalcate di pontefici, sovrani e

Guzmán y Pimentel, conte di Olivares. Nonostante tutto ciò riuscì a promuovere un notevole sviluppo artistico, architettonico e urbanistico della città, del suo *entourage* facevano parte tra gli altri il poeta Giambattista Basile, l'architetto Giulio Cesare Fontana e lo scultore veneziano Giorgio Mormorano. Cercò di rimandare quanto più possibile la sua partenza da Napoli trascurando di inviare a Barcellona la galera che avrebbe dovuto condurre nella capitale del Regno il viceré successore duca d'Alcalá. Questi riuscì ugualmente a giungervi il 26 luglio del 1629 ospite su una nave diretta a Malta. Nel 1629 il duca d'Alba fece ritorno a Madrid e Filippo IV lo insignì della carica di Maggiordomo Maggiore. Dopo appena un anno, nel 1630, fece nuovamente ritorno a Napoli in veste di accompagnatore dell'infanta Maria Anna d'Austria, sorella di Filippo IV, durante il suo viaggio per raggiungere il futuro sposo in Ungheria. Parrino, *Teatro*, IV, 160-187; Julian de Pinedo y Salazar, *Historia de la insigne órden del Toyson de Oro...* (Madrid: Imprenta Real, 1787), I, 276-277; Josè Raneo (Renaò), *Libro donde se trata de los virreyes lugartenientes del Reino de Napoles*, ed. E. Fernández Navarrete, in *Coleccion de documentos inéditos para la historia de España*, (Madrid: Imprenta de la viuda de calero, 1853), (Madrid: 1966), XIII, 417-438; Giuseppe Coniglio, *I viceré spagnoli di Napoli* (Napoli: Fausto Fiorentino, 1967), 215-219; Justus Lange. "El V duque de Alba como mecenas de las artes durante su virreinato en Nápoles (1622-1629) y su relación con Jusepe de Ribera", en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer (Madrid: Villaverde, 2009), 253-266, 253; Mauro, "Cerimonie", 274.

⁸⁵ Sulle cavalcate trionfali Sabina De Cavi. "Ephemera del viceré VI Conte di Lemos (1599-1601)", en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer (Madrid: Villaverde, 2009), 149- 173.

⁸⁶ Brevaglieri, *Editoria e cultura*, 129.

⁸⁷ Parrino, *Teatro*, II, 163.

ambasciatori a Roma, genere iconografico di cui uno dei massimi ideatori nell'*Urbe* fu Antonio Tempesta.

All'estremità orientale della città, nei pressi del ponte della Maddalena, è delineata la spettacolare parata militare promossa dal duca d'Alba, il 10 novembre 1625, per radunare le milizie da inviare in soccorso della Repubblica di Genova⁸⁸

*essendo nata guerra tra savoiarda e la repubblica di Genova, che stava sotto la protezione di Spagna, furono da quelli occupati vari luoghi nel genovesato (...) la quale era ridotta in malissimo stato se non veniva soccorsa dagli spagnuoli e dall'aiuto che le diè Napoli con mandarle vascelli e galere*⁸⁹.

Si spiega così la presenza nella veduta del vistoso dispiegamento di navi nel golfo costituito da galeoni, alcuni battenti bandiera del Re di Spagna altri della Repubblica di Genova, da galere, che costituivano la flotta da inviare in rinforzo ai genovesi e da un corteo di gondole appartenenti alle famiglie aristocratiche che si dirigevano via mare ad assistere all'esibizione militare. Episodio che come detto era stato già rappresentato nella stampa che Baratta aveva realizzato nel 1626 la *Mostra generale del Gran Battaglione di Napoli*.

Il testo della dedica è un omaggio alla politica di sviluppo economico e urbanistico del duca d'Alba: "*que por la sancta mente, y obras de V. E. (...), se hoya hecho Napoles, que denota Ciudad nueva, Ciudad que es cabeça del mas florido Reyno que tenga el Universo*". La veduta diventa un pretesto per mettere in evidenza gli interventi architettonici e di riassetto urbano realizzati durante il suo vicereame quali: la ricostruzione nel 1624 della lanterna del Porto che era stata distrutta da un incendio, l'edificazione del bastione di San Gennaro all'estremità del Molo Grande "con quattro torrioni dominati dalla statua di San Gennajo"⁹⁰, l'apertura, nel 1625, di una nuova porta nelle mura cittadine denominata Port'Alba dal nome del Viceré, nei pressi del monastero dei Santi Pietro e Sebastiano che doveva agevolare coloro che dovevano raggiungere il Tribunale della Vicaria, la realizzazione nel 1626 di una fontana nella via Gusmana (via di Santa Lucia) e l'ampliamento nel 1627 della strada di Mergellina "affinché quelli, che non volevano servirsi della strada del mare, potessero andarvi comodamente per terra"⁹¹.

⁸⁸ Antonio Bulifon, *Giornali di Napoli dal 1547 al 1706*, ed. Nino Cortese (Napoli: Società Napoletana di Storia Patria, 1932), 132; Parrino, *Teatro*, IV, 168: "Diede poscia il Duca la mostra sul piano del Ponte della Maddalena à tutte le soldatesche, che si trovavano nel Reame ed in questa azione comparve pomposamente à cavallo (omissis) oltre le soldatesche Spaguole e Reggimenti Italiani (omissis) si videro in bellissima ordinanza schierati i Battaglioni delle Provincie di Principato Citra e Basilicata (omissis) quello del Contado di Molise, e Capitanata (omissis) l'altro di Principato Ultra (omissis) quello di Terra di lavoro (omissis) e quel di Terra di Bari".

⁸⁹ Bulifon, *Giornali*, 129, 132.

⁹⁰ Parrino, *Teatro*, IV, 171.

⁹¹ Idem, 174-175.

Un discorso a parte merita il Palazzo Reale che nel 1627 non era ancora concluso malgrado l'impegno profuso dal viceré il quale, nel 1623, ne aveva predisposto la ripresa dei lavori⁹². Tuttavia Baratta, come per altri edifici della stessa veduta, rappresenta il palazzo come già concluso secondo il progetto di Domenico Fontana, mentre in realtà la fabbrica era all'epoca ancora in corso d'opera⁹³. Il palazzo viene delineato con i tre cortili previsti "haverà di più tre cortili che l'uno corrisponderà con l'altro, che si potrà camminare con li cocchi dall'uno nell'altro con le loggie grandissime atorno al piano"⁹⁴. Inoltre la Cappella Reale figura a pianta quadrangolare sormontata da una cupola poggiante su di un alto tamburo come in realtà non sarà mai realizzata⁹⁵, ma in linea con il progetto originario di Fontana. Appare concluso anche il braccio meridionale del palazzo, dove sarebbero stati dislocati gli appartamenti del Viceré⁹⁶.

Siamo infatti quasi certi che l'autore ebbe modo di vedere i progetti del palazzo di Domenico Fontana all'epoca in cui lavorava a Roma con Johannes Eillarts che, come detto, ricevette da Fontana piante e prospetto del Palazzo Reale al fine di realizzare le matrici di rame e le relative stampe⁹⁷.

Allo stesso modo appare concluso anche il Palazzo dei Regi Studi della quale opera Baratta ne aveva inciso pianta e prospetto, nel 1616, in occasione della sua collaborazione con Giulio Cesare Fontana per le illustrazioni del *Panegyricus*. L'incisore rende un particolare omaggio a coloro che erano stati fautori della sua fortuna a Napoli e delle commissioni ricevute da parte dei viceré citando nella dedica ai lettori gli architetti maggiori del Regno Domenico Fontana e suo figlio Giulio Cesare.

Baratta con la veduta del 1627, mostrando le opere architettoniche e di sistemazione urbana, intraprese durante il governo della città, ed esaltando la spettacolare parata militare, riuscì a compiacere il committente e a

⁹² In un resoconto al viceré duca d'Alba, l'architetto maggiore del Regno Giulio Cesare Fontana asserisce che, a causa delle ripetute interruzioni del cantiere, la costruzione del nuovo Palazzo Reale di Napoli, che avrebbe dovuto concludersi in quattro anni, era ancora in essere e le maestranze, che avevano subito ingenti perdite economiche, condizionavano la ripresa dei lavori ad un preventivo risarcimento dei danni. La lettera del 18 ottobre 1623 fu scritta in conseguenza dell'intenzione del Viceré di far proseguire i lavori: "che si proseguia il quarto della Viceregina che guarda sopra l'Arsenale". Franco Strazzullo, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700* (Torino: Benincasa, 1969), 146.

⁹³ Sull'originario e completo progetto del Palazzo Reale di Napoli di Domenico Fontana Verde, *Domenico Fontana*, 34 e sgg.

⁹⁴ Domenico Fontana, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V fatte dal Cavallier Domenico Fontana architetto di Sua Santità. Libro Primo*. (Roma: Domenico Basa, 1590), *Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma, et in Napoli, dal Cavalier Domenico Fontana. All'illustrissima, et Eccellentissima Signora Donna Caterina Zunica e Sandoval, Contessa di Lemos Camariera Maggiore di Sua Maestà Cattolica mia Signora* (Napoli: Costantino Vitale, 1604), 30r.

⁹⁵ La cappella disegnata da Baratta ricorda la cappella del Presepe realizzata dallo stesso Fontana per Sisto V nella basilica di Santa Maria Maggiore.

⁹⁶ La facciata risulta caratterizzata da due corpi terminali aggettanti con una loggia di sette arcate tra le due ali sporgenti. Purtroppo in realtà neanche questo braccio verrà mai ultimato in conformità del progetto originario a causa di successive modifiche e ampliamenti.

⁹⁷ ASN, Notai del Cinquecento, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, scheda 408, protocollo 12, fol. 510r-511r. Napoli 8 ottobre 1605. Verde, *Domenico Fontana*, passim.

conquistare la sua benevolenza ottenendo l'agognato patronato e il conseguente *imprimatur* per l'edizione del 1629.

Per questa ultima edizione Baratta modificherà i rami originali operando una considerevole semplificazione del Palazzo Reale arretrandolo rispetto al limite del terrazzamento al di sopra della Fonderia, per inserire la fontana dell'Immacolatella⁹⁸, che il viceré aveva fatto predisporre nel gennaio del 1629⁹⁹. Di conseguenza risultano modificati sia il palazzo vicereale vecchio, di cui permane solo la torre angolare (mentre nella veduta del 1627 sono visibili l'ingresso e il cortile) sia l'insula tra via Santa Lucia e il Largo di Palazzo. Anche i monasteri di San Luigi, dei frati minimi di San Francesco di Paola, della Trinità e della Croce di palazzo, appaiono visibilmente alterati e non viene più rappresentata neanche il tratto di strada che da Largo di Palazzo conduceva a Santa Lucia.

La *mostra* militare risulta abrasa e il Ponte della Maddalena ridisegnato completamente, mentre restano nel golfo tutte le imbarcazioni, precedentemente delineate, che parteciparono alla parata. La rassegna del battaglione militare, avvenimento contingente del precedente governo, non rivestiva più all'epoca alcun interesse in conseguenza dell'arrivo del nuovo viceré Fernando Afán de Ribera y Enríquez, duca d'Alcalá, il cui nome fu aggiunto in legenda nell'*Indice de i viceré stati in Napoli dal tempo di Ferdinando re cattolico in sino ad oggi*.

Furono apportate altre modifiche quali il lazzaretto delle merci *purgatojo* nei pressi di Nisida¹⁰⁰ e il riposizionamento della fontana del Nettuno dall'Arsenale al Largo di Palazzo che il duca d'Alba dispose poco prima della sua partenza. Risulta abraso il precedente cartiglio con la dedica in spagnolo sostituito dallo stemma del Re di Spagna sostenuto da angeli tubicini, e da una Madonna con Bambino benedicente¹⁰¹. Il cartiglio, con la dedica al duca d'Alba tradotta in italiano, venne inserito in calce sotto le didascalie della legenda, in esso compare la firma *Aleßand. Baratta* e la data 15 settembre 1627.

In conclusione la vera e propria edizione della *Fidelissimae urbis neapolitanae...* è da ritenersi quella del 1629, per la quale Baratta aveva

⁹⁸ Sulla fontana dell'Immacolatella realizzata nei primi anni del Seicento dagli scultori Pietro Bernini e Michelangelo Naccherino Felice De Filippis, *Piazze e fontane di Napoli* (Napoli: Azienda Autonoma di Soggiorno Cura e Turismo, 1957), 23-25; Leone Gasparini, *Antiche fontane di Napoli* (Napoli: Società Editrice Napoletana, 1979), 71.

⁹⁹ Bulifon, *Giornali*, 140. Sul viceré Ferrante Afan di Ribera Enriquez duca d'Alcalá cfr. Parrino, *Teatro*, II, 188-213.

¹⁰⁰ Nella veduta del 1629 presso l'isola di Nisida è delineata un'isoletta denominata: "isola de chioppino or detto dello purgatojo" che nella tiratura del 1627 non è indicata, viceversa il rudere romano di Punta Epitaffio risulta abraso nella veduta del 1629. Pane, "Fidelissimae", 36.

¹⁰¹ La figura mariana aveva acquistato una notevole supremazia quale soggetto di raffigurazioni sacre, già in seguito alla riforma attuata dal Concilio di Trento. In particolare a Napoli il culto mariano si diffuse a tal punto che le confraternite del Rosario si moltiplicarono e numerose erano le Madonne venerate, ma in particolar modo si diffuse il culto per la Madonna del Carmine. *Iconografia sacra nell'editoria napoletana dei secoli XVII e XVIII* (Napoli: Biblioteca Universitaria, 2002) in cd-rom.

ottenuto l'*imprimatur* ecclesiastico e politico¹⁰², come confermano le lettere "piene" che compongono il titolo e perché firmata in lastra dall'editore Giovanni Orlandi (*Giovanni Orlandi lo stampa in Neapoli*)¹⁰³.

Il modello di riferimento per la veduta di Napoli è senz'altro la grande veduta topografica di Roma di Antonio Tempesta¹⁰⁴ le analogie: in particolare il metodo di costruzione della città¹⁰⁵, per pianta in prospettiva e alzato in assonometria isometrica con opportune deformazioni per far emergere dal tessuto urbano gli episodi architettonici più significativi¹⁰⁶ e inoltre la caratteristica comune della presenza in legenda unicamente degli edifici religiosi e in particolar modo, nel caso della veduta di Baratta, appartenenti ai frati degli ordini minori, probabile *escamotage* per sopperire all'inasprimento

¹⁰² L'*imprimatur* politico obbligatorio nel Regno di Napoli dalla metà del XVI secolo quando fu stabilito da una serie di prammatiche "che non si può stampare cosa alcuna per minima che sia senza licenza espressa in scriptis del Signore Vicerè del Regno e suo Collaterale Consiglio". Omodeo, *Grafica*, 34.

¹⁰³ Sull'attività di Giovanni Orlandi confronta Bifolco y Ronca, eds., *Cartografia rara*, 393; Omodeo, *Grafica*, 16: "è già *historiaro* a Roma alla fine del secolo XVI; dai primi anni del Seicento fino al 1635 circa, fa da sfondo all'immagine napoletana come operatore, imprenditore, promotore e diffusore di immagini". Nel 1608 stampa un'incisione di grande formato con i ritratti del Re di Spagna della moglie e dei figli, nel 1630 un ritratto a cavallo della sorella del Re Maria Luisa di Borbone di passaggio a Napoli e nel 1631 firma una serie di pubblicazioni sia scientifiche sia esorcizzanti sull'eruzione del Vesuvio avvenuta in quell'anno. Inoltre nella Biblioteca Nazionale di Napoli è conservata un'incisione dell'Orlandi intitolata *Miserando successo e spaventevole occorso nelli 16 di xbre nel Monte Vesevo detto Soma* firmata "Giovanni Orlandi Romano", datata Napoli 24 dicembre 1631 e dedicata a Monsignor Nicolò Herrera referendario e nunzio del Papa. BNN, S.Q. XXX.B.72 (9, stampa, 400 x 520 mm. L'Orlandi, stampatore ed editore, come testimonia la parola *formis* di seguito al suo nome, aveva edito nella sua stamperia romana "a Pasquino", talvolta con la collaborazione di Antoine Lafréry, disegni di Sebastiano Di Re, Antonio Tempesta, Giovanni Maggi, Matthäus Greuter, Etienne Dupérac, Cornelis Cort, Claude Duchet, Nicolas Beatrizet, Giovanni Battista Cavalieri, Maestro del Dado, Michele Grechi, Cherubino Alberti, Ambrogio Brambilla, Enea Vico. Orlandi pubblicò una pianta di Brescia, *La magnifica città di Brescia*, 1608, carte geografiche della Sicilia, *Sicilia*, 1602 e della campagna romana compresa fra Roma e Ostia *Il vero disegno fatto dal sito di Hostia e di Porto con li forti fatti dal campo di Sua Santità et delli imperiali quali si reseri adi XXIII gennaio MDLVII*, 1607 e la cavalcata a Firenze per il matrimonio del Granduca di Toscana Cosimo II de Medici e Maria Magdalena d'Austria, 1608, quest'ultima conservata al British Museum di Londra, 1856,0815.95. In fine risulta che Orlandi abbia pubblicato a Roma nel 1647 anche una guida di Napoli: Giovanni Orlandi, *Breve relatione della città e del regno di Napoli*, Roma 1647. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Mag. Stampati. Chigi. IV. 2190*.

¹⁰⁴ Confronta la nota 17.

¹⁰⁵ Sui metodi di rilevamento topografico e di restituzione grafica delle vedute urbane confronta i contributi indicati alla nota 2 e i saggi di Daniela Stroffolino, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento* (Roma: Salerno, 1999); Daniela Stroffolino. "Dalla misurazione al disegno: gli strumenti del cartografo e la trattatistica di riferimento", in *Imago Urbis. La memoria del luogo attraverso la cartografia dal Rinascimento al Romanticismo*, ed. Cesare de Seta y Nicoletta Ossanna Cavadini, (Milano: Silvana, 2016), 62-73.

¹⁰⁶ Borsi, *Roma*, 9. Sui metodi costruzione del ritratto della città di Napoli ad opera di Baratta Pane, "Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (I)", 118-119; de Seta, *Alessandro Baratta. Fidelissimae*, 8; Michele Furnari, "«Urbis Neapolitanae Delineatio». Una lettura grafica dell'immagine della città", in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, (Napoli: Electa Napoli, 1990), 45-56, 50.

dei controlli inquisitoriali e far buona impressione sui controllori della licenza ecclesiastica appartenenti a tali ordini¹⁰⁷.

In conclusione il duca d'Alba si avvale delle potenzialità propagandistiche che l'iconografia urbana gli offriva facendosi promotore di un'impresa topografica analoga a quelle simili per Roma e Venezia, sebbene in ritardo per l'iniziale prudenza adottata dal governo spagnolo che in altre occasioni, come si è detto, aveva ostacolato l'edizione di cartografie per motivi di sicurezza militare.

Nel 1631 Baratta esegue l'elegante frontespizio per il tomo primo del volume *Disputationum in universam theologiam moralem...*, del padre Francesco Merolla¹⁰⁸ della Congregazione dell'Oratorio, pubblicato a Napoli dall'editore Lazzaro Scoriggio che costituisce una delle sue più raffinate composizioni **fig. 12**.

La feconda attività calcografica della bottega di Baratta non subisce battute d'arresto: risale al 1632 *La fedelissima città di Napoli con la nobilissima cavalcata che si fece a 19 di Dicembre nel 1630 nell'uscita della Serenissima infante Maria d'Austria Regina d'Ungheria c'vi entrò a 8 d'agosto del Medesimo anno*. La cavalcata con "il delineamento della Città et contorno di essa" fino ad oggi risultava nota soltanto attraverso una successiva edizione del 1680, per altro modificata¹⁰⁹, mentre a seguito di ricerche mirate ho potuto ritrovare la stampa originaria oggi conservata presso il British Museum di Londra¹¹⁰ **fig. 13abcdef**.

Baratta raffigura in primo piano la cavalcata che accompagnò l'infanta Maria Anna d'Austria, sorella di Filippo IV, nella sua uscita trionfale dalla città di Napoli avvenuta il 18 dicembre 1630. La Regina, in viaggio per raggiungere il futuro sposo, il re di Ungheria Ferdinando III d'Asburgo, era giunta a Napoli l'8 agosto 1630¹¹¹ accompagnata dal duca d'Alba¹¹² e dal cardinale di Siviglia.

¹⁰⁷ Sui controllori delle licenze Omodeo, *Grafica*, 34. Sull'editoria napoletana del Seicento Ermanno Bellucci. "Editoria", in *Civiltà del Seicento a Napoli* (Napoli: Electa Napoli, 1984), 2, 455-479; Silvia Sbordone, "La produzione editoriale napoletana del '600: comparazione cronologica tra le materie oggetto di pubblicazione annuale", *Atti della Accademia Pontaniana* 38 (1989), 361-373.

¹⁰⁸ Francesco Merolla, *Disputationum in universam theologiam moralem auctore Francisco Merolla, Congregationis Oratorij Neapolitani Presbytero, & in ea Sacrae Theologiae professore*, I, (Napoli: Ex Tipografia Lazzaro Scoriggio 1631). Verde, "Il tema dell'antico", 274.

¹⁰⁹ Circa cinquanta anni dopo ne fu stampata una successiva edizione in occasione della solenne cavalcata che ebbe luogo a Napoli nel 1680 per festeggiare le nozze di Carlo II di Spagna con Maria Luisa di Borbone. I rami originari della cavalcata di Maria Anna d'Austria furono in parte abrasati per essere adattati alla nuova esigenza. Se ne conserva un esemplare a Napoli presso la Società napoletana di Storia Patria, *Cavalcata che si fe' in questa Fidelissima Città di Napoli nelle Nozze Reali delle Cattoliche Maestà di Carlo Secondo Re delle Spagne e della Regina Maria Luisa di Borbone*, 1680 circa, stampa, 19 x 2050 mm, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria. Su questa successiva edizione Pane, "Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (I)", 118-159; de Seta, *Alessandro Baratta. Fidelissimae*, 6; Bellucci y Valerio, eds., *Piante*, 80-81; Fiorelli. "...non cala la testa", 16-17.

¹¹⁰ La stampa si compone di sei fogli ed è conservata a London, British Museum, stampa 19 x 2050 mm, Mm, 2.58; Mm, 2,57; Mm, 3.90; Mm, 2.59; Mm, 3.89. Verde, "Il tema dell'antico", 274-275.

¹¹¹ La visita dell'infanta Maria Anna d'Austria a Napoli, tra l'8 agosto e il 18 dicembre 1630, è

Infatti, il golfo è solcato dalle 40 galere che l'avrebbero scortata a destinazione. Sul Molo Grande è delineato anche il ponte, apparato effimero realizzato dalla città in occasione dello sbarco della Regina, come era in uso a Napoli in queste solenni circostanze:

*Giunse in fine la detta Reale dentro il Porto, e rivolgendo la dorata poppa al Ponte, che lungo assai più dell'ordinario, e largo si sporgeva nel mare, quale per ordine dei Deputati della Città con molta fretta era stato fabricato, havea i lati arcati pieni tutti di festoni, ornati con diverse pitture, e ritratti, era nel mezo un poco più sollevato, e con superba pompa si vedeva tutto coperto di tela d'oro, e d'argento*¹¹³.

Il prestigioso incarico, come esplicitato nella dedica, fu affidato a Baratta dalla principessa di Butera, Margherita d'Austria Branciforte Colonna, moglie di Federico Colonna e figlia di Giovanna d'Austria e di Francesco Branciforte, principe di Butera¹¹⁴.

Nel primo foglio, in un elegante cartiglio, è contenuta la dedica alla principessa, datata 15 gennaio 1632, nella quale l'autore esplicita che la fatica nel delineare la veduta topografica e la solenne cavalcata sono “*dovute al suo gran merito*”.

Il vero committente è però da ritenersi Federico Colonna, marito di Margherita d'Austria, vicino a Filippo IV al cui interessamento dovè le vantaggiosissime nozze con la pronipote di Carlo V che gli valsero anche il titolo di principe di Butera¹¹⁵. La dedica costituisce l'occasione per rimarcare ed esaltare Federico Colonna per la parentela di sangue tra la moglie Margherita, pronipote di Carlo V, e la sorella di Filippo IV, Maria Anna

largamente documentata Raneo (Renaio), *Libro*, 196-200; Bulifon, *Giornali*, 142-143; BNN, ms. X B 50, *Giornali storici delle cose accadute nel Regno di Napoli nel governo di Don Ferdinando Afán de Ribera Enríquez Duca d'Alcalá*, cc. 71r-123r; la versione a stampa Ferrante Bucca D'Aragona, “Aggionte alli Diurnali di Scipione Guerra”, *Archivio Storico per le Province Napoletane* 36 (1911), 124-205, 329-382, 507- 580, 751-798; 37 (1912), 120-145, 272-312. Fellecchia, *Viaggio*; Vittoria Fiorelli. “Una regina, una corte, una capitale: storia di un viaggio tra politica e mondanità”, *Ricerche sul '600 napoletano* 11 (2010), 57-71; Fiorelli. “...*non cala la testa*”.

¹¹² Filippo IV assegnò al duca d'Alba il compito di accompagnare la sorella in Ungheria: “pensato a quel personaggio de suoi grandi, e confidenti havesse potuto commettere l'accompagnamento della detta Regina, fece a se chiamare sin dal bel Regno di Napoli l'Eccellentissimo Duca d'Alba, il quale per all'hora nel detto Regno in luogo della stessa Maestà assisteva supremo, con provvida circospezione al Governo, e partito alla fine con universal mestitia di tutti e giunto alla corte di Madrid dove fu ricevuto con applausi e straordinario affetto”. Fellecchia, *Viaggio*, 9.

¹¹³ Una puntuale descrizione del ponte è descritta in Fellecchia, *Viaggio*, 39.

¹¹⁴ Figlia del siciliano Francesco Branciforte, principe di Butera, marchese di Pietraperzia e di Giovanna d'Austria, figlia di Giovanni d'Austria, figlio naturale di Carlo V. Francesco San Martino de Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni* (1924) (Palermo: Scuola Tipografica “Boccone del povero” 1924), VI, 3; Gino Benzoni. “Colonna, Federico”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Società Grafica Romana, 1982), 27, 296-297; Alfio Nicotra, “Sofonisba Anguissola dalla Sicilia alla corte dei Savoia”, *Incontri* 2 (2013), 10-13, 13.

¹¹⁵ Benzoni. “Colonna”, 296.

d'Austria. Baratta inserisce il principe tra i partecipanti al corteo reale ritraendolo al seguito della carrozza delle damigelle della Regina, tra le quali era rappresentata anche la moglie. La principessa di Butera fu tra le poche nobildonne napoletane a far parte del seguito della Regina come descritto nelle cronache dell'epoca:

Nel capo di quel felicissimo scoglio vi stava di Butero la gran Principessa i cui modesti sguardi in uno stesso tempo sembravano baleni, e raggi, i cui cenni impiagavano, e sanavano i petti, i cui sorrisi accendevano, e consolavano i cuori, le cui parole trafiggevano, e beavano l'alme, la cui suprema bellezza apportava un inferno di tormenti, et un paradiso di gioie a chiunque la mirava¹¹⁶.

E confermato anche da Baratta nella dedica:

mentre detta Regina nel tempo di cinque mesi che vi si trattenne, la levò subito dalla Torre sua habitatione per recreation di essa come del suo Sangue, et la fece con tanta dimostration d'Amore assister in detta Città dove comparve con quel decoro et splendore che è noto a tutti.

L'incisore coglie l'occasione per ossequiare anche il potentissimo duca d'Alba, all'epoca Maggiordomo Maggiore di Filippo IV, accompagnatore ufficiale della Regina durante il suo viaggio, che viene ritratto a cavallo in pompa magna dinanzi la lettiga della Regina, affiancato dal cardinale di Siviglia e dal viceré duca d'Alcalá. In secondo piano è riportata la veduta prospettica di Napoli, da Posillipo al ponte della Maddalena, secondo una differente tipologia rispetto alla grande veduta del 1627-1629: qui infatti il punto di vista è molto più basso e cioè al livello della Lanterna del Molo e perciò risultano delineate con precisione soltanto le parti di città in primo piano e alcuni monumenti più importanti che si elevano dall'abitato circostante. Ancora una volta l'arte incisoria e le qualità di topografo di Baratta sono asservite a scopi celebrativi, nel quadro dell'esercizio del potere da parte di alti dignitari del governo spagnolo e di famiglie aristocratiche napoletane che tendevano ad acquisire meriti presso la corte madrilenà.

La veduta di Genova *La famosissima e nobilissima città di Genova con le sue nuove fortificazioni designate et intagliate da Alessandro Baratta*, stampata a Napoli nel 1637, per Giovanni Battista de Mari, dall'editore Giovanni Orlandi¹¹⁷, costituisce l'ultima opera accertata di Baratta, dopo la

¹¹⁶ Fellecchia, *Viaggio*, 20.

¹¹⁷ *La famosissima e nobilissima città di Genova con le sue nuove fortificazioni designate et intagliate da Alessandro Baratta...*, stampata a Napoli nel 1637 presso la stamperia di Giovanni Orlandi alla Pietà, stampa su 10 fogli 7225 x 2475 mm, conservata a Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Vb13. Giovanni Battista de Mari era membro dell'antica e nobile famiglia originaria di Genova trasferitasi a Napoli al tempo degli angioini. Ricchi mercanti e banchieri intrapresero, nel corso del XVI e XVII secolo, strette relazioni con la corte vicereale spagnola. Sui de Mari: Chiara Dalfino Spinelli, "Il caso dei de Mari ad Acquaviva delle Fonti", <http://www.cassarmonica.it/demari1.htm> (consultato il 10 settembre 2016).

data citata non si rinvengono notizie ulteriori né delle sue opere né della sua vita.

In definitiva Baratta resta uno dei più significativi e geniali esponenti dell'arte incisoria a Napoli, che illustrando mirabilmente manifestazioni, luoghi ed edifici assecondò la volontà di affermazione e consolidamento del potere politico assoluto senza peraltro che la sua elevata capacità artistica ne restasse sopraffatta.

Sotto un altro aspetto Baratta con i suoi pregevoli e originali frontespizi e antiporte con cui adornò trattati e panegirici contribuì validamente a valorizzarli; assecondando l'estetica barocca con questi elementi paratestuali così scenografici soddisfaceva l'esigenza di una più accattivante facciata di un prodotto tipografico. Egli contribuì con la sua maestria a creare edizioni impregiate da frontespizi incisi in cui elementi architettonici, figure simboliche, santi, angeli, puttini, ritratti e stemmi inquadravano i titoli dei libri dando luogo ad uno stile di decorazione libraria raffinatissimo mai ridondante che diverrà archetipo per future pubblicazioni¹¹⁸.

Le illustrazioni di Baratta a corredo dei libri sulle vite di Santi e Beati contribuirono ad esaltarne il mito e l'autorevolezza assecondando indirettamente le aspirazioni del clero e del potere ecclesiastico nel suggellare il trionfo della Chiesa post-tridentina.

Per quanto riguarda l'iconografia urbana, Baratta ebbe il merito di trasferire a Napoli con genialità le modalità operative e le tecniche di rappresentazione topografica già in uso a Roma e che successivi pittori di veduta avranno modo di mutuare dalla sua opera¹¹⁹.

Recibido:09/09/2016
Aprobado:02/11/2016

¹¹⁸ Confronta la composizione del frontespizio dei volumi: Francesco Scacchi, *De salubri potu dissertatio* (Roma: Alessandro Zannetto, 1622) e il frontespizio Antonio Ponce De Santa Cruz, *Antiquoris protomedici in Pintiana Academia Primarij. Professoris et decani. Abbat. Operum* (Madrid: ex typographia Regni, 1637), inciso da Jean de Courbes.

¹¹⁹ de Seta, *Alessandro Baratta. Fidelissimae*, 9



Fig. 1 Johannes Eillarts, *Sanctissimae matris dei Mariae de monte Carmelo Beatae Teresiae humilis filiae, ac devota famula effigies*, stampa, 190 x 243 mm, London, British Museum, 1937,0915.387.



Fig. 2 Alessandro Baratta, *Fabius Columna Neapolitanus genere Roman. Ann. Aetat. XXXVIII*, antiporta del volume di Fabio Colonna, *Minus cognitarum stirpium.... Εκφρασις...* (Roma: Guglielmo Facciotti 1606), stampa, 155 x 105 mm, Napoli, Biblioteca Nazionale, SQ.XXII.D.9.



Fig. 3 Alessandro Baratta, frontespizio del volume di García Barrionuevo, ...*Panegyricus Illustrissimo et Excellentissimo Domino Petro Fernandez à Castro Lemensium* ... (Napoli: Tarquinio Longo 1616), stampa 183 x 257 mm, Napoli, Biblioteca Nazionale, Rari Branc. F. 130.



Fig. 4 Alessandro Baratta, frontespizio del volume di Fabio Colonna, *La sambuca lincea, ovvero dell'istromento musico perfetto*... (Napoli: Costantino Vitale 1618), stampa, 130 x 185 mm, Napoli, Biblioteca Nazionale, B. Branc. 102.E.30.



Fig. 5 Alessandro Baratta, Nicolas Perrey, frontespizio del volume di Giovanni Battista Castaldo Pescara, *Vita Beati Caietani Thienaei Ordinis Clericorum Regularium Fundatoris...* (Verona: s.e. 1619), stampa, 217 x 151 mm, Napoli, Biblioteca Nazionale, 203.B.23 (2).



Fig. 6 Alessandro Baratta, frontespizio del volume di Benedetto Mandina, *In Ieremiae prophetiam expositiones. Tomus primus complectens ea, qua in primo capite continentur. Opus Sacrae Scripturae studiosis, & verbi Dei praedicatoribus utilissimum...* (Napoli: Ottavio Beltrano 1620), stampa, 264 x 182 mm, Napoli, Biblioteca Nazionale, III.H.57.

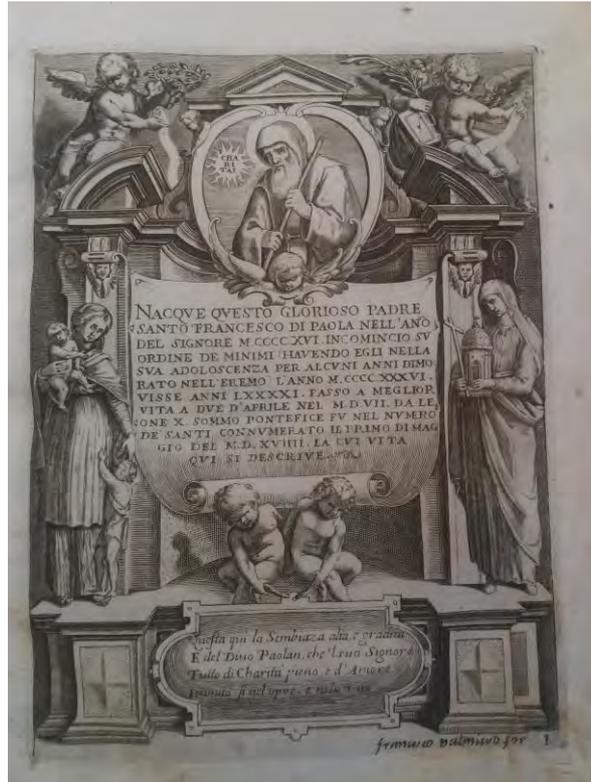


Fig. 7 Alessandro Baratta, *Nacque questo glorioso padre Santo Francesco di Paola...*, antiporta del volume Orazio Nardino, *La vita e miracoli del Gloriosissimo Padre Santo Francesco di Paola fondatore dell'ordine dei minimi. Con le rime di Don Oratio Nardino Cosentino...* (Napoli: Francesco Palmiero, 1627), stampa, 186 x 130 mm, Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. XXXVI.C.11. f.

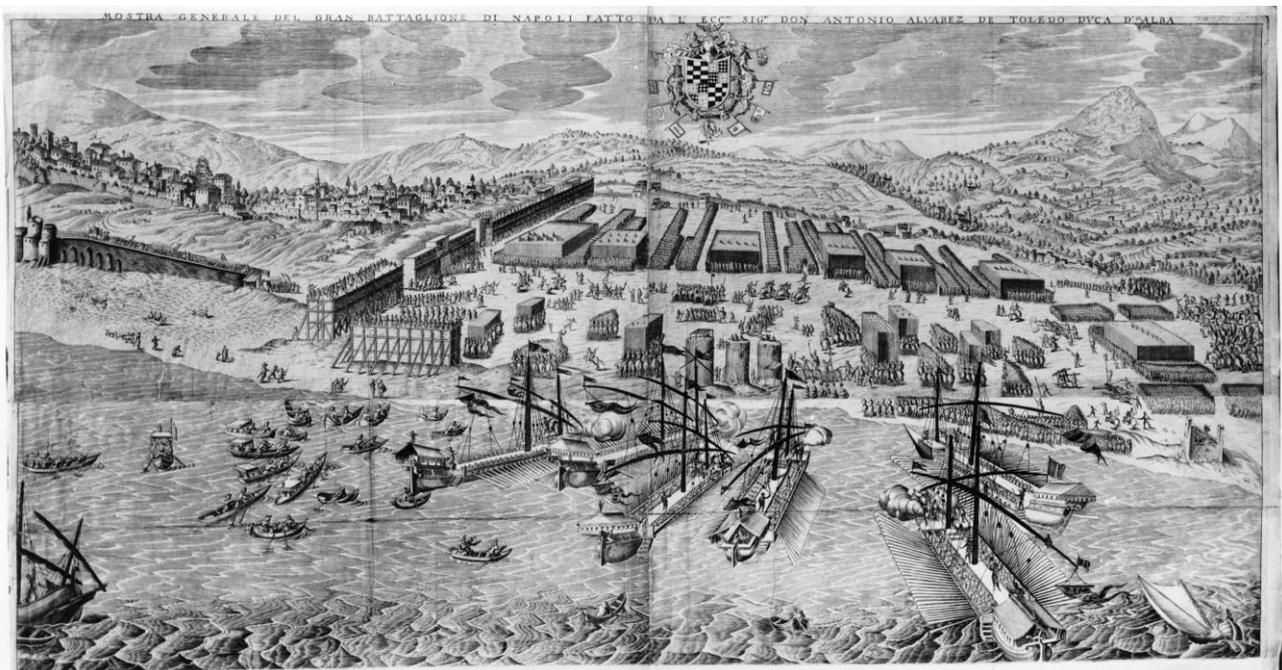


Fig. 8 Alessandro Baratta, *Mostra generale del Gran Battaglione di Napoli fatto da l'Eccellentissimo Signor Don Antonio Alvarez de Toledo duca D'Alba*, 1626, stampa, 102 x 522 mm, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FN (16816), [FN 29179 cart. 210].



Fig. 9 Alessandro Baratta, *Patroni fidelissimae urbis napolitanae*, 1626, stampa, 234 x 378 mm, Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di palazzo Venezia, Roma XI.16.3°.45]

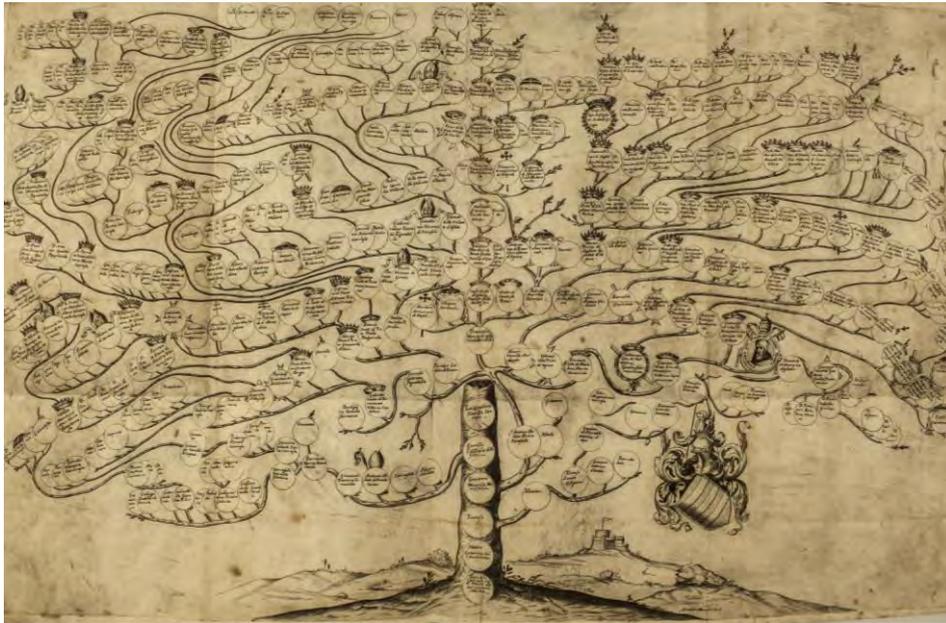


Fig. 10 Alessandro Baratta, *Albero genealogico della famiglia Carafa*, disegno, 475 x 630 mm, Napoli, Biblioteca Nazionale, San Martino, ms. S. Mart. 354.



Fig. 11 Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta MDCXXVII*, stampa, 92 x 2475 mm, London, British Library, Maps* 24045 (2).



Fig. 12 Alessandro Baratta, frontespizio del volume di Francesco Merolla, *Disputationum in universam theologiam moralem...* (Napoli: Lazzaro Scorrigio 1631), stampa, 267 x 185 mm, Napoli, Società napoletana di Storia Patria, SL, XIII, D. 16.

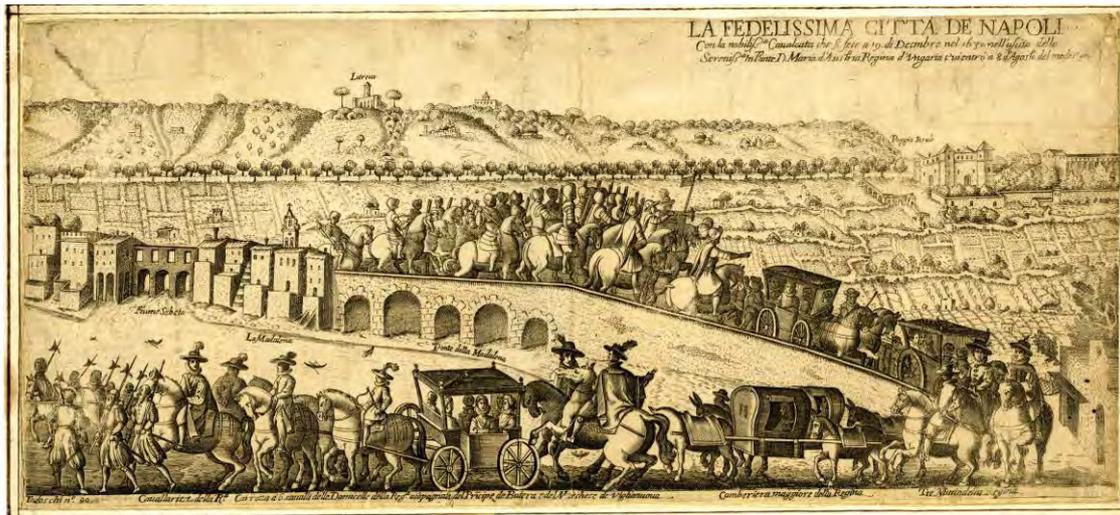
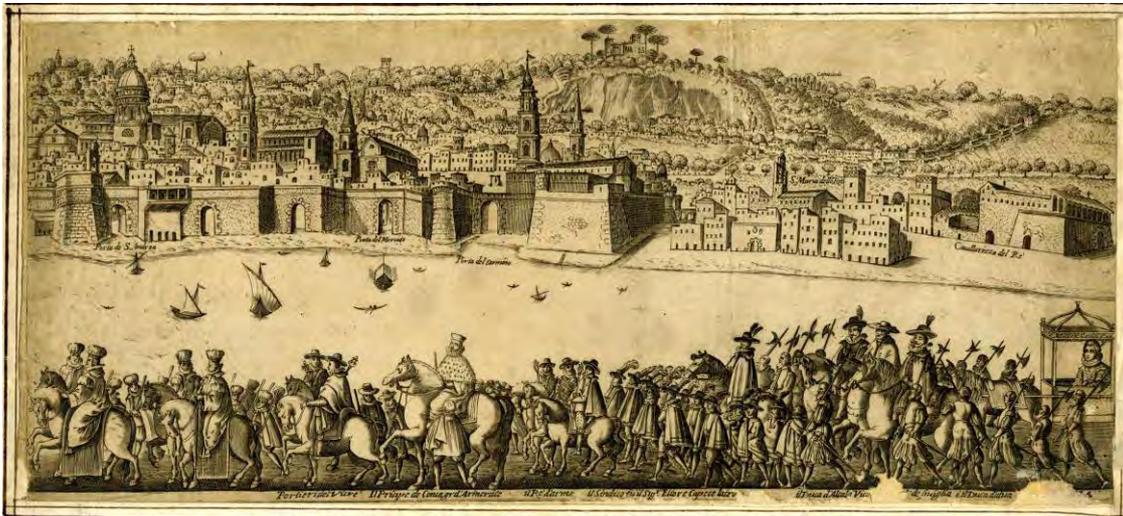
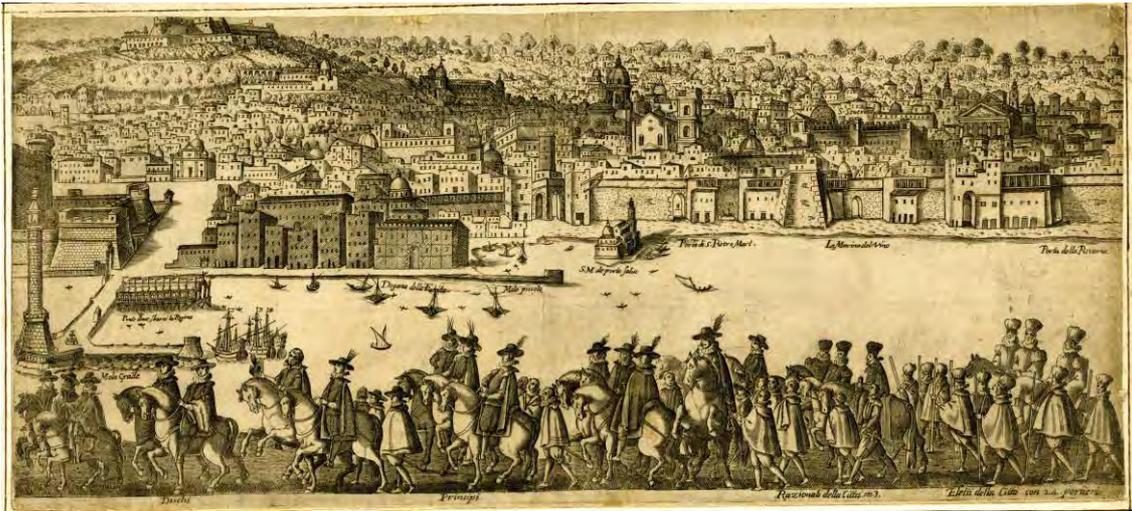


Fig. 13 a-b-c-d-e-f Alessandro Baratta, *La fedelissima città di Napoli con la nobilissima cavalcata che si fece a 19 di Dicembre nel 1630 nell'uscita della Serenissima infante Donna Maria d'Austria Regina d'Ungharia c'vi entrò a 8 d'agosto del medesimo anno*, stampa, 19 x 2050 mm, London, British Museum, Mm, 2.58; Mm, 2,57; Mm, 3.90; Mm, 2.59; Mm, 3.89.