

Il complesso edilizio di S. Pietro Martire, attuale sede della Facoltà di Lettere e Filosofia, comprende il vasto monastero, con il grande chiostro, mentre la chiesa omonima, ad esso adiacente, un tempo destinata al duplice ufficio del convento e del pubblico, ha conservato la sua funzione religiosa pubblica, ma è anche utilizzata come Cappella Universitaria ed è affidata anche oggi ai Domenicani, che furono i destinatari della primitiva donazione dalla quale ebbero origine quelle fabbriche.

Il monastero tuttavia non è pervenuto a noi nelle forme originarie, ma le sue strutture subirono una delle maggiori trasformazioni con il loro adattamento a Manifattura dei Tabacchi, avvenuto già nel decennio francese e poi proseguito nell'Ottocento, per opera di Errico Alvino ed altri; adattamento che comportò anche la creazione di nuovi livelli ed alcune più notevoli modifiche determinate dalla necessità di impiantarvi specifici macchinari industriali, come diremo più estesamente.

Fondato nel 1249 da Carlo II d'Angiò, il convento di S. Pietro Martire venne a situarsi in un'area da poco tempo conquistata al mare. La regione era denominata Calcaria, dalla presenza dei forni per la calce, che vi era condotta via mare in forma di marne (quando non erano gli antichi marmi dell'acropoli neapolitana a farne le spese) e poi cotta e spenta o venduta in pietre; ancora nel Seicento e nel Settecento vi si conservava almeno l'uso dell'approdo tradizionale di quel prodotto, come si osserva nel dipinto di Joli della collezione Alisio<sup>1</sup>, mentre i forni dovevano essere ormai dismessi.

L'accumulo di materiali provenienti dal deflusso delle piovane di via Mezzocannone – antica via di scolo della platea superiore del Centro greco-romano – aveva infatti determinato il progressivo accrescimento del fondale marino, mentre le numerose sorgive e risorgive ne solcavano il molle terreno, producendo l'effetto di un delta fluviale, come ricorderà il cronista della Cronaca di Partenope: "Per abundantia de acqua et de palude pareva fosse el Nilo, gran fiume d'Egypto"<sup>i</sup>. E chissà che la vicina regione di Nilo non trovasse – anche in questa affinità d'ambiente, oltre che nella presenza nota della fratria degli Alessandrini – una più evidente ragion d'essere in quei luoghi.

Oggi, che le ricognizioni archeologiche compiute in occasione degli scavi per la linea ferroviaria metropolitana hanno confermato sostanzialmente le ricostruzioni ed ipotesi del Ca-

passo, la situazione dei luoghi è più chiara di quanto non fosse alla fine dell'Ottocento, anche dal punto di vista propriamente topografico, ma la stratificazione delle fabbriche numerose che vi si affollarono nel corso dei secoli non ha mai trovato manifestazione evidente nelle strutture superstiti. Così sono scomparse le numerose fabbriche religiose che, a guisa di avamposti, erano venute insediandosi in un territorio che era di nuova acquisizione e come tale era finito rapidamente tra le proprietà di alcuni dei maggiori ordini religiosi del tempo, come il monastero di S. Salvatore *in insula maris*, di antico o antichissimo patrocinio. Mentre la conformazione del suolo, che oggi appare sostanzialmente pianeggiante e regolare, doveva invece conservare a lungo un aspetto imperfetto, determinato dalla natura prevalentemente alluvionale dello stesso, e di cui è conservata una traccia nel piccolo portale cieco, recante la data del 1533 su di un rozzo stemma in chiave, all'estremità di vicolo Scoppettieri, che appare quasi dimezzato nella sua altezza originaria dall'avvenuto rialzamento della quota stradale. Dislivello peraltro presente all'interno della stessa fabbrica, come si può osservare nelle sezioni di rilievo, e che in antico era utilizzato per raggiungere un piano cantinato di deposito.

Carlo II, alla cui intensa edificazione religiosa si deve essenzialmente il volto angioino della città, volle favorire, nell'attribuzione del suolo e nella dedica della fabbrica, quell'ordine monastico che più si era distinto nella battaglia papale contro Federico II; sicché, dopo l'assegnazione della sede di S. Michele a Morfisa (o S. Arcangelo, poi S. Domenico Maggiore) da parte del vescovo di Sorrento, avvenuta già nel 1231<sup>ii</sup>, egli si prodigò in una serie di attribuzioni e fondazioni, non solo a Napoli, con l'assegnazione dell'antico monastero di S. Pietro a Castello, nel 1301, ma anche nel regno, come a Sulmona con S. Nicola di Mira (titolo desunto dalla sede bizantina sulla costa anatolica, e poi attribuito anche a S. Nicola di Bari, dopo il trafugamento o l'acquisizione dei resti del santo da parte di mercanti pugliesi), a Brindisi con S. Maria Maddalena, ad Aversa con S. Luigi, oltre altri due monasteri in Provenza<sup>iii</sup>. La nuova sede di S. Pietro Martire veniva perciò ad occupare un sito il quale, per essere terra sottratta al mare, ricadeva interamente nella regia giurisdizione, mentre ben presto si sarebbe ricoperta di abitazioni, facendo così divenire maggiore sia l'utilità pubblica dell'insediamento monastico – e si osservi come Carlo, proseguendo la politica del padre, usasse le nuove fabbriche religiose come veri e propri avamposti – sia il van-

taggio delle successive censuazioni e cessioni che i monaci vi avrebbero effettuato nei confronti dei privati.

La fondazione avvenne il 29 aprile 1294, con l'intervento del re, dell'arcivescovo di Napoli Filippo Minutolo e "gran concorso di popolo"<sup>iv</sup>. Ma i lavori nella chiesa, per quanto avviati in modo solenne, dovettero essere appena iniziati, poiché si continuò prevalentemente ad operare nella fabbrica del convento, per essere quella che suscitava il maggiore interesse, non solo per l'ordine religioso – che così veniva a fortificarsi nella regione – ma anche per il committente, che assicurava in loco la costante presenza di un ordine devoto alla dinastia. Sicché appare del tutto coerente che lo stesso re seguisse in dettaglio lo sviluppo dei lavori, nonostante che essi non fossero prevalentemente rivolti all'edificazione della chiesa<sup>v</sup>. Quanto alla vera e propria residenza monastica, i domenicani si limitarono inizialmente ad un'ala del fabbricato su vico Scoppettieri, rinunciando all'edificazione di un chiostro almeno fino al 1570, quando l'incarico ne fu conferito a Giovan Francesco Di Palma, il genero del Mormando (Giovanni Donadio)<sup>vi</sup>, già celebre per le numerose fabbriche civili e religiose che, attraverso due generazioni, avevano segnato la città, lungo un arco di almeno quarant'anni, manifestando un impegno costante nei confronti del nuovo linguaggio rinascimentale, sulla scia dell'influenza principale di Filippo Brunelleschi e Francesco di Giorgio Martini.

Così, attraverso lavori che impegnarono talvolta contemporaneamente le varie parti della fabbrica, venne configurandosi compiutamente anche il chiostro, che si articolava secondo un modello tipicamente controriformato, consistente in un impianto quadrato di sette arcate per lato, su pilastri, il cui deambulatorio era coperto da volte a vela che sostenevano un ambulacro perimetrale, a servizio delle celle monastiche disposte in giro, su di un doppio livello, come largamente praticato in altri casi a Napoli (nel chiostro di S. Marcellino, nel chiostro di S. Gregorio Armeno, e – già in antico – nel chiostro di S. Chiara); ambulacro a sua volta coperto da un secondo ordine di pilastri ed archi, a mo' di loggia continua. Tale struttura a due ordini sosteneva poi una terrazza sulla quale si affacciava uno stretto corpo di fabbrica perimetrale, limitato alle pareti esterne del fabbricato, destinato a servizi. Quest'ultima terrazza oggi non è più riconoscibile, perché coperta nell'Ottocento in coincidenza dei lavori di trasformazione della struttura in Manifattura dei Tabacchi, e conservata

in tale sua nuova configurazione per esigenze distributive e di spazio in occasione dei lavori di restauro compiuti recentemente per l'adattamento a sede della Facoltà di Lettere.

La configurazione articolata elaborata dal Di Palma non presenta tuttavia somiglianza diretta con altre simili soluzioni claustrali presenti a Napoli, salvo che con il chiostro grande di Monteliveto, che è organizzato però su di un impianto rettangolare, di 10 x 7 arcate, ed ha anch'esso il piano superiore loggiato, pur non presentando l'accesso delle celle direttamente dalla loggia. Analogie sono certamente presenti con altri invasi loggiati, come quello del chiostro di S. Caterina a Formiello, dovuto al suocero e maestro Giovanni Donadio, nelle forme di uno ionico contratto, tipico della sua maniera. Ma va notato che neppure il chiostro cinquecentesco di S. Domenico Maggiore presenta la soluzione ambiziosa ed elegante di S. Pietro Martire, svolgendo una semplice archeggiatura ad un solo ordine di pilastri. Il che mostra anche, indirettamente, quanta rilevanza e quale disponibilità economica avesse assunto l'insediamento domenicano in questo sito.

Veniva così a delinearsi un organismo piuttosto vasto, su tre livelli oltre la breve sopraelevazione degli ambienti di servizio in copertura, con un doppio accesso dalla strada ed una comunicazione interna con la chiesa limitrofa, destinata da sempre al pubblico culto. Una singolare scala attraversava in diagonale, come ancora oggi, il corpo di fabbrica orientale, presso il refettorio, in modo da mettere in comunicazione, attraverso i suoi pianerottoli, i diversi livelli dell'edificio, conservando una visibilità ed una luminosità interna assicurata sia dalla curiosa soluzione suddetta, sia dalla presenza delle vanelle limitrofe al salone del refettorio.

Negli stessi anni veniva edificandosi anche il grande refettorio, ubicato di fianco alla chiesa, ma isolato dalle sue strutture murarie per mezzo di una breve vanella. Esso avrebbe avuto la struttura elementare di una grande volta a botte lunettata, convenientemente contraffortata da piloni esterni in corrispondenza dei tratti murari liberi e sarebbe stato illuminato da grandi finestroni aperti tra i piloni stessi, evidenziando un suo accento massivo che richiama le grandi strutture termali romane (le archeggiature interne furono però aggiunte successivamente, per assicurare la volta, come veri e propri sottarchi). Tale grande ambiente unitario veniva a trovarsi, per la prossimità con la chiesa, decentrato rispetto all'asse del chiostro, e cioè in corrispondenza della prima arcata a destra di quella centrale. Un alto fastigio avrebbe forse segnato in facciata l'identità del fabbricato, come si riconosce ancora nel particolare della veduta Baratta. Tali scelte confermano, se ce ne fosse biso-

gno, la seriosità dei più impegnativi lavori propriamente conventuali rispetto a quelli della chiesa, il cui preventivo impianto avrebbe finito così col determinare le successive articolazioni della fabbrica conventuale.

Il chiostro, evidentemente disegnato dal Di Palma, presenta pilastri ed archi in piperno di ordine dorico, in palese affinità con quelli di Palazzo Filomarino e di Palazzo Gravina, delineati dallo stesso architetto non molti anni prima<sup>vii</sup>, e cioè con specchiature a bugna. Ma, a differenza di quelli e per rimarcare la destinazione conventuale e non civile della fabbrica, il Di Palma colloca i pilastri dell'ordine inferiore su di un alto basamento, in corrispondenza del quale delinea un parapetto in muratura, in modo da isolare lo spazio centrale dal deambulatorio. Non conosciamo la configurazione originaria dell'invaso del chiostro, se cioè avesse o meno uno spazio verde interno, nel qual caso potrebbe essere stato del tipo sopraelevato, come a Santa Chiara; certamente esso ebbe una fontana, che utilizzava le acque risorgive che furono scoperte nel 1428. E che avrebbero anche causato, sia in antico che in tempi recenti, dissesti e danni di ogni tipo. Acque celebri peraltro e storicamente ben note, tanto da essere preferite dai marinai per la loro incorruttibilità, usate a preferenza dall'imperatore Carlo V durante il suo soggiorno a Napoli<sup>viii</sup>, ricercate dal viceré D'Ognatte, acquisite da D. Garzia di Toledo per la propria villa a Chiaia<sup>ix</sup>, esplorate come traccia dell'antico corso del Sebeto<sup>x</sup> e condotte a più fontane anche esterne, per uso pubblico, una delle quali recentemente illustrata dal ritrovamento di un progetto di ...<sup>xi</sup>. Curiosa è in proposito la testimonianza del D'Ambra, che ricorda una forma proverbiale suscitata dalla leggerezza dell'acqua di S. Pietro Martire<sup>xii</sup>.

Fino all'edificazione del chiostro dunque i domenicani utilizzarono, per le esigenze del proprio ordine, le prime vecchie fabbriche che erano venuti erigendo intorno alla chiesa grazie ai numerosi privilegi ed alle donazioni regie, compreso uno spazio che fungeva da ospedale.

Del resto, non è improbabile che i monaci si servissero a lungo, per le funzioni religiose, del solo coro absidale, che dovette essere edificato per primo, in maniera non difforme da quanto per antica tradizione praticato per l'edificazione delle cattedrali. Anzi, di tale eventualità è traccia indiretta persino nella permanenza – nel successivo progetto di Frà Nuvolo<sup>xiii</sup> – del profondo coro terminale, di dimensioni inusitate per quei tempi e direttamente connesso con l'avvenuta rimozione del coro centrale, praticata per primi a Napoli – come ricorda efficacemente il Fuidoro – proprio dai

Domenicani e proprio nella chiesa di S. Pietro Martire nel 1551<sup>xiv</sup>, per iniziativa del priore Ambrogio da Bagnoli.

Anzi, l'evento merita di essere segnalato come un atto di grande significato per le trasformazioni architettoniche compiute negli edifici religiosi della città, poiché il priore "inventò il modo d'abbellire le chiese, mentre, havendo fatto rimuovere il coro da mezzo della chiesa, che la teneva quasi tutta occupata, benché contradicenti li padri e laici, ancora lo trasferì dietro l'altare maggiore: ad esempio del quale tutte l'altre chiese della città hanno fatto il simile"<sup>xv</sup>. Operazione che da sola, così come giustamente sottolineata dal Bulifon, assume rilievo notevole nell'applicazione dei nuovi principi della Controriforma, liberando gli spazi centrali, peraltro non sempre grandi, delle chiese napoletane, sottolineando la loro prevalente natura di spazi unitari ed aprendole così al successivo investimento dell'apparato decorativo barocco.

L'impianto del coro absidale conserva inoltre memoria dello spazio di quello che dovette essere in origine – senza che peraltro ne sia sopravvissuta traccia – l'elemento centrale dell'impianto 'gotico' della chiesa primitiva, che doveva verosimilmente trovare in S. Domenico Maggiore – anch'esso caratterizzato da un vasto coro terminale – un suo paradigma di riferimento; mentre l'opportunità della conservazione delle sode fondazioni già a suo tempo impostate, per una fabbrica collocata in una zona un tempo stata quasi palustre come quella, dovè suggerire all'accorto Frà Nuvolo, anch'egli frate domenicano della Sanità, com'è noto, di non modificarne sostanzialmente la pianta.

Le ricerche documentarie più recenti<sup>xvi</sup> hanno posto in luce che l'intervento di Frà Nuvolo non fu solo un progetto privo di conseguenze, ma che ad esso si diede invece compiuta esecuzione. Alle osservazioni suddette, possiamo aggiungere che – nonostante il successivo intervento dell'Astarita abbia parzialmente modificato le membrature, tanto da nascondere l'evidenza – la cupola eseguita da Frà Nuvolo è una cupola ellittica, sia pure con una modesta differenziazione tra i diametri, che peraltro in progetto appaiono identici nelle due direzioni (palmi 37). Può darsi che l'architetto, che non aveva ancora sperimentato tale non agevole forma plastica come elemento di copertura, ma solo l'aveva adottata nella pianta del chiostro ellittico della Sanità, vi abbia fatto ricorso nell'esecuzione della nuova volta, per compensare, attraverso la diversità dell'imposta, una diversità dimensionale originaria tra i ritzi murari che costituivano i piloni angolari della cupola.

Alla difficoltà insita nella realizzazione tridimensionale di un vaso ellittico, sia pure poco pronunciato come questo, va forse ricondotto il maggiore pagamento autorizzato da Frà Nuvolo a favore degli stuccatori della cornice<sup>xvii</sup>.

Quanto all'idea formale di Frà Nuvolo, essa si rifà con evidenza a quanto egli aveva già sperimentato in S. Maria di Costantinopoli ed alla Sanità. Infatti, in S. Maria egli aveva adottato un transetto munito di absidi d'impianto trilatero, in analogia con i profili poligonali dell'abside terminale e di quella all'ingresso della navata principale della chiesa della Sanità. La soluzione di una parete semicircolare, quale egli adotterà in S. Pietro Martire, consentiva infatti di ricavare, a ridosso degli altari di transetto, altri due più piccoli arredi di culto per lato, situati nelle relative nicchie (trilatero anch'esse in S. Maria, semicircolari in S. Pietro), arricchendo notevolmente la plastica architettonica dei bracci laterali, tradizionalmente poco articolata, e nella prospettiva di conferire forse ai frati qualche altra entrata economica, determinata dalla maggiore 'offerta' di spazi riservati al culto ed alle esigenze funerarie delle famiglie. L'effetto scenografico era assicurato poi dalla forte illuminazione prodotta dai finestroni che si aprivano nella tribuna<sup>xviii</sup> e che conferivano alla chiesa una luminosità nuova rispetto alla tradizionale severità del primitivo impianto gotico.

Tale più ricco impianto tuttavia non dovè essere compiutamente realizzato<sup>xix</sup>, forse per ragioni di economia; esigenza che si riflette anche nel fatto che molte collaborazioni, nel corso dell'esecuzione del rifacimento seicentesco della chiesa, furono ricercate tra gli stessi frati domenicani, menzionati nei documenti, secondo una tradizione peraltro diffusa in tutti gli ordini monastici, ma particolarmente manifesta a Napoli tra i Domenicani. A tale orientamento forse deve essere ricondotta anche la soluzione della cupola ellittica, sopra ricordata, la quale potrebbe essere conseguenza di una contrazione del primitivo programma, con l'esecuzione di un transetto meno profondo, forse per la subentrata esigenza – appunto, di economia – di conservare le due ultime cappelle prima del transetto, che apparivano (e di nuovo appaiono, in seguito al restauro del 1953) ancora configurate in forme cinquecentesche. A queste ultime, per uniformarne l'aspetto, dovè essere imposto un mascheramento di stucco, cui poi anche l'Astarita, nella successiva sistemazione di cui tra poco si dirà, dovè uniformarsi.

La cupola, come i lastrici solari degli ambienti vicini, era poi rivestita di battuto di lapillo, secondo un'antica tecnica 'povera' testimoniata ancora a Capri, sulla Costiera amalfitana e

nell'area di S. Maria la Bruna, e cioè applicando all'estradosso della struttura, con un'idonea mazzuola lignea, tre strati successivi di lapillo misto a latte di calce, in modo da ottenere l'impermeabilizzazione della superficie per mezzo della costipazione e sigillatura del lastrico. Sicché, com'è stato osservato<sup>xx</sup>, è da ritenere che le cupole maiolicate napoletane – come quella stessa di S. Pietro Martire – siano il risultato di un intervento settecentesco, o ancora più tardo, mentre i grigi estradossi originari di tante fabbriche religiose conferivano piuttosto al paesaggio locale un accento involontariamente alto-bizantino.

Alla sistemazione seicentesca, definita in forme volutamente semplici, come le decorazioni che le completarono, seguirono lavori più impegnativi per la parte propriamente urbanistica: i domenicani acquisirono alcune case vicine, le demolirono nel 1633 e realizzarono dinanzi alla chiesa una piazzetta, le cui dimensioni devono essere cercate nella pianta topografica del duca di Noja, essendo stati perduti i rapporti dimensionali originari dopo l'esecuzione degli ampliamenti e modifiche stradali al tempo del Risanamento. Nel 1632 intanto era stata ampliata e decorata la porta piccola verso il vico degli Auriemma, oggi scomparsa; nel 1655 fu demolito il vecchio campanile, alla sinistra dell'ingresso, ed eretto il nuovo dovuto a Francesco Antonio Picchiatti.

Intorno al 1750 fu chiamato l'architetto Astarita, uno dei continuatori ed allievi di Domenico Antonio Vaccaro, affinché riconfigurasse la chiesa secondo i nuovi orientamenti di gusto, che avevano investito di sé ormai le maggiori fabbriche napoletane (la chiesa di S. Chiara, ad esempio); l'intervento consisté soprattutto nell'apertura dei finestroni della tribuna della chiesa 'alla moderna', cioè intagliandone l'originario profilo classicistico con due profondi orecchioni nella parte inferiore dei ritti, nonché in due punti della loro cornice inferiore, ottenendo così, illusionisticamente, come si osserva nel finestrone centrale, l'aspetto di una specchiera da appoggio, attraverso la quale s'inquadrava un pezzo di cielo. Tale espediente, nel modificare un importante attributo plastico dell'ornamentazione della chiesa, e nell'accrescere la luminosità dell'insieme, coinvolgeva e subordinava in realtà ad esso tutto l'apparato ornamentale, che venne infatti ridisegnato interamente, per mezzo di una ornamentazione in stucco che prolungava il suo effetto plastico collegando in continuità verticale gli archi delle cappelle con i sovrastanti finestroni della navata, secondo un disegno unitario che richiama per analogia un simile intento decorativo espresso dallo stesso architetto in palazzo Trabucco, in piazza Carità.



L'intervento compiuto dall'Astarita nella chiesa, se aveva – come crudamente denuncia il Galante<sup>xxi</sup> - tolto “vandalicamente ogni avanzo della sua antichità”, probabilmente anche smembrando qualche monumento funerario giudicato troppo invasivo, come la “tomba bellissima ma sperperata orribilmente di M. Gennaro”, dovuta al Santacroce, le cui parti risultarono sparse tra il transetto e la sacrestia, fu anche l'ultima configurazione unitaria che si operò sulla fabbrica religiosa, cercando di ridurre ad unità ciò che devozione e interesse avevano suscitato fino ad allora in modo talvolta poco organico, sia pure con singoli apporti d'arte.

Durante la seconda guerra mondiale, i bombardamenti alleati del 1943 produssero nella chiesa notevoli danni, colpendo la navata centrale e distruggendo così una parte significativa del nuovo involucro rococò. I relativi lavori di restauro, condotti negli anni '50 (1953) ed affidati al prof. arch. Ezio De Felice<sup>xxii</sup>, consentirono però di ritrovare, al di sotto delle ornamentazioni barocche, una parte delle membrature cinquecentesche, che furono così ricomposte e parzialmente ricostruite, esemplando nelle due cappelle terminali verso il transetto l'aspetto che la chiesa doveva avere sul finire del Cinquecento, e che richiama quello delle navate di S. Andrea delle Dame e dei SS. Severino e Sossio, ancora oggi visibili.

Privata della sacrestia, salvo un primo piccolo locale, monca negli articolati collegamenti originari con il vicino monastero, che si svolgevano anche attraverso ambienti riccamente configurati, di cui rimane qualche frammento alla testata destra del transetto, la chiesa è affidata ancora ai domenicani, che vi svolgono il servizio religioso anche quale Cappella universitaria, come si è detto. Del ricco e stratificato apparato di marmi sepolcrali, epigrafi e dipinti, la chiesa conserva ancora una buona parte, pur essendo andate perdute tutte quelle dell'assetto più antico, di età angioina.

Tra le opere più significative, dal punto di vista artistico e storico, vanno menzionate le sepolture degli aragonesi: l'urna di Pietro, innanzitutto († 1439), quale segno storico del drammatico avvenimento della ‘riconquista’, se così si può chiamare impropriamente, che Alfonso dové compiere della città, dopo che la successione a Giovanna era entrata in crisi, per l'opposizione degli angioini; tomba che il re volle trasferire qui dal Castello dell'Ovo nel 1442, per volere poi egli stesso essere qui sepolto, prima della traslazione in Catalogna<sup>xxiii</sup>. Tutti segni dello stretto legame che si era istituito tra i Domenicani e la dinastia aragonese, e che faceva presagire, nella destinazione d'uso dell'edificio religioso, quasi quella di un tempio nazionale<sup>xxiv</sup>. E a ciò davano credito poi le

sepulture della figlia di Ferrante I e moglie di Mattia Corvino d'Ungheria , la sventurata Beatrice († 1508), e della stessa moglie di Ferrante, Isabella di Chiaromonte († 1506), devota sostenitrice dei domenicani di S. Pietro Martire, ai quali fu munifica di donazioni, nonché audace e disinvolta questuante in aiuto del marito, in occasione della guerra con gli angioini; due figure femminili di spicco e di proverbiale dignità, entrate nel senso morale popolare. Notevole è ancora la tavola lignea del 1501 con la transizione della Vergine, nella prima cappella a destra, raffigurante in una delle più tarde rappresentazioni quella 'dormitio virginis' di consuetudine tardo-bizantina, con la Vergine addormentata nella sua tomba e l'anima che si allontana dal corpo, prima che tale figurazione fosse soppiantata dall'avvento - nella nuova tradizione liturgica rinascimentale - dell'Assunzione trionfante di Maria.

Con il polittico di S. Vincenzo Ferreri nella terza cappella sinistra, attribuito modernamente al Colantonio (circa 1460), ma oggi al Museo di Capodimonte<sup>xxv</sup>, il sepolcro di Antonio De Gennaro(† 1522), nel transetto a destra, attribuito al Santacroce, il trittico di Mario di Laureto (1501) nella quinta cappella a destra, il cui altare è di Giacomo della Pila (1500), alcune sculture del quale sono anche nella ricordata prima cappella, un elegante S. Matteo e l'angelo dovuto a Bartolomé Ordoñez, il crocifisso ligneo attribuito a Giovanni da Nola nella sesta cappella a sinistra ed il sepolcro di Jacobotto de Alessandro († 1492), e finalmente il sepolcro di Paolo e Giovanni Cafatino, realizzato per obbligo testamentario alla morte di quest'ultimo (1540), nella quarta cappella a sinistra, e qualche altra minore presenza, si conclude l'elenco delle non poche opere riferibili all'assetto cinquecentesco dell'edificio religioso, mentre nulla sussiste dell'apparato più antico. L'arredo e le opere successive si collocano quasi tutte all'indomani dell'intervento dell'Astarita, in particolare il coro ligneo di Giuseppe d'Ambrosio (1758) e – tra gli altri – i dipinti dovuti al Solimena (*Annunciazione e Visitazione della Vergine*, nella quinta cappella a sinistra; *La Vergine e S. Lucia* nella quarta) e al Diano (*S. Caterina da Siena predica il ritorno della S. Sede a Roma*, il *Trionfo della dottrina di S. Tommaso*, il *Miracolo dell'immagine di S. Domenico in Soriano*, tutti nell'abside)<sup>xxvi</sup>.

Com'è ricordato dal Chiarini, la trasformazione del convento domenicano in Manifattura dei Tabacchi avvenne già nel periodo immediatamente successivo alla soppressione degli ordini religiosi compiuta nel decennio francese, e precisamente il 12 gennaio del 1808, da parte di Giuseppe

Bonaparte, anche se in un primo tempo l'edificio dov  essere adibito a manifattura cotoniera, poi rapidamente dismessa perch  economicamente non vantaggiosa<sup>xxvii</sup>.

La produzione ed il commercio dei tabacchi, che venivano ormai in gran voga nelle loro varie forme di tabacchi da fiuto e soprattutto da fumo, era divenuta da tempo una privativa dello Stato, che ne traeva notevoli somme di denaro, per l'incremento costante dei consumi che si veniva verificando, sicch  Murat, obbligati i tabaccari "a consegnare tutti gli ordigni loro a S. Pietro Martire" il 28 novembre 1809, volle garantire subito dopo l'apertura della fabbrica (1 dicembre 1809), con il disporre una spesa di ben 106 mila ducati, affinch  a tale importante manifattura fosse assicurata migliore collocazione di quella che gli si era finora trovata in piazza della Dogana vecchia, dove "la fabbrica ebbe officine (...) in quegli archi murati che ancora si veggono dal lato di ponente", e che verosimilmente non erano altro che ci  che restava del fondaco angioino-aragonese<sup>xxviii</sup>. Nello stesso edificio della Dogana trovavano peraltro da tempo collocazione gli uffici per la riscossione della gabella sul tabacco, istituita nel 1648; sicch  non   improbabile che tale prossimit  sia stata d'incentivo alla scelta della destinazione d'uso dell'ex convento<sup>xxix</sup>. In ogni caso, con la restaurazione borbonica tale destinazione fu confermata, ammettendosi tuttavia nuovamente i frati nel possesso, limitato perch  all'uso dei locali immediatamente prospicienti il "chiostro dell'acqua"<sup>xxx</sup>, poich  i rimanenti erano gi  occupati dagli impianti<sup>xxxi</sup>.

Ma la pi  notevole trasformazione avvenne negli anni 1842 - 48, quando - concessa in appalto dal governo l'attivit  a Domenico Benucci - fu affidato ad Enrico Alvino (1809-1876) il compito di razionalizzare ed ampliare l'intero opificio<sup>xxxii</sup>; il Benucci aveva gi  affidato allo stesso architetto la progettazione del proprio palazzo, a Castellamare di Stabia<sup>xxxiii</sup>. Al termine di quegli interventi, che impegnarono la somma di 52 mila ducati, in un articolo del 1857 si poteva affermare che lo stabilimento era un "grandissimo edificio, che da' ricetto a pi  di venti centinaia di lavoranti, un opificio cos  incessante, che (...) d  fuori annualmente un capitale di pi  milioni di ducati, un pubblico stabilimento delle Finanze dello Stato, il quale fiancheggia vigorosamente il pubblico erario (...) e somministra lavoro e mercede a un gran numero di braccia e giro veloce a ingenti somme di numerario"<sup>xxxiv</sup>.

Se le prime trasformazioni, operate da Stefano Gasse, avevano gi  compromesso in parte lo spazio claustrale, come si pu  verificare dal confronto con una pianta recentemente pubblicata<sup>xxxv</sup>, il

progetto dell'Alvino interessò organicamente – questo sì – l'intero impianto conventuale. Vennero in tale occasione accecate tutte le arcate, realizzandovi un soppalco per sfruttarne l'altezza, venne contratta l'intera pianta dell'invaso, col costruirvi a ridosso delle arcate un corpo di fabbrica aggiunto ad un piano, che ridusse lo spazio interno del chiostro ad un vero e proprio cortile. La struttura, che conservava ancora la terrazza perimetrale in corrispondenza dei paramenti murari interni, cioè per metà dello spessore del corpo di fabbrica, venne soprelevata anche per la restante metà, a filo con la sottostante loggia delle celle monastiche.

I maggiori ambienti di lavoro, che erano stati già svuotati delle divisioni funzionali proprie del convento, e si prestavano con la loro maggiore luce ad ospitare i macchinari più grossi e pesanti, o lo stoccaggio della merce in lavorazione, furono suddivisi in altezza da nuovi solai, per i quali si utilizzarono quali elementi di sostegno primario travi composte chiodate a traliccio, appoggiate su mensole scatolari sagomate, per aumentare l'efficacia dell'appoggio e ridurre la luce teorica di calcolo. L'insieme, pur nello sconvolgimento che venne operato a carico delle antiche strutture e degli antichi spazi, raggiunse cioè una notevole efficacia dal punto di vista del nuovo uso industriale cui venne destinato. I nuovi solai rispondevano a quanto di più moderno la tecnologia del ferro potesse proporre, e in particolare la struttura delle travi a traliccio, nell'applicare il principio delle travature reticolari raffittite, conseguiva un buon risultato tecnico in termini di rapporto costi/benefici, pur essendo all'epoca tali strutture certamente onerose.

Analoghe strutture in ferro vennero all'epoca studiate e sviluppate nelle loro possibili applicazioni di ponti ferroviari e ponti mobili dall'ingegnere napoletano Alfredo Cottrau (Napoli 26.9.1839 - 23.5.1898) il cui nome non risulta ancora nella documentazione del nostro edificio, ma la cui appassionata attività professionale in rapporto allo sviluppo delle Ferrovie e dei lavori pubblici in generale forse non lo vide estraneo neppure a questa realizzazione, che rientrava proprio tra le iniziative governative e del Ministero delle Finanze, il quale curò la ricostruzione della fabbrica all'indomani del grave incendio che la danneggiò pesantemente dal 30 novembre al 7 dicembre 1880<sup>xxxvi</sup>. In quello stesso anno la Pianta Schiavoni registra la fabbrica nell'aspetto che essa aveva assunto fin'allora. Vi si riconosce la scomparsa del chiostro, accecato e solo parzialmente visibile per qualche arcata ancora in vista, mentre sopravvive ancora il piccolo "chiostro dell'acqua", che chiostro propriamente non era, e nel quale si legge ancora la presenza di una fonte a pianta loba-

ta<sup>xxxvii</sup>. Nessuna traccia vi è dell'ampio ingresso da via Porta di Massa (allora via S. Pietro Martire), ma due scale di servizio sbucano su due fornicci della stessa via. L'accesso principale sembra essere ancora quello della porta adiacente alla facciata della chiesa.

Il progetto dell'Alvino, nei confronti dell'intero blocco edilizio, affrontava anche in qualche modo l'esigenza di una nuova composizione di facciata, individuando – di tutto il complesso – la parte più rappresentativa, compresa tra la piazzetta di S. Pietro Martire, dinanzi alla chiesa, e le prime campate del fabbricato su vico Scoppettieri. A tale blocco, che veniva formalmente isolato rispetto al restante fabbricato, e che corrispondeva inoltre a soli tre livelli oltre il piano terra, contro i quattro del lato su vico Scoppettieri, l'architetto conferì una più impegnativa organizzazione di facciata, rinunciando agli ordini architettonici, ma mutuando comunque dalla tradizione locale, influenzata dal gusto catalano, il tema dell'ornia a giogo, con la quale inquadrò le aperture delle finestre dei tre piani superiori, sull'impianto di una zona basamentale listata a bugne piane e suddivisa esattamente a metà dal nuovo ingresso segnato da un portale composito. Forti fasce marcapiano riquadrano l'intero blocco, contribuendo a rimarcare il carattere non civile, ma industriale, dell'impianto così rinnovato<sup>xxxviii</sup>. Si deve verosimilmente a lui l'apertura del nuovo ingresso al centro della facciata, quasi a riscontro con la via dei Lanzieri ed in allineamento con il grande refettorio interno; in tale posizione, anch'essa decentrata rispetto all'arcata principale del chiostro, si veniva però a recuperare un principio di coerenza nell'impianto complessivo della fabbrica.

La Manifattura Tabacchi, gestita dai Monopoli di Stato, vi durò fino al 1943, quando i bombardamenti che danneggiarono la vicina chiesa colpirono anche gravemente l'ex convento, determinando la necessità – accresciuta dalle esigenze tecniche e dimensionali moderne – di edificare una nuova struttura lungo via Galileo Ferraris, ancora oggi attiva. Il complesso edilizio restò così in abbandono, al punto che si pensò anche di demolirlo per ricavarne una piazza, fino a quando, per iniziativa del rettore Giuseppe Tesauro, con atto del 13 luglio 1961, esso venne acquisito dall'Università, per le proprie esigenze di ampliamento, e quasi subito dopo (con deliberazione n. 1 del 30 settembre 1961) venne destinato in un primo tempo a sede della facoltà di Giurisprudenza. Successivamente, nel corso del 1962, meglio valutate le esigenze di tutte le facoltà, si assunse la decisione di collocarvi la sede della Facoltà di Lettere e Filosofia, non più contenibile nei vecchi locali di via Mezzocannone e Corso Umberto I.

I lavori di restauro e adattamento, affidati al prof. ing. Roberto Di Stefano, docente di Restauro architettonico nella Facoltà di Architettura di Napoli, furono preceduti da una ricognizione storica e da saggi che misero in luce la possibilità di recuperare almeno l'impronta originaria del complesso conventuale, restituendone l'invaso del chiostro e la volumetria del refettorio, oltre i collegamenti scalari principali.

La sistemazione della Facoltà di Lettere e Filosofia nella nuova sede ebbe modo così di godere finalmente di quella disponibilità di spazi che la sua accresciuta articolazione in più corsi di laurea richiedeva. Tuttavia tale assetto raggiunse il suo equilibrio rapidamente, tanto da dovere richiedere nuove acquisizioni immobiliari, ulteriori suddivisioni degli spazi interni e soprattutto nuovi lavori di adeguamento alle norme tecnico-impiantistiche, attualmente in corso, ed in seguito ai quali si darà compiuta configurazione funzionale ad una sede prestigiosa, laboriosamente restituita ad un aspetto il più vicino possibile – compatibilmente con gli usi moderni – a quello dell'antico ed elegante 'claustrò' domenicano, nel segno di una continuità ideale, se non in quello, non più praticabile, della stessa destinazione funzionale.

---

<sup>i</sup> Cfr. AA. VV., *Vedute napoletane della Fondazione Maurizio e Isabella Alisio, Napoli 2001*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 7 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002, scheda n. 51 e tavv. 36-37.

<sup>i</sup> Cfr. *Cronaca di Parthenope*, I, c. XIV, p. 7, in G. COSENZA, *La chiesa e il convento di S. Pietro Martire*, in 'Napoli Nobilissima', vol. VIII, fasc. IX, 1899.

<sup>ii</sup> Cfr. COSENZA, cit., p. 155

<sup>iii</sup> Cfr. M. CAMERA, in COSENZA, cit., p. 155.

<sup>iv</sup> Cfr. COSENZA, cit., p. 155.

<sup>v</sup> Cfr. COSENZA, cit., vol. VIII, fasc. X, 1899, p. 155; G. CANTONE, *Restauro antichi e nuovi nella chiesa di S. Pietro Martire*, in 'Napoli Nobilissima', vol. V, fasc. V-VI, 1966, p. 221 e n. 11.

<sup>vi</sup> Cfr. G. CECI, in 'Napoli Nobilissima', 1904, vol. XIII, p. 59, cit. in ....Di Stefano, e ?

<sup>vii</sup> Cfr. R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1977, vol. II, p. 259.

---

<sup>viii</sup> Cfr. L. CATALANI, *Le chiese di Napoli. Descrizione storica ed artistica*, ivi 1845, p. 167.

<sup>ix</sup> Cfr. Celano

<sup>x</sup> Cfr. N. CARLETTI, *Topografia universale della Città di Napoli in Campania Felice (...)*, Napoli 1776, pp. 65-71.

<sup>xi</sup> Cfr. F. STARACE,

<sup>xii</sup> Cfr. R. D'AMBRA, *Napoli antica illustrata (...)*, ivi 1889, tav. CX. "Quest'acqua era sì leggiera che bastava saggiarne per sentirsi sollevati fé nascere l'adagio: *sembra abbia bevuto l'acqua di S. Pietro Martire*, e si diceva a chiunque cadesse in dimendicanza".

<sup>xiii</sup> Ritrovato e pubblicato da G. Cantone, cit., p. 223, fig.44.

<sup>xiv</sup> Cfr. G. A. SUMMONTE, ..., pp. , ; Cantone, cit., pp.

<sup>xv</sup> Cfr. A. BULIFON, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, a cura di N. Cortese, Napoli 1932, p. 24.

<sup>xvi</sup> Cfr. G. Cantone, cit., passim e specie pp. 231-232.

<sup>xvii</sup> Cfr. Cantone, cit., p. 226 e 232, appendice VI.

<sup>xviii</sup> Come osserva Cantone, cit. , p. 225.

<sup>xix</sup> Cantone (op. cit., p. 225) propende a ritenere che tale mancata esecuzione possa essere attribuita all'appaltatore, mastro Giosuele; tuttavia la voce di spesa indicata quale testimonianza di ciò ("... di più se gli danno carlini 20 per lo Agiuto che ha fatto alle formi che in tutto sono ..."), sembra più riferirsi alla collaborazione del capomastro nella delineazione delle centine ("formi") della volta. Tuttavia, rispetto al disegno di progetto, le variazioni risultano effettivamente eseguite, forse per ragioni di economia.

<sup>xx</sup> Cantone riporta un giudizio di R. Pane a tale proposito (op. cit., pp. 226-227).

<sup>xxi</sup> Cfr. GALANTE, cit., p. 316.

<sup>xxii</sup> Cfr. G. CANTONE, .....

<sup>xxiii</sup> Cfr. COSENZA, cit., vol. VIII, fasc. X, 1899, p. 187.

<sup>xxiv</sup> Ibidem

<sup>xxv</sup> Cfr. N. SPINOSA, *La vicenda artistica*, in *Napoli e dintorni*, Milano 2001, p. 68.

---

<sup>xxvi</sup> Cfr. AA. VV., *Guida di Napoli*, Milano 2001, pp. 265-266. Le prime notizie storico-artistiche su S. Pietro Martire sono riferite dal D'ENGENIO (Cfr. C. D'ENGENIO CARACCIOLO, *Napoli sacra*, ivi 1624, pp. 454-462) che è fonte attenta ai riscontri documentari, prima del Cosenza; l'autore riferisce la fondazione al 1274 (il Carletti scriverà 1224) e menziona numerosi documenti relativi a privilegi, assegnazioni e strumenti diversi. Trascrive inoltre e ricorda alcune epigrafi che dice già scomparse al suo tempo, e soprattutto un elegante decastico redatto dal Pontano, in memoria del balestriere Valentino Torres, riportato anche dal Cosenza. Sia il Celano (CELANO – CHIARINI, cit., pp. 252-273) che il Catalani (CATALANI, cit., pp. 162-167) ed il Galanti (GALANTI, cit., pp. 317-320) riferiscono i dettagli di una situazione leggermente diversa delle opere e, ovviamente, delle attribuzioni, come peraltro anche il D'Ambra (D'AMBRA, cit., tav. CX), che parafrasa gli scritti precedenti, indica l'autore del polittico di S. Vincenzo Ferreri, oggi riconosciuto in Colantonio, in Jan Van Eyck, ma purtroppo deliberatamente non descrive la Fabbrica del Tabacco; mentre il Cosenza (COSENZA, cit., passim) descrive, con dovizia di particolari sulle vicende storiche che li hanno determinati, soprattutto i monumenti funerari ed epigrafici.

<sup>xxvii</sup> Cfr. la relazione .... In R. DE SANTO, *Dal chiostro all'opificio nella Napoli dell'Ottocento: il riutilizzo di due antichi edifici conventuali nella real manifattura dei tabacchi*, in 'Napoli Nobilissima', quinta serie, vol. I, 2000, fasc. III-IV, p. 107 e .....

<sup>xxviii</sup> Cfr. CELANO, in CELANO – CHIARINI, cit., vol. ...., p. ...

<sup>xxix</sup> Osservazione persuasiva in R. DE SANTO, *Dal chiostro*, cit., p. 126, n. 17.

<sup>xxx</sup> Cfr. C. CELANO – G. B. CHIARINI, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, ivi 18....., vol. ...., pp. ...., che svolge una lunga disamina dell'acqua e ne deduce l'appartenenza alla stessa vena del Sebeto, nel suo ramo sotterraneo; cfr. L. CATALANI, *Le chiese di Napoli [...]*, ivi 1845, p. 167: "oggi il pozzo è nel compreso della fabbrica de' Tabacchi, ma inutilizzato e ricolmo di sassi, non so perché"; cfr. G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, ivi 1872, p. 319-320, che ricorda il dipinto con i prodigi di S. Antonino, tra cui lo sgorgare "di quella vena limpida e freschissima che fino a' nostri giorni chiamiamo l'acqua di S. Pietro Martire".



---

<sup>xxx</sup>i Il Catalani (L. CATALANI, cit., p. ....) scrive che i monaci al suo tempo erano 13, “ridotti in piccolo locale”, mentre il Galante (G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, ivi 1872, p. 316) riferisce che i frati occuparono il chiostro solo fino al 1864.

<sup>xxx</sup>ii Cfr. ....; il Ceva Grimaldi (F. CEVA GRIMALDI, *Della città di Napoli (...) memorie storiche (...)*, ivi 1857, p. 543 aggiorna al 1857 gl'interventi eseguiti nella Manifattura, aggiungendo che esso fu “fornito di macchine a vapore e di altre svariate per la riduzione delle materie grezze”.

<sup>xxx</sup>iii Cfr. G. BRUNO e R. DE FUSCO (*Errico Alvino architetto e urbanista napoletano dell'800*, Napoli 1962, p. 84 e sgg.).

<sup>xxx</sup>iv Cfr. *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, 15 giugno 1857, citato in DE SANTO, cit., p. 106.

<sup>xxx</sup>v Cfr. pianta del ..., in DE SANTO, cit., ....

<sup>xxx</sup>vi Cfr. R. DI STEFANO, *L'intervento di restauro*, in AA. VV., ‘S. Pietro Martire’, Napoli 1983, p. 8. Sul Cottrau, cfr. U. CARUGHI - E. GUIDA, *Alfredo Cottrau*, Napoli 2003.

<sup>xxx</sup>vii Cfr. La pianta Schiavoni in 24 fogli, erroneamente nota come pianta Giambarba, a cura di L. Di Mauro, Napoli 1992, fol. 13.

<sup>xxx</sup>viii Il particolare carattere figurativo del progetto, che intendeva distinguersi dalle fabbriche civili, è rilevato anche da BRUNO e DE FUSCO (*Errico Alvino*, cit., p. 87).