

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXV DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME IV
FASCICOLO II - MAGGIO - AGOSTO 2018

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro
Ortensio Zecchino

redazione
Rosanna Cioffi
Nicola De Blasi
Carlo Gasparri
Gianluca Genovese
Giolamo Imbruglia
Fabio Mangone
Riccardo Naldi
Giulio Pane
Valerio Petrarca
Mariantonietta Picone
Federico Rausa
Pasquale Rossi
Nunzio Ruggiero
Sonia Scognamiglio
Carmela Vargas (coordinamento)

direttore responsabile
Arturo Lando
Registrazione del Tribunale
di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico
e dei garanti
Ferdinando Bologna
Richard Bösel
Caroline Bruzelius
Joseph Connors
Mario Del Treppo
Francesco Di Donato
Giuseppe Galasso †
Michel Gras
Paolo Isotta
Barbara Jatta
Brigitte Marin
Giovanni Muto
Matteo Palumbo
Paola Villani
Giovanni Vitolo

segreteria di redazione
Luigi Coiro
Stefano De Mieri
Federica De Rosa
Gianluca Forgione
Vittoria Papa Malatesta
Gordon M. Poole
Augusto Russo

referenze fotografiche
Archivio Marcello Canino, p. 63
Augusto Russo (foto), pp. 16, 20, 21, 22, 26
Avignone, Musée Calvet, p. 52 (a destra)
Baranello, Museo Civico (foto di
Lorenzo Ebanista), pp. 30, 32-39
Capua, Archivio del Museo Campano,
p. 23
Cinisello Balsamo (MI), Museo di
Fotografia Contemporanea / Regione
Lombardia, Federico Patellani © Studio
Federico Patellani, pp. 62, 65
El Escorial, monastero di San Lorenzo,
p. 77
Firenze, archivio Bernard Berenson, I
Tatti, Fondo Castelfranco, p. 68
Firenze, Galleria di Arte Moderna, p. 50
(in basso)
Kansas City, Nelson Atkins Museum of
Art, p. 66 (a sinistra)
Milano, Galleria d'Arte Moderna, p. 51
Milano, Pinacoteca di Brera, p. 48
Napoli, Certosa e Museo di San Martino,
p. 4
Napoli, Fondazione Banco Napoli,
Archivio Storico, pp. 6, 9
Napoli, foto Massimo Velo, pp. 46, 53, 54
(sinistra, in alto)
Napoli, Museo Archeologico Nazionale,
pp. 66 (a destra), 67
Napoli, Museo di Capodimonte, p. 54 (a
destra)
Napoli, Pio Monte della Misericordia,
p. 76
Parigi, Musée du Louvre, p. 54 (in basso,
a sinistra)
Parco Archeologico di Pompei, p. 69
San Pietroburgo, Hermitage, p. 50 (in
alto)
Torino, Galleria civica d'arte moderna e
contemporanea, p. 52 (a sinistra)

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà della Fondazione Pagliara, articolazione istituzionale dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. Gli articoli pubblicati su questa rivista sono stati sottoposti a valutazione rigorosamente anonima da parte di studiosi specialisti della materia indicati dalla Redazione.

ISSN 0027-7835

Un numero € 38,00 (Estero: € 46,00)
Abbonamento annuale € 75,00 (Estero: € 103,00)

redazione
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10
80131 Napoli
seg.redazioneapolinobilissima@gmail.com

amministrazione
prismi editrice politecnica napoli srl
via Argine 1150, 80147 Napoli

arte'm

coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nel settembre 2018

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa,
napoli

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

certificazione qualità
ISO 9001: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
© copyright 2017 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 1647-1648: Il Banco dei Poveri tra repubblicanesimo e rivolta
Andrea Zappulli
- 17 Per il giovane Francesco de Mura già nella Cattedrale di Capua
Augusto Russo
- 31 Sculture presepiali napoletane nel Museo Civico di Baranello
Lorenzo Ebanista
- 47 «Né vidi mai la più gentil figura di questa ebra, ancora non più che a mezzo
sprigionata dal marmo». Sulla *Baccante* ritrovata di Tito Angelini
Almerinda Di Benedetto
- 59 Provvedimenti di tutela, danni e restauri al patrimonio archeologico
negli anni di guerra a Napoli
Gabriella Prisco
- Note e discussioni**
- 75 Rosanna Cioffi
Note e riflessioni su Luca Giordano di Giuseppe Scavizzi



1. Carlo Coppola (attr.), *Il tribunale della Vicaria*, 1650 circa, Napoli, Certosa e Museo di San Martino.

1647-1648: Il Banco dei Poveri tra repubblicanesimo e rivolta*

Andrea Zappulli

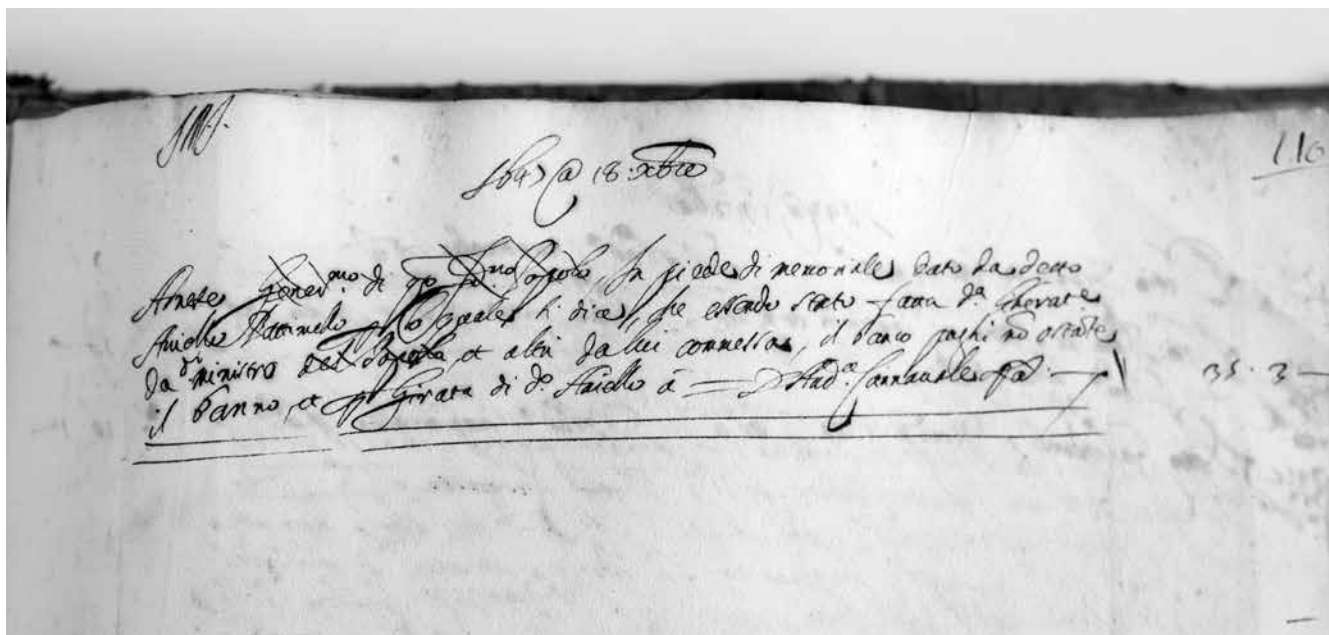
Nell'ampia e dettagliata storiografia esistente sulla rivoluzione masanielliana del 1647 e sulla successiva repubblica che tentò di istaurarsi dall'ottobre dello stesso anno fino all'aprile del 1648 a Napoli e in tutta l'estensione territoriale del Regno, i banchi pubblici napoletani sono nominati come protagonisti incidentali e secondari di una vicenda storica capace di travolgere e scuotere le secolari istituzioni del Viceregno¹. Indipendentemente dalla corrente storiografica in cui i lavori sul biennio 1647-1648 si inseriscono, i banchi napoletani si affacciano nelle narrazioni dei fatti come crocevia di passaggi di denaro, capaci – grazie alle loro dettagliatissime scritture – di fornire informazioni finanziarie sul comportamento dei grandi operatori economici coinvolti nelle tempeste rivoluzionarie. Tale ruolo è, fondamentalmente, quello descritto nelle cronache degli spettatori coevi agli eventi rivoluzionari che, senza entrare nel dettaglio tecnico delle scritture stesse, segnalano o congetturano prelievi e assedi alle sedi dei banchi².

Aurelio Musi, nel contestualizzante affresco della rivoluzione e delle sue conseguenze immediate, dedica ai banchi pubblici napoletani alcune pagine che ne descrivono il ruolo fondamentale in quella «macchina della fiscalità» che era una delle leve del delicato equilibrio, istaurato dalla monarchia spagnola in Napoli, finalizzato a non fornire possibilità di scontro tra monarchia asburgica e poteri locali³. Musi coglie, inoltre, un aspetto centrale della crisi del sistema della fiscalità ispanica, forgiata per foraggiare quel ceto mediano di aspirazioni aristocratiche fondamentale per la pacificazione sociale del Mezzogiorno, quando sottolinea che il legame tra i banchi e quel sistema finanziario era venuto repentinamente a spezzarsi con gli eventi del 1647⁴. Non a caso i banchi saranno uno degli

strumenti di cui Vincenzo d'Andrea, la più alta guida economica e politica della breve Repubblica Napoletana proclamata nell'ottobre del 1647, si servirà per sostenere il suo programma ideologico-politico (fig. 3)⁵.

Questa rappresentazione, complessivamente 'prudente', degli interventi del d'Andrea – con l'accento posto sul peso dei bandi repubblicani e dell'intervento forzoso con cui linee di credito furono aperte dai banchi stessi alle istituzioni repubblicane e ai loro rappresentanti – si inserisce coerentemente in una complessiva valutazione di crisi congiunturale dei fenomeni napoletani del 1647 di cui il momento rivoluzionario e repubblicano è solo violenta manifestazione⁶. Nell'opera del Musi la rivoluzione e ancor di più la Repubblica vengono ricondotti ad un sussulto di insofferenza delle fasce escluse dal processo di modernizzazione dello stato napoletano – un processo che vedeva nel dialogo tra monarchia e feudalità il suo cardine⁷, a discapito, in quel preciso momento storico, dell'ambizioso e variegato ceto civile – e di repentinamente acutizzarsi di una microconflittualità tra ceti fisiologica e latente nella società meridionale del Seicento⁸. Ma nonostante le ovvie e difficili esigenze di fornire immediati mezzi a quella fase, probabilmente la più autentica e sentita, della Repubblica che Conti definisce come «militare»⁹, è riscontrabile nel rapporto tra il d'Andrea e i banchi pubblici, anzi tra una parte dell'*élite* repubblicana e i banchi pubblici, qualcosa di più di una serie di semplici coazioni d'autorità e di imposizioni dovute ai rapporti personali tessuti dal provveditore generale della Serenissima Repubblica.

I banchi pubblici fanno la stessa comparsa marginale nel lavoro di Rosario Villari. L'opera del Villari è illuminata da una visione sinceramente politica e organicistica dei



2. Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze, matr. 376, 18 dicembre 1647, p. 110.

moti anti-spagnoli a Napoli dal 1585 al 1648. Proprio tale visione, opposta per presupposti e conclusioni a quella delineata dal Musi, offre la possibilità di un'analisi degli avvenimenti napoletani del 1647-48 maggiormente sensibile ai mutamenti politici del panorama europeo e correttamente inserita nell'evoluzione degli stessi avvenimenti del Viceregno¹⁰. Villari pur ricostruendo dettagliatamente la nascita ed il breve fiorire delle fragili radici dell'indipendentismo napoletano nelle sue diverse declinazioni, attribuisce ai banchi pubblici il ruolo di 'casse immobili' degli interventi della Repubblica o dei suoi antagonisti, passivamente alla mercé di ogni provvedimento¹¹. Nel corso della sua ricostruzione e rappresentazione degli ambienti culturali e dei circoli in cui si abbozzarono le prime forme moderne dell'indipendentismo napoletano, Villari individua la culla culturale dell'Accademia degli Oziosi (in cui è nota l'attività di Antonio Basso, uno dei più influenti ed intransigenti membri dello schieramento facente capo a Vincenzo d'Andrea)¹² come un fulcro non trascurabile di pensieri politici nuovi e un laboratorio politico e culturale ricettivo rispetto alle novità che nella metà del Seicento attraversavano il sofferente impero degli Asburgo di Spagna¹³. Ma pur additando altre possibili

fonti di contaminazione culturale (il circolo del grande finanziere Gaspare Roomer)¹⁴ e di rafforzamento di un ceto 'dirigente' autoctono (le magistrature e il ceto togato che le occupava, l'organizzazione popolare delle milizie a partire dai provvedimenti del Medina de las Torres)¹⁵, lo studioso non dedica ulteriore attenzione ai banchi della città, espressione tanto di secolari istituzioni pie, quanto delle più diversificate oligarchie cittadine.

Nella premessa della sua preziosa raccolta di leggi e bandi promanati dalla Repubblica Napoletana, Vittorio Conti offre un quadro interessante delle diverse fasi che la fragile istituzione politica repubblicana visse, concentrandosi particolarmente su quella che egli stesso definisce come la sua fase militare. Il momento di frattura, non solo rispetto ai vincoli vicereali e alla fedeltà dovuta alla corona di Spagna, ma anche nei riguardi dell'ordinamento feudale-militare, è individuato dal Conti nella nuova concezione di militanza militare come segno distintivo di adesione politica al progetto repubblicano¹⁶. Questa diversa concezione di 'militanza militare' e partecipazione politica, centrale in questa ultima fase della Repubblica, doveva trovare un appoggio imprescindibile in un sistema economico posto a servizio dell'organizzazione e dell'a-

zione disciplinante della nuova armata popolare¹⁷. A questo principio vanno informati i provvedimenti assunti dal d'Andrea e, come vedremo, il massiccio utilizzo – non solo nell'ottica del prelievo, del sequestro e dello sfruttamento – dei banchi pubblici che, per motivi diversi, si prestavano ad essere attirati nell'orbita repubblicana. L'enorme potere economico concentrato nelle mani del d'Andrea fu dunque, prima di diventare il mezzo attraverso cui il giurista abbandonò indenne il campo repubblicano, lo strumento politico precipuo attraverso cui realizzare un programma politico-militare non solo influenzato da un orizzonte culturale di respiro europeo, ma capace di contribuire, sia pure attraverso pochi validi interpreti, alla costruzione e alle evoluzioni del medesimo orizzonte¹⁸. La cornice tracciata dal Conti, tende ad attribuire notevole lucidità politica e chiarezza d'intenti all'*élites* rivoluzionarie, si inseriscono i due bandi riguardanti due degli otto banchi pubblici: quello della Santissima Annunziata e quello dei Poveri, del 4 e 6 gennaio 1648¹⁹. Non è un caso che il duca di Guisa, nel corso del suo controverso comportamento di difensore nominale e, al contempo, primo sabotatore delle istituzioni repubblicane, avesse scelto questi due istituti come destinatari della tutela della Repubblica nei confronti di vessazioni e furti²⁰. Già il lavoro di Cornelia del Mercato aveva evidenziato, attraverso la pubblicazione dei documenti riguardanti le attività del Banco dell'Annunziata o Ave Grazia Plena (d'ora in avanti AGP), intimamente collegato alle attività dell'Annunziata, come specialmente *l'entourage* del duca – che aveva eletto la sua residenza e quartier generale nel vicino Palazzo Caracciolo – si servisse del suddetto banco per armare la propria milizia e per trasferire ingenti quantità di ducati dal capitano Agostino de Lieto, autentico procuratore economico dell'Altezza Serenissima, ai più diversi e spesso anonimi faccendieri e capitani popolari²¹. D'altronde il governo popolare della Casa Santa dell'Annunziata e del suo banco, come anche la titolarità riservata ai napoletani per gli uffici nei banchi e nei luoghi pii, erano stati, sin dai capitoli riformati di luglio, una delle rivendicazioni dei popolari, ancora sotto il principale influsso del partito riformatore capeggiato da Giulio Genoino e dall'eletto del popolo Francesco Antonio Arpaia²². Ma se l'Annunziata era sempre stata al centro

delle ambizioni di rappresentanza popolare e civile della città di Napoli²³, è lecito e interessante domandarsi perché il destinatario del secondo bando fosse proprio il Banco dei Poveri e se i banchi, per le differenti modalità con cui avveniva la scelta dei loro governatori, avessero la capacità di esprimere una 'rappresentanza politica' portatrice di altrettanto differenti interessi.

Attraverso la ricognizione delle scritture patrimoniali e apodissarie dei banchi pubblici napoletani dal 1647 al 1649, è possibile provare a formulare una breve risposta documentale a questo interrogativo, suggerendo un suo inquadramento in un'ipotesi di contesto più vasta. La documentazione esaminata, del tutto inedita, si propone, in ideale continuità con il lavoro svolto da Fausto Nicolini sulla prima fase della rivolta²⁴, di evidenziare novità che, pur contigue alle intuizioni portate in dote dagli imprescindibili apporti della storiografia recente, non erano state fino ad ora prese in considerazione.

Il punto di partenza per trovare una comunanza tra Banco dei Poveri e Banco dell'AGP, nell'ottica del comune trattamento riservato loro dalle autorità repubblicane nel gennaio 1648, è di qualche anno antecedente ai moti rivoluzionari. Nel 1636 avvenne il celebre incidente che vide protagonisti i governatori d'estrazione popolare della Casa Santa dell'Annunziata. Questi ultimi cercarono di deliberare riunendosi nonostante l'assenza di Francesco Caracciolo, rappresentante dei nobili nel governo della Casa. L'azione scatenò la reazione violenta degli aristocratici, che uccisero un governatore popolare. Principale artefice dell'azione popolare e dell'irruzione nella camera delle deliberazioni dell'Annunziata, fu uno dei governatori popolari della Santa Casa, insigne giurista napoletano: Francesco Antonio Scacciavento²⁵. Quest'ultimo era stato tra i fiancheggiatori di Giulio Genoino nel tumultuoso progetto sviluppatosi all'ombra del duca di Osuna nel 1620 e si era successivamente distinto come eletto del popolo nel 1628²⁶. La sua carriera politica culminò, secondo la naturale aspirazione del ceto togato napoletano, espressione frequente delle istituzioni del Seggio del Popolo, con l'ingresso nella Gran Corte della Vicaria e il ruolo di mastro d'atti del Sacro Regio Consiglio²⁷. È proprio Francesco Antonio Scacciavento, già eletto del popolo nel 1628,

ad essere il punto di collegamento tra Banco dell'AGP e Banco dei Poveri nella temperie della rivoluzione di Masaniello e della successiva Repubblica Napoletana. Scacciavento è sempre stato annoverato tra i grandi protagonisti del movimento riformatore, anti-nobiliare e afferente alla corrente moderata collegata al partito genoiniano. Fu uno dei revisori dei capitoli di luglio, divenne giudice universale delle cause popolari durante la Repubblica, fu a capo della delegazione che si recò presso la flotta di Don Giovanni d'Austria. Ma, ciò che fino ad ora si è ignorato, sottolineando giustamente il ruolo di *leadership* assunta da Scacciavento nei riguardi delle 'cappe negre' e del ceto togato all'interno degli schieramenti interni alla Repubblica²⁸, è il fatto che Scacciavento fu non solo confratello dell'Oratorio del Monte dei Poveri (da cui provenivano i quadri, gli ufficiali e il governo dello stesso banco), ma che nel gennaio del 1648, all'apice del fragile potere politico della Serenissima Repubblica Napoletana e del suo sforzo contro l'autorità regia, venne eletto Priore del Banco dei Poveri, la massima carica nell'organigramma di governo di quell'istituzione²⁹.

Dall'analisi delle scritture patrimoniali del Banco dei Poveri si evince che questo non fu l'unico momento di contatto tra il gruppo ideologicamente e politicamente attivo della rivoluzione e il Banco dei Poveri. Prima di occupare il vertice del governo del banco, l'ex governatore della Casa Santa dell'Annunziata (e quindi anche del fiorentino Banco dell'AGP) fu garante di un altro e più prestigioso ingresso nella congregazione del Sacro Monte dei Poveri, quello di una delle menti della rivoluzione e dell'ideologia repubblicana: mentre nell'agosto del 1647 Scacciavento si faceva concedere, nonostante i divieti, il privilegio di poter impegnare argenti per un prestito ad interesse a proprio vantaggio³⁰, il primo settembre dello stesso anno egli dava la sua garanzia personale sulla «bontà di vita» e «ogni integrità» di Vincenzo d'Andrea, indispensabile per l'ingresso di quest'ultimo nell'oratorio come confratello³¹.

Vincenzo d'Andrea, ideatore e centro dell'economia repubblicana, suo esponente politico di maggior rilievo e probabile fiancheggiatore dei primi moti del luglio 1647³², ebbe la premura di fare il suo ingresso nel consesso dei confratelli dell'Oratorio del Sacro Monte e Banco dei Po-

veri un mese e mezzo prima della stesura del manifesto che avrebbe formalmente rivendicato il mutamento di fedeltà del popolo napoletano, dalla monarchia spagnola alla repubblica. Premura dovuta grazie alla posizione che un tale posto in un così rispettato ambiente gli avrebbe garantito, ma anche alle particolarità che lo stesso Banco dei Poveri aveva e che non sarebbero state estranee ai progetti economici e politici dell'antispagnolismo prima, e della Repubblica dopo. Il Banco dei Poveri fu, fin dalla sua fondazione, l'espressione del potere economico di quel ceto togato che aveva nella vicinissima Gran Corte della Vicaria, in Castel Capuano, il suo punto di riferimento. Il 'banco degli avvocati', fondato nel 1563³³ come semplice Monte, dove l'elemento aristocratico era assente o assolutamente minoritario all'interno della compagine di governo³⁴, non poteva rimanere estraneo alle aspirazioni e alle divisioni politiche che percorsero il medesimo ceto togato durante la rivoluzione e la parentesi repubblicana³⁵.

Sempre le scritture patrimoniali del Banco dei Poveri rivelano che nel 1648 a ruolo di governatore mensario (amministratore delle operazioni quotidiane e supervisore di cassa) era stato designato tale Paolo Fasano. Si tratta, con ogni probabilità, del Paolo Fasano che ci è segnalato dal Capecelatro essere alla testa di un gruppo di popolani armati e che avverte il cardinal Filomarino della pericolosità della situazione, sbarrandogli la strada verso il cuore dei tumulti³⁶. A conferma di questa ipotesi, sempre nel medesimo volume patrimoniale, si riscontra un pagamento che il governatore Paolo Fasano richiede al banco stesso per aver personalmente interceduto presso alcuni esponenti popolari, con cui vantava confidenza e di cui non rivela il nome, dall'infastidire le operazioni quotidiane di cassa³⁷. Inoltre, tanto Scipione de Martino, quanto Fabrizio Tocco, entrambi governatori del banco nel 1648, furono chiamati a ricoprire il loro ruolo di giudici nelle nuove magistrature della Repubblica³⁸.

Un altro significativo indizio di quanto il governo del Banco dei Poveri fosse stato oggetto di un tentativo di quella che potrebbe essere definita una lottizzazione politica da parte dei quadri della Repubblica, nell'ottica di un suo possibile inserimento nel nuovo quadro istituzionale-economico accanto ad altri banchi, è fornito dalle

1660 1648

Serenissima Repubblica di Napoli a dispo^{ne} di V. Vincenzo d'Andrea

25 Sum ^{no}	Militari - d. 134	543.1
31. d. v.	Abbatejva - c. 607	3
	do	6
	ferrano - c. 607	1
	Cajca - d. 607	1
	Stajja - c. 617	1
	Albero - d. 637	20
	Marcangione d. 647	4
	Castello	20
	Militari - c. 607	63. 1
	Antonio - 657	20. 1. 4
		15

3. Conto della Serenissima Repubblica di Napoli a disposizione di don Vincenzo d'Andrea. Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco della Pietà*, pandettone, matr. 100.

scritture patrimoniali del 1649. In questo mutato contesto i governatori (in quell'anno sinistramente capeggiati da un priore di spiccata origine aristocratica e di provata fedeltà alla corona di Spagna, Francesco Merlino duca di Ramonete)³⁹ lamentano di essere in possesso di una grande quantità di monete ideate per servizio della Real Serenissima Repubblica e confidano di sbarazzarsene, senza particolari danni, attraverso il Monte dei Pegni. Non si riscontrano casi analoghi nei patrimoniali degli altri banchi⁴⁰. Il 27 aprile del 1649 gli stessi governatori affrontano la questione dei prestiti su pegno ricevuti da Scacciavento nel suo precedente mandato, sottolineando come non risulti il saldo del suddetto prestito da parte dell'ex priore⁴¹.

In conclusione, emerge dalla documentazione esaminata un collegamento, quanto meno personale, tra Francesco Antonio Scacciavento, esponente di spicco dell'ala riformatrice e moderata, e Vincenzo d'Andrea, anima politica e provveditore generale della Repubblica. Un collegamento che si palesa nella scelta di Vincenzo d'Andrea di entrare in un consesso economico come quello della Congregazione dell'Oratorio e Sacro Monte dei Poveri grazie all'intervento di Scacciavento. Proprio Francesco Antonio

Scacciavento si garantirà una carriera mirabile all'interno del banco raggiungendone l'apice nel momento più vivace dell'esperienza repubblicana. Inoltre la figura spiccatamente popolare del Fasano e l'inserimento dei governatori De Martino e Tocco nelle magistrature repubblicane dimostrano un'attrazione o un naturale avvicinamento del ceto togato espresso dal governo del banco verso i progetti di riforma e le idee repubblicane maturate alla vigilia del manifesto del 17 ottobre 1647.

Ulteriori indicazioni in questo senso si ottengono dallo studio delle scritture apodissarie dello stesso banco, per il medesimo biennio 1647-1649. Da queste ultime appare come il d'Andrea fosse già, *de facto*, uno dei protagonisti della vita economica di tutta l'area che circondava Palazzo Ricca, sede dello stesso banco, e dell'adiacente quartiere di Forcella⁴². Così come un altro protagonista della rivoluzione, Giuseppe Donzelli, possedeva la sua farmacia a Forcella⁴³, Vincenzo d'Andrea era il fulcro di una rete di affari che andava dall'esercizio della sua professione di avvocato al possesso di stabili prospicienti il giardino alle spalle del Banco dei Poveri, alla locazione di case innanzi al banco e ad una lunghissima serie di affari minori, sem-

pre eseguiti attraverso le casse dei Poveri, come i sostanziosi prestiti a Scipione Filomarino⁴⁴.

Di grande interesse sono, pertanto, le caratteristiche della movimentazione del denaro che per la Repubblica, a nome di Vincenzo d'Andrea, transitava attraverso le casse del Banco dei Poveri. Un'analisi comparata rispetto alla documentazione pertinente agli altri banchi (particolarmente interessanti sono Sant'Eligio e il già citato Banco dell'Annunziata, per la loro posizione e per le loro contaminazioni 'popolari')⁴⁵ mostra come il d'Andrea avesse eletto principalmente il Banco dei Poveri (più raro è l'utilizzo del Banco di Sant'Eligio) per la riscossione dei diritti della Regia Dogana, ora di pertinenza della Repubblica, nonché per la vendita di ipotetiche «annue entrate» che la Repubblica avrebbe istituito e venduto ai privati non appena fosse tornata la pace⁴⁶. Ma oltre agli spunti che tali documenti suggeriscono per l'assetto economico che il provveditore generale andava ideando per la neonata Repubblica e per la necessità di riempire il vuoto fiscale e lo scontento sociale lasciato dall'abolizione delle gabelle, è la forma di tali documenti a risultare interessante⁴⁷. Mentre negli altri banchi pubblici, in particolare nel Banco della Pietà, brulicano, a margine di ciascuna causale di pagamento, le vibranti proteste dell'amministrazione del banco per le usuali pratiche di sequestro e utilizzo forzoso del denaro dei «ribelli et inimici di questo fedelissimo popolo», fino ad arrivare alla «pena della vita» se non si fosse data esecuzione ai mandati di Gennaro Annesi e del duca di Guisa e in alcuni casi le causali di pagamento sono cancellate all'interno dei giornali copiapolizze (fig. 2), nel Banco dei Poveri, invece, tali proteste sono ridotte al minimo⁴⁸.

Quanto grande fosse l'effettivo coinvolgimento di una parte dei vertici del Banco dei Poveri nel progetto repubblicano e quanto quest'ultimo fosse, alla luce delle relazioni personali di Francesco Antonio Scacciavento e Vincenzo d'Andrea, realmente distante dallo schieramento più moderato e di matrice 'togata'⁴⁹, i documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli non permettono di dirlo. Ciò che essi suggeriscono in modo chiaro, però, è un'assenza di causalità della doppia destinazione dei bandi del gennaio 1648. Essi evidenziano che tanto il Banco dei Poveri, quanto il Banco dell'AGP non furono tanto travolti dalla

temperie rivoluzionaria e repubblicana, ma che, almeno nelle intenzioni, furono piuttosto sfiorati dai progetti di innovazione concepiti dal movimento che partorì i capitoli di luglio e dalla politica economica del d'Andrea.

La Serenissima Repubblica di Napoli fu, soprattutto, un'entità politica contrapposta e, di conseguenza, combattente contro la ben consolidata rete di poteri legati alla monarchia asburgica e ai suoi viceré⁵⁰. Per questo motivo la sua manifestazione più verace e partecipata è rintracciabile nel dispiegamento della sua forza militare e nelle modalità del suo impiego⁵¹. Rosario Villari ha segnalato come gli spettatori degli avvenimenti rivoluzionari del luglio 1647 additassero proprio la nuova coscienza e organizzazione militare del popolo napoletano come una delle principali cause dei tumulti. Non è, infatti, possibile sottovalutare le ripercussioni che l'iniziativa portata avanti dal viceré duca di Medina de las Torres nel 1640 ebbe negli avvenimenti degli anni successivi. L'allora protetto e genero del conte duca d'Olivares, innanzi ad una possibile offensiva francese del regno, si decise ad affidare alle istituzioni popolari l'organizzazione delle difese cittadine⁵². Quell'esperienza organizzativa, capace di partorire un esercito di trentamila fanti e di indicare un maestro di campo tra le fila della nobiltà 'amica' del popolo, rafforzò senza dubbio la capacità di movimento e mobilitazione delle ottine. Tale disciplina e capacità di mobilitazione si manifestò sin dalle prime operazioni e dall'incendio delle case di coloro che vennero considerati nemici del popolo⁵³. La prima stima degli uomini armati e pronti alla sollevazione ammontava a un numero di ben 114.000⁵⁴. Ma è necessario effettuare una distinzione tra popolazione in rivolta, pronta ad assaltare i luoghi del potere e a devastare i capanni delle gabelle, e quello che fu, a tutti gli effetti, l'esercito al servizio della Repubblica, del duca di Guisa e dei suoi consultori⁵⁵.

Un utile strumento per un quadro della situazione militare quanto più puntuale possibile è stato rappresentato dagli stipendiari, fino a questo momento inediti, riportati nelle causali di pagamento fedelmente trascritte nei copiapolizze dei banchi napoletani. Tali documenti, che in alcuni casi trascendono la forma 'classica' della causale di pagamento e si presentano come lunghi elenchi di capitani, ufficiali e relative attribuzioni, permettono

un'interessante ricostruzione di quello che era l'esercito repubblicano e dei suoi metodi di approvvigionamento⁵⁶. Preliminarmente interessante è anche il pagamento che il capitano Giuseppe Coppola, nome che non ricompare in altri pagamenti, effettua per il suo sergente Carlo Morra al fine di «prendere et esigere» dai banchi le quantità di denari dovute ai suoi uomini⁵⁷. È dunque possibile che non fossero pochi i capitani popolari ad avere contatti diretti ed informali con i banchi pubblici.

Il primo stipendiario, che in data 27 gennaio 1648 distribuisce attraverso il Banco della Pietà 543.1 ducati a truppe, ufficiali, medici e maestri di campo, ci fornisce indicazioni fino a questo momento sconosciute sulle capacità militari della repubblica e del suo provveditore generale Vincenzo d'Andrea⁵⁸. I soldati vengono pagati per la giornata «delli sette di questo mese»: è probabile che si tratti di un pagamento che si voleva fosse periodico e che rimase *una tantum*, un tentativo di istituzionalizzare un soldo per le milizie regolari che, anche grazie al confronto con gli altri documenti afferenti ai banchi della Pietà e dei Poveri, invece rimase imbrigliato nella forma di una mancia irregolare e discontinua⁵⁹. Lo stipendiario ci illustra i pagamenti per gli ufficiali e per le compagnie di soldati. Dai settantaquattro pagamenti rivolti ad altrettante compagnie, complete del nome dell'ufficiale di comando e talvolta del suo aiutante, si ricava un soldo di 10 grana per soldato e un totale di 4277 uomini in armi, tra cui sette cacciatori stanziati nella zona di San Domenico Maggiore e i soldati al comando di Matteo d'Amore nel Lavinaro. Inoltre tale stipendiario ci mostra come Vincenzo d'Andrea fosse al comando di due «terzi», probabile *tercios*, formati da lazzari, così nominati nella causale stessa, che, pur ricevendo solo cinque ducati per la stessa giornata di combattimenti, probabilmente costituivano una forza numerica considerevole. Questa esplicita dicitura fornisce elementi ulteriori per le ricerche sull'origine di tale termine e per il suo significato coevo agli eventi rivoluzionari, probabilmente capace di descrivere tanto l'estrazione sociale quanto l'orientamento politico radicale di queste formazioni di insorti armati⁶⁰.

Altrettanto interessanti sono i pagamenti ai medici incaricati di assistere la truppa e la presenza di Annibale Brancaccio come maestro di campo, a testimonianza dell'in-

fluenza che la figura di un altro Brancaccio, Marcantonio, aveva esercitato al sorgere dell'esperienza repubblicana⁶¹. Di un ducato era invece l'assistenza che le vedove dei caduti in combattimento o dei prigionieri ricevevano per il loro sacrificio alla causa della Repubblica⁶². Si tratta di un particolare che non solo aiuta a recuperare i nominativi e a incoraggiare gli studi su quei combattenti e capitani che Villari definisce come «disposti al sacrificio estremo per la libertà del loro paese», quasi sempre rimasti senza nome⁶³, ma fornisce anche una bozza delle serie intenzioni di istituzionalizzare un'organizzazione militare e di potere profondamente legato alla popolazione di Napoli in armi⁶⁴.

* Sono molto grato a Sabrina Iorio, che mi ha spinto ad affrontare ed incoraggiato a proseguire questa ricerca.

¹ In particolare, in A. MUSI, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Napoli 1989 e in R. VILLARI, *Un sogno di libertà: Napoli nel declino di un impero 1585-1648*, Milano 2012.

² F. CAPECELATRO, *Diario ... contenente la storia delle cose avvenute nel Reame di Napoli negli anni 1647-1650 ...*, Napoli 1850-1854, II, p. 317.

³ A. MUSI, *op. cit.*, pp. 98-104.

⁴ Sul ruolo svolto dai banchi pubblici nel sistema fiscale spagnolo, G. MUTO, *Tra "hombres de negocios" e banchi pubblici: progetti di autonomia finanziaria dello Stato napoletano (secoli XVI-XVII)*, in «Studi Storici Luigi Simeoni», XXXIII, 1983, pp. 85-101.

⁵ Ivi, pp. 242-245.

⁶ Ivi, p. 95.

⁷ G. GALASSO, *Intervista sulla storia di Napoli*, Bari 1978, p. 46.

⁸ In particolare, sulle ambizioni e le espressioni culturali di tale cetto civile, G. GALASSO, *Un'ipotesi di 'blocco storico' oligarchico-borghese nella Napoli del '600: i 'Seggi' di Camillo Tutini fra politica e storiografia*, in «Rivista Storica Italiana», X, 1978, p. 507-529 oltre a M. VISCEGLIA, *Identità sociali. La nobiltà napoletana nella prima età moderna*, Milano 1998, p. 92 e, con particolare attenzione alle contrapposizioni tra plebe e 'letterati', A. HUGON, *La insurrección de Nápoles, 1647-1648: la construcción del acontecimiento*, Saragozza 2014, pp. 185-193.

⁹ V. CONTI, *Le leggi di una rivoluzione: i bandi della repubblica napoletana dall'ottobre 1647 all'aprile 1648*, Napoli 1983, pp. XLI-LVII.

¹⁰ Per un quadro comparativo delle rivoluzioni europee nel XVII secolo, R. VILLARI, *Ribelli e Riformatori*, Roma 1983, pp. 15-43.

¹¹ R. VILLARI, *Un sogno di libertà* cit., pp. 506 e 507.

¹² Sulle attività politiche dell'Accademia e sui suoi legami con il cetto civile, G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi, 1611-1645*, Napoli 2000, pp. 232-233.

¹³ Ivi, pp. 454-455.

¹⁴ Ivi, p. 493.

¹⁵ Ivi, pp. 259 e 494.

¹⁶ V. CONTI, *op. cit.*, p. LXI.

¹⁷ Ivi, p. LXII.

¹⁸ S. MASTELLONE, *I Repubblicani del Seicento e il modello politico olandese*, in «Il Pensiero Politico», XVIII, 1985, pp. 145-163 e V.I. COMPARATO, *Civil Culture to the Neapolitan Republic of 1647: Republicanism in Italy between the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Republicanism. A Shared European Heritage*, I, *Republicanism and Constitutionalism in Early Modern Europe*, Cambridge 2002, pp. 169-194.

¹⁹ Ivi, pp. 223 e 232.

²⁰ Sulle aspirazioni esclusivamente personali e sui progetti anti-repubblicani del duca di Guisa, E. DE RAIMOND DE MORMOIRON, *Histoire des révolutions de la Ville et du Royaume de Naples*, Parigi 1667-68, III, p. 23.

²¹ C. DEL MERCATO, *Notizie tratte dai giornali copiapolizze del Banco della Santissima Annunziata (1647-1649)*, in «Revue Internationale d'Histoire de la Banque», 26-27, 1983, pp. 275-320; 28-29, 1984, pp. 428-465; 32-33, 1986, pp. 322-347.

²² G. DONZELLI, *Partenope Liberata ...*, Napoli, per Ottavio Beltrano, 1647, p. 111.

²³ Sull'importanza della Casa Santa dell'Annunziata nel contesto economico cittadino e sul suo legame con il 'popolo' di Napoli, G.B. D'ADDOSIO, *Origine vicende storiche e progressi della Real s. Casa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli, 1883.

²⁴ F. NICOLINI, *Notizie tratte dai giornali copiapolizze degli antichi banchi napoletani intorno al periodo della rivoluzione del 1647-48*, in «Bollettino dell'Archivio Storico del Banco di Napoli», 2 voll., Napoli 1959.

²⁵ D.A. PARRINO, *Teatro eroico e politico dei governi dei viceré di Napoli*, Napoli, nella nuova stamperia di Parrino e Mutii, 1692-1694, II, pp. 246-247.

²⁶ R. VILLARI, *Un sogno di libertà* cit., pp. 409, 431 e 426-463; In A. MUSI, *op. cit.*, p. 133.

²⁷ V.I. COMPARATO, *Uffici e società a Napoli. Aspetti dell'ideologia del magistrato nell'età moderna*, Firenze 1974, p. 93.

²⁸ Sulla partecipazione e sul ruolo del cetto togato a Napoli e, in particolare, in Calabria Citra, P.L. ROVITO, *La rivolta dei notabili, ordinamenti municipali e dialettica dei ceti in Calabria Citra*, Napoli 1988.

²⁹ Archivio Storico del Banco di Napoli (d'ora in avanti ASBN), *Banco dei Poveri*, libro di conclusioni, matr. 121, 25 dicembre 1647.

³⁰ ASBN, *Banco dei Poveri*, libro di conclusioni, matr. 121, 3 agosto 1647.

³¹ Appendice, doc. 1.

³² Sulla formazione e sui progetti legati al d'Andrea, tra gli altri V. CONTI, *op. cit.*, pp. LIX-LXIV e IDEM, *La Rivoluzione repubblicana a Napoli e le strutture rappresentative (1647-1648)*, Firenze 1984, oltre a R. VILLARI, *Un sogno di libertà* cit., pp. 474-477.

³³ Sulla nascita del Sacro Monte e Banco dei Poveri, si veda E. TORTORA, *Nuovi documenti per la storia del Banco di Napoli*, Napoli 1890, pp. 42-58 e R. FILANGERI, *I Banchi di Napoli dalle origini alla costituzione del Banco delle Due Sicilie*, a cura della direzione generale del Banco di Napoli, Napoli 1940 pp. 46-49.

³⁴ Sull'origine togata del monte e sul ruolo svolto dalla congregazione del Santissimo Nome di Dio nella nascita del banco, D. CASANOVA, *Le porte per il paradiso. Le confraternite napoletane in età moderna*, Napoli 2014, p. 51.

³⁵ Sui legami tra cetto togato e progetti di riforma, P.L. ROVITO, *La rivoluzione costituzionale a Napoli (1647-1648)*, in «Rivista Storica Italiana», XCVIII, 1986, pp. 374-375 e 412-420.

³⁶ F. CAPECELATRO, *op. cit.*, p. 120.

³⁷ ASBN, *Banco dei Poveri*, libro di conclusioni, matr. 122, 29 febbraio 1648.

³⁸ V. CONTI, *op. cit.*, pp. 283-291.

³⁹ Sull'atteggiamento tenuto da Francesco Merlino nei giorni della rivoluzione, R. VILLARI, *Un sogno di libertà* cit., p. 421.

⁴⁰ Appendice, doc. 2.

⁴¹ ASBN, *Banco dei Poveri*, libro di conclusioni, matr. 123, 27 aprile 1649.

⁴² Sul rilievo, come agente economico e collezionista d'arte, del D'Andrea, V. PACELLI, *La quadreria di Vincenzo D'Andrea, giurista e rivoluzionario, da un inventario del 1649*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 1987, pp. 145-151.

⁴³ F. NICOLINI, *op. cit.*, doc. 407.

⁴⁴ Operazioni per trenta ducati dal 22 agosto a 16 settembre 1647 – due operazioni di prestito 'grazioso', cioè senza alcun interesse – risultano da ASBN, *Banco dei Poveri*, libro maggiore, 1647, matr. 104, p. 160.

⁴⁵ Sul governo del Banco di Sant'Eligio e sul ruolo che le ottine svolgevano all'interno dello stesso preziose delucidazioni sono presenti in E. TORTORA, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶ Per la dogana: ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, giornale copiapolizze, matr. 261, 22 gennaio 1648; ASBN, *Banco dei Poveri*, giornale copiapolizze, matr. 263, 29 ottobre 1647; ivi, giornale copiapolizze, matr. 263, 20 novembre 1647; ivi, giornale copiapolizze, matr. 263, 5 dicembre 1647; ivi, giornale copiapolizze, matr. 264, 17 dicembre 1647. Per la vendita di annue entrate si veda ivi, giornale copiapolizze, matr. 264, 4 gennaio 1648.

⁴⁷ Sull'evoluzione del linguaggio e della forma dei documenti in conseguenza della rivoluzione, S. D'ALESSIO, *Contagi. La rivolta napoletana del 1647-48: Linguaggio e potere politico*, Firenze 2003, pp. 33-40.

⁴⁸ ASBN, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze, matr. 373, 25 novembre, p. 86; ivi, giornale copiapolizze, matr. 376, 18 dicembre 1647, p. 110.

⁴⁹ Sulla concorrenza tra i due schieramenti per l'elezione dell'eletto del popolo del 2 agosto 1647, R. VILLARI, *Un sogno di libertà* cit., p. 409 e in maniera ancor più netta in A. MUSI, *La rivolta del 1647-48, in Il Regno di Napoli nell'età di Filippo IV (1621-1665)*, Milano 2014, p. 203.

⁵⁰ G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli, Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, II, Torino 2006, p. 435.

⁵¹ Su quanto la partecipazione militare contraddistinse il movimento rivoluzionario fin dalle sue origini, F. BENIGNO, *Specchi della rivoluzione, Conflitto e identità politica nell'Europa moderna*, Roma 1999, pp. 269-270 e p. 274.

⁵² R. VILLARI, *Un sogno di libertà* cit., p. 419.

⁵³ Dissonante e tendente a raffigurare le milizie repubblicane come bande atte principalmente alla rapina e al disordine è la versione fornita da M. SCHIPA, *Masaniello* (1925), Napoli 2015, pp. 137-138.

⁵⁴ Ivi, p. 321.

⁵⁵ Una ricostruzione più precisa ci perviene in A. MUSI, *La rivolta del 1647-48*, cit., p. 259, in cui si evince che la forza totale della Repubblica nel suo massimo sforzo non andasse di molto oltre le diecimila unità.

⁵⁶ In particolare assumono tale forma di lungo e dettagliato elenco, riassuntivo di svariati pagamenti, i seguenti documenti: ASBN, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze, matr. 376, 27 gennaio 1648, pp. 132-134 (Appendice, doc. 3); Ivi, giornale copiapolizze, matr. 375,

31 gennaio 1648, p. 64; ASBN, *Banco dei Poveri*, giornale copiapolizze, matr. 264, 18 gennaio 1648.

⁵⁷ ASBN, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze, matr. 375, 31 gennaio 1648, p. 60.

⁵⁸ Appendice, doc. 3.

⁵⁹ Esempi di pagamenti estemporanei sono, tra i molti, ASBN, *Banco dei Poveri*, giornale copiapolizze, matr. 264, 21 gennaio 1648, Ivi, 22 gennaio 1648 e 27 febbraio 1648.

⁶⁰ F. BENIGNO, *op. cit.*, pp. 276-281.

⁶¹ R. VILLARI, *Un sogno di libertà* cit., pp. 474-475.

⁶² ASBN, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze, matr. 375, 31 gennaio 1648, pp. 60-61; Ivi, *Banco dei Poveri*, giornale copiapolizze, matr. 264, 18 gennaio 1648.

⁶³ Particolarmente interessante a questo scopo è il confronto con i nominativi coinvolti nella repressione degli anni 1648-51 e pubblicati in G. DE BLASIS, *Le giustizie eseguite in Napoli al tempo dei tumulti di Masaniello*, in «Archivio storico per le province napoletane», IX, 1884, pp. 104-54.

⁶⁴ R. VILLARI, *Un sogno di libertà* cit., pp. 491-492.

APPENDICE: DOCUMENTI TRATTI DALL'ARCHIVIO STORICO DEL BANCO DI NAPOLI

1. *Banco dei Poveri*, libro di conclusioni, matr. 121, 1 settembre 1647.

(...) Fu fatta relatione per il signor Francesco Antonio Scacciavento della bontà di vita del Dottor Vincenzo d'Andrea e ritrovandolo d'ogni integrità fu ricevuto a sua istanza per fratello di nostro oratorio con voti segreti nemine discrepante.

2. *Banco dei Poveri*, libro di conclusioni, matr. 123, 10 giugno 1649.

(...) Essendo rimasta dall'Arrendiamento del vino molta moneta di Rame e buona parte d'essa con l'impronta della pretesa Repubblica ascendente alla summa di docati duemila, e più, a non convenendo tenerla così oziosa, non havendo modo di smaltirla, per buoni rispetti movendino la lor mente hanno concluso, che il signor Mensario del Montae tutta la moneta di rame della praetensa Repubblica la smaltisca con farne pegni al monte, et a Carcerati con la sua solita prudenza, e tutta la moneta d'argento e quella di rame, ma del Re nostro Signore, che pervienerà dalli disimpegni, e vendita de pegni, ne facci far introito al Banco.

3. *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze, matr. 376, 27 gennaio 1648, pp. 132-134.

Alla Serenissima Repubblica di Napoli a disposizione del signor Vincenzo d'Andrea ducati 543.1 e per lei alli infrascritti per

infrascritte cause et se li pagano in virtù di mandato spedito per detto signor Vincenzo d'Andrea fatto li 22 del presente spedito cioè:

Capitan Onofrio Mollo ducati 18.2.10 per soccorso della sua compagnia di soldati 185 per la giornata delli sette del corrente

Capitan Francesco Speranza ducati 5 per soccorso della sua compagnia di soldati 50 per detta giornata

Capitan Domenico Ingenito ducati 7.3 per detto soccorso di soldati 76 per detta giornata

Mastro di Campo Francesco Antonio Passaro ducati 3.10 per soccorso di sua compagnia al numero di soldati 31 per detta giornata si paghino all'Alfier Carlo Emanuel

Capitano Giuseppe Gallerano ducati 2.1.10 per detto soccorso per soldati 23 per detta giornata

Capitan Benedetto Iannociara ducati 1.4 per soccorso de soldati 18 per detta giornata

Capitan Francesco della Monica ducati 4.1 per detto soccorso de soldati 42 per detta giornata

Capitan Benedetto Mortella ducati 4.1 per detto soccorso di soldati 42 per detta giornata

Capitan Francesco Barile ducati 6.1.10 per detto soccorso di soldati 63 per detta giornata

Capitan Giuseppe Villagio ducati 2.4.10 per detto soccorso di soldati 29 per detta giornata

Capitan Carlo Marotta ducati 3.2.10 per detto soccorso di soldati 25 per detta giornata

Capitan Sabatino Zanibraya ducati 3.4 per detto soccorso di soldati 38 per detta giornata

Capitan Onofrio Pagano ducati 11.2 per detto soccorso di soldati 116 per detta giornata

Capitan Giuseppe Fontana ducati 4 per detto soccorso di soldati 40 per detta giornata

Capitan Leonardo de Sio ducati 4.3.10 per detto soccorso di soldati 47 per detta giornata

Capitan Giovanni Russo ducati 5 per detto soccorso di soldati 50 per detta giornata

Capitan Domenico Tripoli ducati 6.1.10 per detto soccorso di soldati 63 per detta giornata

Capitan Domenico Bambace ducati 10.1 per detto soccorso di soldati 102 per la giornata delli 7 del presente

Capitan Francesco Seminara ducati 7 per detto soccorso di soldati per detta giornata

Capitan Orazio Salvo ducati 2 per detto soccorso di soldati 20 per detta giornata

Capitan Giovanni Soprano ducati 2.4 per detto soccorso di soldati 28 per detta giornata et si paghino a Domenico Paladino suo alfiere

Capitan Giuseppe Cappelletto ducati 9.10 per detto soccorso di soldati 91 per detta giornata

Capitan Francesco Cappelletto ducati 5.4.10 per detto soccorso di soldati 59 per detta giornata per la compagnia allora di Dario More

Capitan Maurizio Todara ducati 1.4.10 per detto soccorso di soldati 19 per detta giornata

Capitan Stefano Galazza ducati 2.3.10 per detto soccorso di soldati 27 per detta giornata

Capitan Onofrio Morvillo ducati 1.4.10 per detto soccorso di soldati 19 per la detta giornata

Capitan Francesco Costa ducati 7 per detto soccorso di soldati 70 per detta giornata

Capitan Cesare Scoppa ducati 7.2.10 per detto soccorso di soldati 75 per detta giornata

Capitan Pietro Buono ducati 7.10 per detto soccorso di soldati 71 per detta giornata

Capitan Francesco de Rienzo ducati 4 per detto soccorso di soldati 42 per detta giornata

Capitan Luca Battimiello ducati 3 per detto soccorso per soldati 30 per detta giornata

Capitan Francesco de Regina ducati 4 per detto soccorso di soldati 40 per detta giornata

Capitan Andrea Spina ducati 10.1 per detto soccorso di soldati 102 per detta giornata

Capitan Nicola Britti ducati 5.3.10 per detto soccorso di sua compagnia e di quella che era di Gennaro d'Ardia di soldati 22 per la detta giornata

Capitan Francesco Giordano ducati 6.1 per detto soccorso di soldati 62 per detta giornata

Capitan Tomase Aniello Stanca ducati 3.2 per detto soccorso di soldati 34 per detta giornata

Capitan Giovanni Antonio Passaro ducati 2.4 per detto soccorso di soldati 28 per detta giornata

Capitan GioBatta Pavese ducati 1.4.10 per detto soccorso di soldati 19

Capitan Lorenzo Albano et per esso Carmino Marinello ducati 3.3.10 per detto soccorso di soldati 37 per detta giornata

Capitan Tomaso Peluso ducati 5.1

Capitan Giuseppe Ricca ducati 3.3

Capitan Vincenzo Caroscia et per esso all'Alfiere Francesco Tibano ducati 2.1 per detto soccorso per la detta giornata

Capitan Onofrio Durazzo ducati 4

Capitan Francesco Consalvo ducati 4.4

Capitan Marino Varavallo ducati 9.1

Capitan Michele Stadler ducati 3

Capitan Francesco Carraro ducati 4.4.10

Capitan Francesco Gallo ducati 2.4

Capitan Giuseppe Flotta per la compagnia di Iniatio Greco ducati 2.1.10 e sono per detto soccorso di soldati 23 per detta giornata

Capitan Marino russo ducati 4.3.10

Mastro di Campo Giacinto Castaldo per detto soccorso di 19 soldati di sua compagnia per detta giornata

Capitan Diego Porpora ducati 3

Capitan Domenico Nobile ducati 6

Capitan Diego Costantini ducati 3.10

Capitan GioBatta de Simone ducati 4.1

Capitan Giovanni Luongo ducati 15

Capitan Andrea Coscia ducati 11.4

Capitan Francesco Auletta ducati 6.4.10

Capitan GioBatta Nuvola ducati 4.2

Capitan Francesco Cioffi ducati 3.2.10

Capitan Giovanni Rolves ducati 2.1.10

Capitan Aniello Pizza ducati 7.3

Capitan Matteo d'Amore ducati 10 per soccorso de suoi soldati del Lavinaro per detta giornata

Capitan Carlo Longo ducati 10

Capitan Onofrio Pisacane ducati 15

Marcantonio de Feo ducati 1.2 per soccorso di 7 cacciatori stanno al passo di San Domenico

Capitan Oratio de Rosa ducati 16

Capitan Donato Avossa ducati 4

Capitan Antonio Vaccaro ducati 5.10

Capitan Antonio Iamundo ducati 8

Capitan Giuseppe Palumbo di Pozzobianco ducati 2.4.10

Capitan Ferrante Papalino ducati 7.20

Capitan Antonio Starace ducati 3.10

Capitan Aniello Cerino ducati 4

Capitan Aniello Borriello e Carlo d'Angelo ducati 14

Antonio de Fenitia capitano delli signori lazari del 3o del Maestro di campo Vincenzo d'Andrea ducati 2

Oratio Madarano capitano delli signori lazari di detto terzo ducati 3 per detta giornata

Capitan Filippo Savio ducati 1.4.10

Capitan Michele Longo ducati 8.4

Capitan Giovanni de Tomaso ducati 2.3.10 et per esso in credito di Giuseppe della Tomase tenente suo alfiere per soccorso di 27 soldati in detta giornata.

Mastro di campo Annibale Brancaccio ducati 25 per soccorso della sua persona delli quali ne teneva bollettino alla zecca il quale resta lacerato.

Angela Grossa ducati 1 per soccorso della sua famiglia stante la morte di Carlo Barra sua marito

Giuseppe Caporiatasso ducati 3 per sei giornate per suo soldo di capo mastro di neve.

Mattia Alfano ducati 1 per soccorso della sua famiglia stante la morte di Donato Cerullo suo marito

Angela Costantino ducati 1 per soccorso della sua famiglia stante la morte di Francesco Sereno suo marito.

Capitan Aniello Pizzo ducati 7.3 per soccorso della sua compagnia di soldati 76 per la giornata delli 6 di 9mbre neli fu spedito bollettino fatto li 20 di Gennaio al banco dei poveri il quale non have havuto effetto e resta lacerato.

Sergente Maggiore Martio Coppola ducati 8 per suo soccorso in conto del suo saldo de quali ne tenea bollettino a Carlo Ragno a 2 del presente quale resta lacerato

Salvato Viviano ducati 20 per conto dello alloggio delli letti reposti nelli stadi et in conto di quello che se li deve.

Medico Gio Iacovo Carbonello ducati 36 per causa di sua provvisione per le fatiche che fa con Agostino Vinaccia in medicare li feriti di nostra milizia nelli quali se include la detta provvisione di esso Agostino et sono per il mese passato.

ABSTRACT

1647-1648: The Banco dei Poveri between Republicanism and Reformism

Neapolitan public banks, major players in the economic life of Naples from the mid sixteenth century to their merger into a single bank, the *Banco delle Due Sicilie* (Bank of the Two Sicilies) in 1809, were never uninvolved in the political events of the kingdom. Analysis of bookkeeping records in the Historical Archive of the *Banco di Napoli* reveals that the involvement of the public banks during the Masaniello uprising and especially during the period of the republic (October 1647 – April 1648), was not only intense but, on certain occasions, anything but politically unmotivated. Painstaking study of ledger entries has brought to light the strong presence of elements linked to a revolutionary elite within the *Banco dei Poveri* (Bank of the Poor), traditionally an expression of the Neapolitan gowned aristocracy and its government, and has also uncovered a series of interesting attempts to institutionalize the workings of the fragile economico-military mechanism that had been created by Vincenzo d'Andrea.



1. Capua, Cattedrale, veduta dell'interno.

Per il giovane Francesco de Mura già nella Cattedrale di Capua

Augusto Russo

Nella prima metà del Settecento, com'è noto, la Cattedrale di Capua, insigne fabbrica d'origini medioevali, dedicata ai martiri Santo Stefano e Sant'Agata e all'Assunta, fu sottoposta a importanti lavori d'ingrandimento e di rifazione decorativa; meno risaputo è che nella nuova dotazione pittorica dell'interno, condotta per lo più da Francesco Solimena e dal suo séguito, una parte significativa spettò a Francesco de Mura, nome di punta di quell'officina. Nato nel 1696, De Mura era entrato «in quella famosa scuola del perfetto operare» – stando a Bernardo de Dominici – intorno al 1708, suppergiù dodicenne¹.

A premessa e insieme ad anticipo degli esiti del presente studio, occorre dire che la ricerca è stata tesa sin da principio a una quasi totale ricomposizione di contesto (sulla base di fonti e documenti), giacché non molte, sebbene di rilievo, sono le opere primo-settecentesche rimasteci *in loco* (tra cui nessuna di De Mura) a testimoniare di quella fase di trasformazioni nel massimo edificio sacro capuano. Esso, già rimodernato in modo consistente nell'Ottocento per volere dell'arcivescovo Giuseppe Cosenza², fu infatti ricostruito dopo essere stato devastato durante la Seconda guerra mondiale (1943)³, quando andò perduta, tra l'altro, la maggior parte dei dipinti attinenti al nostro discorso (figg. 1-2)⁴. A ben vedere, anzi, e soprattutto come si spera di dimostrare più oltre, l'indagine sul (misconosciuto) concorso demuriano alla decorazione della Cattedrale di Capua si avvicina a una forma di risarcimento, sia pur parziale negli esiti, del giovane artista⁵, nell'occasione ancora all'ombra – stilistica e operativa – del suo maestro Solimena. Ed è proprio intorno a tale nesso (e a tale rapporto), in definitiva, che l'episodio capuano qui esaminato permette di aggregare qualche nuovo dato o elemento di riflessione; non senza implicazioni –

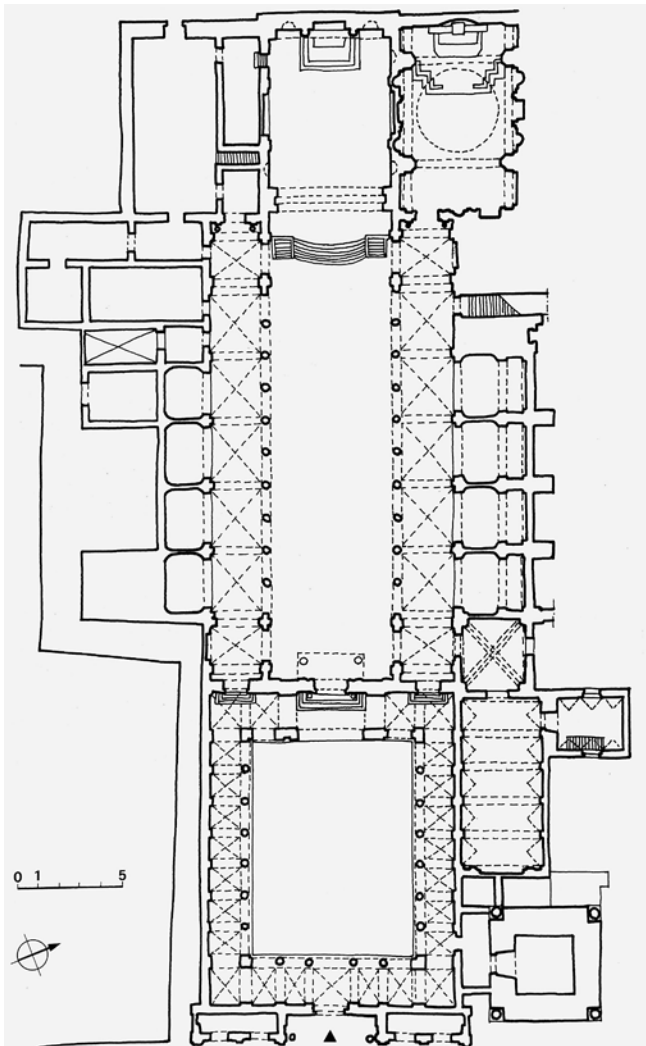
ed ecco l'altro obiettivo di queste pagine – nell'esame della fisionomia e dei propositi della committenza.

Abbiamo a che fare con la speciale munificenza dell'autorità episcopale: e di una in particolare, lungamente in carica e con mire non ordinarie per la sua sede. Colui che si adoperò perché il 'proprio' duomo divenisse un tempio grandioso, ricco e aggiornato, fu Nicola Caracciolo dei signori di Villa Santa Maria (Chieti), arcivescovo di Capua dal 1703 al 1728 (anno in cui morì), e, nel mezzo, il 16 dicembre 1715, creato cardinale da papa Clemente XI Albani col titolo dei Santi Silvestro e Martino ai Monti (fig. 3)⁶.

Il suo impegno (ovvero il suo carisma, la sua ambizione) di committente nella sfera diocesana è già dichiarato in una fonte contemporanea come le aggiunte di Nicola Coleti alle serie dei vescovi d'Italia di Ferdinando Ughelli: vi si legge infatti che «Nicolaus Caracciolus Rubeus», appartenente cioè al ramo dei Rossi dell'illustre famiglia napoletana,

*aedem principem argenteis supellectilibus sacrisque lipsanis ab Urbe delatis jam ditavit. Ignota prius, quia diu abscondita, corpora sancti Prisci primi Capuani episcopi, Quarti et Quinti clericorum, Rufi diaconi et Carponii, martyrum, nuper inventa thecis argenteis inclusa in Thesauro reposuit Ecclesiae, cujus antiquam structuram recentiori et elegantiori jam nobilitat*⁷.

Questo passo, pubblicato nel 1720, sembra dar contezza di una situazione aggiornata coi fatti più attuali, e introduce con efficacia nella questione delle motivazioni culturali e devote alla base delle cure vescovili in materia, lo si vedrà, di fasto artistico e di scelte iconografiche. Innanzitutto il Caracciolo si spese nel provvedere preziosamente il Duomo



2. Capua, Cattedrale, pianta (da Pane, Filangieri 1994).

capuano di suppellettile argentea e di reliquie, che richiedeva e si procurava direttamente a Roma. A lui è inoltre rivendicato il primato del ritrovamento delle spoglie, celate da tempo immemorabile, dei santi Prisco, primo vescovo di Capua, Quarto e Quinto chierici, Rufo diacono e Carponio, tutti martiri: sacri resti che, custoditi in teche d'argento, furono riposti dall'arcivescovo nel Tesoro, la cui struttura proprio allora egli stava riducendo ad aspetto più moderno e distinto (si noti nel brano su riportato il tempo verbale coniugato al presente: «nobilitat»; laddove le azioni precedenti sono espresse al perfetto). Ed è bene sin da subito tener presente, nella riqualificazione della Cattedrale, la centralità del Tesoro, contesto cui andarono rivolte molte delle attenzioni del Caracciolo.

Ma il ruolo significativo di De Mura in tale ambito sarà meglio inteso premettendovi quello ricoperto, a sfondo dei fatti, da Solimena. La serie di dipinti che andò a ornare la 'nuova' Cattedrale di Capua voluta dal Caracciolo conserva tuttora l'opera di vertice: *l'Assunzione della Vergine* all'altare maggiore⁸, uno dei testi-cardine dell'avanzata maturità di Solimena (fig. 4). Per la datazione dell'opera si dispone di un tradizionale *terminus ante quem*, cioè il 1724, anno in cui, il 19 novembre, si ricorda la consacrazione dell'altare maggiore, evento celebrato da Mondillo Orsini, allora arcivescovo di Corinto, mandato all'uopo dallo zio, il pontefice Benedetto XIII⁹. L'anno seguente, peraltro, il dipinto fu visto da monsignor Camillo Cybo dei signori di Massa e Carrara, come registrato da lui stesso in una relazione del suo viaggio nel Regno¹⁰. Secondo De Dominici, Capua aveva – e per fortuna ha – un motivo di vanto non piccolo nel «quadro bellissimo dell'Assunzione della Beata Vergine situato nell'Arcivescovato, ove anche sono espressi gli apostoli intorno alla di Lei sepoltura con un perfettissimo e vago componimento»¹¹. Un giudizio asciutto, fors'anche perché volutamente concentrato sull'elemento 'razionale' del comporre, dell'*inventio*, della *dispositio*, del classico rapporto tra le figure, lo spazio e l'azione: ciò che si radicava, in definitiva, nella certezza del disegno. L'altra faccia della medaglia era – o almeno questa è una possibile interpretazione – un maggior disinteresse per la 'sensualità' dei valori propriamente cromatici e pittorici; al che sembra corrispondere finanche quel «complicato sforzo d'accademia» indicato, nel dipinto capuano di Solimena, da Ferdinando Bologna nel 1958¹². Di una vera e propria temperie solimenesca, del resto, partecipa pure, e con indubbio risalto, il *Cristo morto* scolpito da Matteo Bottigliero, documentato al 1722¹³, e tuttora nella cripta, anch'essa fatta costruire dal Caracciolo.

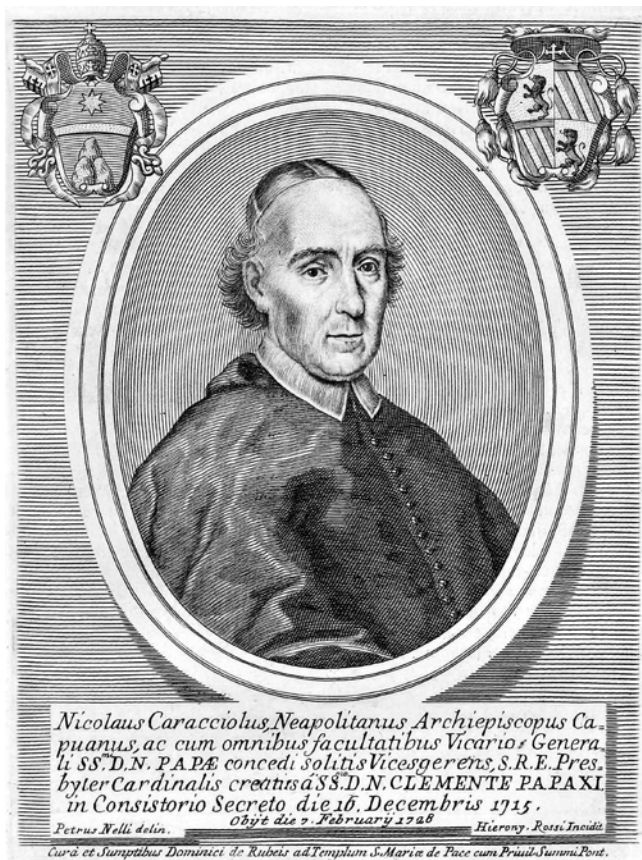
L'Assunzione di Capua equivale per la cerchia solimenesca a una sorta di manifesto figurativo, e fu un modello poco meno che obbligato nella rappresentazione di tale scena mariana. È uno dei testi su cui studiarono assiduamente i solimeneschi della generazione cui apparteneva De Mura, una specie di *summa* cui lo stesso Solimena approdò attraverso e dopo l'assemblaggio di motivi variamente sperimentati; si compone di pezzi – figure e gruppi – che tra-passavano d'opera in opera. Al riguardo occorre immagi-

nare, nell'attività di bottega, una pratica fitta sui medesimi cartoni, oggetto d'esercizio e d'ispirazione per più dipinti, di norma (ma non necessariamente) consentanei o coevi.

In questa chiave, è possibile rifarsi a un'opera (e a un contesto), tanto particolare quanto esemplare, mediante cui si ricuce a evidenza il ragionamento su De Mura, tirocinante di lusso sulle idee di Solimena nella prima metà del terzo decennio del Settecento: ci si riferisce alla pala raffigurante la *Pentecoste*, dipinta per il primicerio Nicola Lembo nella Cattedrale di San Matteo a Salerno (fig. 5). È soprattutto la conoscenza documentaria di questo dipinto, ormai nuovo punto fermo del catalogo demuriano, che sembra autorizzare a gettare un ponte (e si vedrà in quali termini) col contributo del medesimo a Capua: testimoniando le modalità con cui il giovane pittore – si è scritto – «assimilò il linguaggio di Solimena fino all'identità di mano e, quando le circostanze lo richiedessero, alla contraffazione»¹⁴. Tutto ciò giustifica la seguente digressione.

Della *Pentecoste* ora menzionata era già noto il bozzetto, pubblicato dal Bologna in collezione Pisani a Napoli, con l'assegnazione a Solimena, ma senza collegamento con la relativa pala salernitana. Lo studioso piuttosto accostava il bozzetto, per l'appunto, all'*Assunzione* di Capua – di cui esso «traspone alla lettera interi pezzi» –, indicando una cronologia sul 1725¹⁵. Com'è adesso ben noto, sulla realizzazione della *Pentecoste* Lembo fa luce una polizza di pagamento, risalente al febbraio del 1722, e la cui scrittura, con una precisione quasi contrattuale, non solo solleva l'opera dall'altrimenti generica quanto irriducibile cifra solimenesca d'impianto, ma conferisce alla commessa salernitana uno spicco di valore circa la fase antica di De Mura e i suoi esordi, così come le consuetudini del lavoro di bottega¹⁶. Intanto la cronologia accertata per la *Pentecoste* sembra se non circoscrivere, almeno orientare, e con comodità, quella dell'*Assunta* di Capua.

È presumibile che il primicerio Lembo intendesse dotare la propria cappella, dedicata allo Spirito Santo, di una pala d'altare di Solimena, allora il titolare della più attrezzata bottega sulla piazza napoletana. Ragionevolmente operato d'impegni il maestro, e già pronte le nuove leve (i nati sul crinale del 1700 o poco prima), l'incarico passava di fatto a De Mura, del resto il più valido degli allievi. Il che



3. Pietro Nelli, Girolamo de' Rossi, *Ritratto dell'arcivescovo cardinale Nicola Caracciolo* (da Guarnacci 1751).

al committente dovè pur andar bene, previo tuttavia ogni accorgimento, ogni cautela, perché il risultato desse piena soddisfazione¹⁷. L'accordo prevedeva, infatti, che Solimena fosse autore del disegno: che sua insomma fosse l'idea, la paternità della raffigurazione, così come costante fosse la sua supervisione; al bozzetto prima e all'esecuzione vera e propria poi avrebbe atteso «Franceschiello», con scarso rischio di strappi, d'eccessivi divari rispetto alla mano del capobottega. Un'intesa siffatta, all'epoca, doveva corrispondere a un'ampia garanzia di autografia del celebre artista – laddove la nostra odierna sensibilità inclina di più a non sottovalutare la spettanza propriamente esecutiva del manufatto.

De Dominici, pur correttamente informato sul progetto della Cappella Lembo dovuto a Ferdinando Sanfelice¹⁸, ne ignora suo malgrado la pala d'altare. Una vera disdetta per il biografo, che, ove a conoscenza della gestazione e dello svolgimento operativo del dipinto come documen-



4. Francesco Solimena, *Assunzione della Vergine*. Capua, Cattedrale.

tati, non avrebbe esitato a proporre la *Pentecoste* Lembo quale sorta di paradigma dell'alunnato svolto da De Mura presso Solimena, e non meno dei conseguenti, ortodossi esiti che n'erano derivati. Un perfetto banco di prova, in altri termini, della partenza demuriana sotto quella guida: cosa del tutto legittimante, s'intende, nell'ottica di De Dominicis, il quale – pure al di là di quelle che fossero le vere intenzioni di Solimena – volle servirsi direttamente della bocca del grande maestro per designare De Mura, nel folto numero di discepoli, quale il più fedele interprete di quella maniera. Il passo al riguardo è alquanto famoso, e vi primeggia una sensibilità d'ordine tecnico-esecutivo e stilistico, riferendosi alla resa dei panneggi: «Vedi [confida Solimena allo scrittore] come [De Mura] mi ha saputo bene imitare anche nel svoltare il pennello nelle pieghe de' panni come fo io, cosa che questi altri non hanno fatto»¹⁹. Chi allora meglio di lui avrebbe potuto a buon di-

ritto, e senza apprezzabile scarto, portare a compimento pittorico un progetto grafico di Solimena? La risposta è giustappunto insita nella *Pentecoste* di Salerno, così tipicamente divisa fra maestro e allievo nell'*atelier* solimenesco di quegli anni.

Stando così le cose, possiamo finalmente restringere la visuale su De Mura già nella Cattedrale di Capua. E sarà opportuno partire dalla testimonianza prodotta da Antonio Roviglione nel piccolo profilo biografico dell'artista aggiunto all'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi per la prima edizione napoletana (1731), la quale, è noto, ha proprio in De Mura («magnifico pittore napoletano», come lo si dice nel frontespizio del volume) l'inatteso dedicatario.

Francesco Mura, detto Franceschiello del Solimena, perché ebbe in sorte d'apprendere la pittura sotto i sicuri precetti di quello celebre artefice, che scorgendo nel giovine una buo-

na disposizione, dolcezza di colore e nobiltà di tinta, lo ha portato avanti con molto impegno, facendolo per la prima volta comparire al pubblico ne' due quadri istoriati nell'arco della cappelletta di San Nicolò, entro la sua chiesa alla Carità, ed in quelli che poco tempo fa condusse pel Duomo di Capoa: dove, per la sufficiente abilità che tiene, e per gl'amorevoli agiuti del maestro, si portò molto bene²⁰.

In sensibile anticipo sulle *Vite* di De Dominici, non si fa fatica ad accordare un'immediata rilevanza a questo brano. Se il sottarco della cappella del titolare in San Nicola alla Carità a Napoli segna (secondo Roviglione) l'esordio cittadino di «Franceschiello», tentar di riesaminare il problema della serie di tele che De Mura licenziò per la Cattedrale di Capua significa insistere – ad onta della perdita delle opere – su di un altro dei momenti salienti dell'apporto del giovane pittore alla squadra diretta da Solimena nel terzo decennio del Settecento. De Mura, a Capua, si guadagnava sul campo i galloni del vice-Solimena, e l'asserto dell'ottimo Roviglione sembra dargliene atto, almeno embrionalmente: tutto ciò mentre la crescita del discepolo si manteneva, come pare, nell'armonia degli equilibri costituiti. Altresì è evidente che all'apprendistato succedevano una collaborazione e un'attività quasi paritetiche, e dagli esiti pressoché interscambiabili; mentre tra allievo e maestro era ancora, o pareva essere, tutto un idillio, cioè quando «la sufficiente abilità» dell'uno ancora abbisognava e si nutriva, per riuscir bene, de «gl'amorevoli agiuti» dell'altro. De Mura doveva essere ancora pacificamente, e non solo di nome, il «Franceschiello del Solimena».

Più tardi De Dominici, che conferma la successione di quei primi incarichi pubblici indicata da Roviglione, o meglio la loro stretta prossimità, specifica il numero e i soggetti delle tele capuane realizzate da De Mura, evidentemente pale d'altare d'un certo impegno, scrivendo che il pittore «quasi nel medesimo tempo dipinse cinque quadri grandi per il Duomo di Capoa, li quali rappresentano uno Tobiolo con l'angelo, l'altro San Tommaso d'Aquino, altro San Prisco [sic], altro Santa Giustina, e l'ultimo un altro santo»²¹. Se col riferimento cronologico si allude a un'immediata posteriorità rispetto all'intervento nel sottarco della Cappella di San Nicola nell'omonima chiesa napoletana su Via Toledo, l'indicazione dei soggetti rappresentati a Capua – fedede-



5. Francesco de Mura, *Pentecoste*. Salerno, Cattedrale.

gna almeno riguardo a tre di essi, come si vedrà – è preziosa, e consente di muoverci con buona sicurezza incrociando il dato con i testi storici e i documenti d'archivio locali.

Le ricerche effettuate al riguardo, tuttavia, non hanno dato pari risultati. Convien perciò, prima di approfondire i casi più favorevoli, dedicare qualche riga a quelle tele di cui si sa ancora ben poco, o a proposito delle quali i pochi riferimenti a nostra disposizione non offrono cenni del tutto concordi. Il biografo stesso, si è visto, ne aveva una conoscenza leggermente imperfetta, ignorando il santo raffigurato in uno dei dipinti.

Dalla piccola ma analitica guida del canonico Giovanni Ceraso, del 1916, recuperiamo quantomeno l'indicazione topografica del dipinto col *San Raffaele e Tobiolo*: esso si trovava all'altare della cappella dedicata appunto all'arcangelo, la prima della navata sinistra, dove fu visto entro una cornice di maggiori dimensioni (dunque non originale e con ogni probabilità ottocentesca). «Rappresentava – così Ceraso dice nella più piana iconografia – Tobiolo che, am-



6. Paolo de Majo, *San Pietro con i santi Nicola di Bari, Benedetto e Gennaro* (particolare). Capua, Museo Campano.

maestrato dall'Arcangelo S. Raffaele, unge gli occhi del padre col fiele del pesce e gli ridona la vista»²².

Più oscuro e confuso è purtroppo il resto. Ancora Ceraso ricorda nella Cappella di Santo Stefano, la terza della navata destra e appartenente al Capitolo cattedrale, «la tela dell'altare, prezioso lavoro di Francesco Solimena (...): rappresentava la Vergine Maria col bambino avendo ai piedi Santo Stefano, protomartire, S. Cristina, lateralmente S. Filippo Neri e S. Francesco di Sales»²³. Ma qui l'autore erra (almeno in parte) nel voler rettificare De Dominicis, addossandogli d'aver riferito la tela ora citata a De Mura (ciò che non risulta) e scambiato, «per equivoco», la figura di santa Cristina per quella di santa Giustina (ciò che invece potrebbe essere anche veritiero)²⁴. Allo stato attuale non sembra sapersi di più.

Lo studio più proficuo ha riguardato, in ogni modo, due

pale in particolare: quelle raffiguranti *San Prisco* (che in De Dominicis è presente nella lezione, presumibilmente d'inflessione dialettale, di «Priscop») e *San Tommaso d'Aquino*. Dalle fonti locali e dalle guide precedenti all'ultimo conflitto sappiamo che le due tele si trovavano agli altari laterali della Cappella detta del 'Nuovo Tesoro', che ancora si apre al termine della navata destra dell'edificio, lateralmente alla zona presbiteriale. Si tratta dell'ambiente, già incontrato sopra, al quale l'arcivescovo Caracciolo destinò i reliquiari contenenti le spoglie, appena ritrovate, dei santi martiri capuani, tra cui quelle di san Prisco, primo dei pastori della Chiesa capuana.

Ora, la fonte a noi più utile è la *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, edita nel 1766, e tipica fatica d'erudizione ecclesiastica su base locale, del patrizio capuano Francesco Granata, vescovo di Sessa Aurunca dal 1757 sino alla morte nel 1771²⁵. Negli studi napoletani di storia dell'arte Granata è noto in specie per essersi fatto ritrarre da Gaspare Traversi²⁶. Qui importa ch'egli fu tra coloro che videro l'interno del Duomo recentemente rifatto, quando freschi erano i «contrassegni» della larghezza di Nicola Caracciolo, non a caso magnificato a ogni piè sospinto, e al cui sontuoso operato, degno di «un prelato principe»²⁷, è ricondotto anzitutto il notevole ampliamento della fabbrica, mediante il presbitero rialzato, la cripta sottostante e «l'edifizio chiamato del Tesoro, che si scorge presso di detto presbitero nella parte sinistra: [tutti] insigni monumenti della magnificenza e pietà» di quell'arcivescovo²⁸. C'interessa soprattutto lo spezzone dedicato all'arredo della novella Cappella del Tesoro:

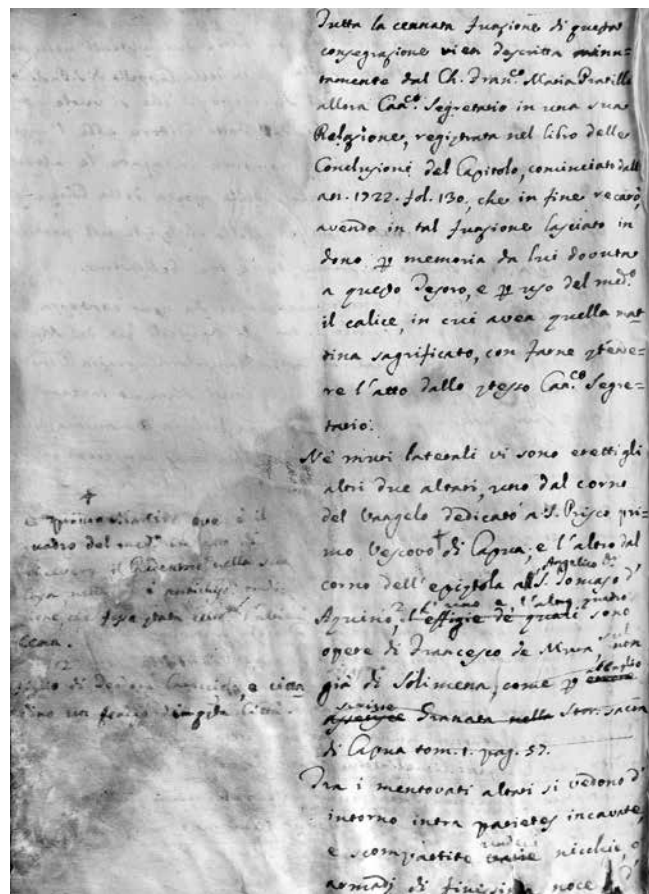
In essa vi sono tre altari, de' quali il primo è dedicato a Santo Stefano ed a Sant'Agata. Ivi è riposto il Santissimo Sacramento in un ciborio di alabastro, ornato di varj metalli dorati (...). Il secondo altare, ch'è alla destra del maggiore, ha il titolo di San Prisco, primo vescovo di Capua, ed il quadro è insigne opera di Francesco Solimena. Il terzo, ed ultimo, a sinistra è dedicato a San Tommaso d'Aquino, ed il di lui quadro è ben anche opera del celebre Solimena. La consacrazione di questo altare fu fatta a' dì 8 di ottobre dell'anno 1725, ad istanza di monsignor [Nicola Michele] Abati vescovo di Carinola e vicario generale di Capua, dal dotto ed integerrimo prelato Mattia Joccia, nostro capuano, che fu prima decano della stessa Cattedrale, e poi vescovo di Venafro²⁹.

Orbene, a questo punto, grazie alle specifiche di De Dominici, di cui non abbiamo motivo di diffidare, non vi sono dubbi che le due pale agli altari di San Prisco e di San Tommaso d'Aquino, da Granata dette di Solimena, fossero quelle eseguite dal giovane De Mura. Ma si provi comunque a ragionare su questa mancata distinzione, equivalente a un piccolo esempio – sia concessa l'espressione – di 'pan-solimemenismo'. Non che Granata, in fin dei conti, fosse tenuto a sapere della *Vita* di Solimena e delle notizie sui discepoli di lui pubblicate da De Dominici: essendo quello del vescovo di Sessa, d'altronde, un profilo autoriale che poco ha da spartire con lo scrittore, il conoscitore o il dilettante di cose d'arte.

Ove s'inclinasse, viceversa, a riconoscere al Granata un poco di stoffa critica, almeno *per incidens*, allora potrebbe darsi che, in mancanza di dati specifici, a lui risultasse come cosa naturale, giusta – se non, a suo modo, storicamente fondata –, il rubricare, sotto il nome più capiente e autorevole di Solimena, i migliori dipinti recanti quel timbro di stile. Era come se il prelado avesse finito per effettuare, in buona fede, una sorta di *reductio ad unum*, formale e insieme onomastica. L'ingannava forse l'alto tasso mimetico del giovane De Mura sospinto verso il fare affermatissimo di Solimena? Che i riguardanti riconoscessero sempre e solo Solimena, d'altra parte, doveva essere un successo per il vecchio maestro a capo dei suoi. A far ciò – ci si arrischi a dirlo nella seguente forma chiastica – decisiva era l'imitazione della qualità, ma non meno la qualità dell'imitazione. Va notato, comunque, che Granata ricorda nella Cattedrale anche un dipinto raffigurante *San Pietro in cattedra coi santi Nicola di Bari, Benedetto e Gennaro* (fig. 6) e lo dice di Paolo de Majo³⁰, altro pittore solimenesco: vedendo, probabilmente, per il verso giusto³¹, e dimostrando in questo caso di discernere.

Tra i forestieri di passaggio a Capua, anche il Lalande parla soltanto di Solimena quale autore dei principali dipinti nella Cattedrale³². Curiosa invece l'opinione del Marchese di Sade – bastian contrario o eccezione che conferma la regola –, il quale dice di non avervi visto che «quadri scadenti», inavvicinabili perciò a quel maestro (nonostante gli avvisi contrari offerti al visitatore dal sacrestano, «una fantasia» che, a dire di Sade, il Lalande s'era bevuto!)³³.

Quando da questi testi a stampa si passi – provando a gettar luce sui medesimi punti, ma senza perder di vista



7. Capua, Archivio del Museo Campano, busta 247, c. 23v.

l'ampiezza dei contesti – alle testimonianze d'archivio, o meglio a una di esse in particolare, ci si avvede di un progressivo tentativo di ristabilimento, sebbene entro corto e locale respiro, del problema attributivo di cui sopra. È quanto sembra emergere – arriveremo al dunque per gradi – da un'interessante memoria manoscritta (inedita a quel che mi consta) sulla Cappella del Tesoro, stesa da Francesco Antonio Natale, canonico della Cattedrale, letterato, storico ed epigrafista, originario di Casapulla (centro assai prossimo all'antica Capua)³⁴. Questo resoconto, a suo modo anche più dettagliato di quello di Granata (con cui va utilmente integrato), ci riconsegna un'efficace immagine settecentesca del Tesoro, primeggiante «tra gli molti speciosissimi ornamenti» che caratterizzavano il Duomo di Capua³⁵.

Già intitolata al Santissimo, tale cappella, lo si è visto, era stata nobilitata e guarnita copiosamente dal Caracciolo, il quale intorno al 1720 l'aveva fatta ristrutturare radicalmente, trasformandola in Tesoro (nel documento in



8. Francesco Solimena (?), *San Tommaso d'Aquino*. Salzburg Museum.

questione l'impresa si dice *a fundamentis*, il che va inteso in senso lato). Il progetto è riferito a Sebastiano Cipriani, dettovi «celebre architetto romano», in realtà senese di nascita, poi allievo di Giovan Battista Contini nell'Urbe, dove fu accademico di San Luca, muovendosi prossimo alla cultura e alla cerchia di Carlo Fontana³⁶. La spettanza del disegno del Tesoro a Cipriani contribuisce ora a circostanziare il suo coinvolgimento nei rifacimenti primo-settecenteschi della Cattedrale capuana, già noto in generale, e a conferma della fortuna di certo gusto romano nell'architettura d'inizio Settecento in Campania, tra

Beneventano e Terra di Lavoro, secondo una congiuntura rappresentata soprattutto da Carlo Buratti³⁷. Peraltro – sia detto a inciso – lo sguardo della committenza ecclesiale di queste aree verso la vicina Roma, culla dell'accademismo imperante, è rimarchevole in specie laddove, nella pittura, i napoletani sembravano più difficili da scalzare: Solimena in testa. Ma sarebbe ingenuo sottovalutare, in tal senso, l'aggiornamento dello stesso Solimena su quella regolatezza compositiva e pittorica ispirata, per lo più, ai modi di Carlo Maratta irradiatisi appunto da Roma.

A pianta rettangolare, la Cappella del Tesoro, che nella descrizione manoscritta si dice «abbellita di finissimi marmi e stucchi, coronata da una cupola» ben illuminata, ha conservato il pavimento marmoreo a intarsi all'antica. Vicino alla balaustra dell'altar maggiore, dedicato ai Santi Stefano e Agata, s'era fatto seppellire «l'illustre benefattore», il nostro arcivescovo Caracciolo, «con una lapide riccamente di lavori di metallo fregiata», e accompagnata dallo stemma e da un epitaffio (composto, quest'ultimo, dal grande Alessio Simmaco Mazzocchi³⁸, altro illustre capuano, al quale si deve pure l'orazione funebre in onore del cardinale, tenuta l'indomani delle idi di febbraio del 1728)³⁹. Poi Natale non manca di ricordare la solenne circostanza, quale «una felicità che spesso asseconda le grand'idee», della consacrazione dell'altare suddetto, il 14 maggio 1727, per mano di Benedetto XIII Orsini, fermatosi a Capua nel suo viaggio di ritorno da Benevento verso Roma⁴⁰. È lecito pensare che, a quella data, la Cappella del Tesoro della Metropolitana di Capua, nel suo arredo e nella sua decorazione, anche pittorica, fosse conclusa almeno per la maggior parte, risultando degno scenario della cerimonia celebrata dal pontefice in persona.

Quindi l'estensore s'imbatte nella descrizione degli altari laterali, ben cari al nostro discorso: e in questo punto il ragionamento non può prescindere dall'osservare le peculiarità testuali del manoscritto (fig. 7). Il breve passo in questione è caratterizzato, infatti, da svariati ripensamenti, con correzioni e piccole postille (a margine, e meno ben leggibili) apportate sulla prima stesura. Qui di séguito proviamo direttamente a fare un po' d'ordine rileggendo il passo nelle due possibili e separate lezioni, l'originale e quella riveduta (quasi certamente dello stesso pugno, a giudicare dalla grafia delle revisioni e, nel complesso, dal carattere solidale del fascicolo).

LEZIONE A: Ne' muri laterali vi sono eretti gli altri due altari, uno dal corno del Vangelo, dedicato a San Prisco primo vescovo di Capua; e l'altro dal corno dell'Epistola a San Tomaso d'Aquino, l'effigie de' quali sono opere di Francesco de Mura, non già di Solimena, come per abbaglio [corretto su errore] scrisse [corretto su asserisce] Granata nella *Storia sacra* di Capua, tomo I, pagina 57.

LEZIONE B: Ne' muri laterali vi sono eretti gli altri due altari, uno dal corno del Vangelo, dedicato a San Prisco primo vescovo [a margine: e primo martire, ove è il quadro del medesimo in atto di ricevere il Redentore nella sua casa, nella quale è antichissima tradizione che fosse stata (parola non decifrata) l'Ultima Cena] di Capua; e l'altro dal corno dell'Epistola all'angelico dottor San Tomaso d'Aquino [a margine: figlio di Teodora Caracciolo, e cittadino un tempo di questa città]: l'uno e l'altro quadro sono opere di Francesco de Mura, sul disegno di Solimena⁴¹.

Nella lezione A, scrivendo in prima battuta, Natale – evidentemente sulla base di De Dominicis, o di documenti a noi ignoti – sposta di netto la paternità delle due pale d'altare da Solimena a De Mura, correggendo con altrettanta risolutezza l'asserto di Granata, responsabile, all'analisi del revisore, non tanto di un'imprecisione, magari veniale, quanto di un vero e proprio, macroscopico «abbaglio».

Come si nota, la lezione B contiene alcuni emendamenti, e prevede un paio d'aggiunte ed estese cancellature. Come per aggiustare il tiro, l'autore in un secondo momento volle riformulare la frase, facendo cenni d'erudizione sacra e d'iconografia (per esempio riguardo all'immagine di san Prisco)⁴², nonché sopprimendo il rimando alla fonte consultata. Ma soprattutto qui dovè sentire l'opportunità di smussare la sua rettifica col più conveniente e insieme attendibile dei compromessi: così che la restituzione dei dipinti a De Mura contempla il mantenimento a Solimena dei disegni (rendendosi peraltro superfluo, in tal modo, citare Granata a scopo di smentita).

Prima di tirar le fila del discorso storico-artistico, non sarà inutile soffermarsi in breve sui criteri, più o meno immediatamente comprensibili, istituzionali senz'altro ma fors'anche personali, adottati dal cardinal Caracciolo nella scelta delle due immagini sacre di cui sopra. Con quella di



9. Francesco de Mura, *San Tommaso d'Aquino*. Tulsa, Oklahoma, Philbrook Museum of Art.

san Prisco, è chiaro, egli si specchiava nella titolarità della Cattedra capuana, avocandone a sé l'ideale eredità dai remoti albori sino al presente. L'altra del sommo Aquinate, che pure non necessiterebbe di particolari giustificazioni, non poteva non rapportarsi in qualche modo alla tradizione locale che lo voleva oriundo di Capua⁴³. Senza tralasciare, per giunta, che l'effigie di cotanto campione dell'ordine domenicano avrebbe certo compiaciuto lo stesso Benedetto XIII, proveniente anch'egli (come tutti sanno) dai frati predicatori. E chissà se all'arcivescovo capuano sia finanche



10. Capua, Cattedrale, Cappella del Tesoro, mostra d'altare laterale.

riuscito, così, di richiamarsi alle proprie origini familiari, visto che la madre di san Tommaso, donna Teodora Caracciolo, apparteneva al ramo dei Rossi del nobile casato⁴⁴.

Dunque, se non è ancora possibile precisare la cronologia, ma solo indicarla, per approssimazione, sul 1725-1727, possiamo star certi che una formidabile perizia imitativa della maniera solimenesca, e priva di quella secchezza propria d'epigoni riguardosi ma di minor talento, doveva contraddistinguere il livello dei dipinti demuriani già nel nuovo Tesoro di Capua. La cosa più verosimile – l'abbiam visto – è che De Mura lavorasse su disegni o anche bozzetti di Solimena, dai quali poteva trarre modelletti rifiniti per l'esecuzione in grande, certo mettendo in ciò tutta la sua destrezza. Eppure nemmeno con tutta leggerezza si può scartare l'ipotesi, rovesciando l'assetto più invalso, che fosse piuttosto il pittore allora all'incirca trentenne, dunque non più un ragazzo – e vista la levatura sfoderata di lì a breve –, a fornire nuova linfa alle invenzioni pittoriche cui

il maestro e la bottega attendevano di continuo, insieme al recupero di un solido armamentario, tipologico e scenico, per rispondere alle numerose commesse; la qual cosa poteva con tranquillità avvenire senza che, 'ufficialmente', il giovane pittore fosse sollevato da una normale condizione di subalternità. Quando poi si ammetta come quelle invenzioni dovessero comunque esibire, di regola, la cifra formale riconosciuta stabilmente al 'marchio' di Solimena, collimando cioè con le attese dei committenti meglio avvertiti, ecco che il cerchio si chiude. Una questione di paternità, insomma, destinata a restare aperta: ma è forse un problema più falso che effettivo, stando alle logiche che s'indovinano dell'accademia solimenesca e della sua prassi, crucialmente manifestatesi nella gioventù e negli esordi demuriani.

Del gruppo dei perduti dipinti di De Mura per la Cattedrale di Capua, meglio della genesi d'uno di essi, si suppone che sussista – e qui per la prima volta si avanza tale proposta – un tassello decontestualizzato ma stavolta propriamente pittorico. C'è, infatti, un *San Tommaso d'Aquino* che parrebbe fare al caso nostro, e di cui esistono almeno due versioni, pressoché identiche nella raffigurazione (ma di misure leggermente diverse). Una si trova nel Salzburg Museum (dalla collezione di Kurt Rossacher; fig. 8) con un'attribuzione tradizionale al tardo Solimena⁴⁵; l'altra è negli Stati Uniti d'America, al Philbrook Museum of Art a Tulsa (Oklahoma), col corretto riferimento a De Mura (fig. 9), ed è tornata all'attenzione grazie alla recente mostra statunitense (la prima monografica) dedicata appunto a De Mura⁴⁶. In quest'ultima sede, del bozzetto di Tulsa è stata suggerita la pertinenza a un presunto dipinto realizzato, verso il 1730-1735, «for a chapel altar in Monte Cassino»⁴⁷: ipotesi tuttavia non suffragata, pare, da alcun serio addentellato.

L'occasione, nella rassegna americana, era ghiotta per la soluzione forse più semplice: e invece non si è curiosamente pensato alla tela capuana con quel soggetto; quasi che alla perdita fisica dell'opera fosse finito per affiancarsi come un difetto di memoria nei confronti della più essenziale delle fonti al riguardo: De Dominici. Alla proposta *pro* Capua, per giunta, non osta affatto l'accostevole e didascalica descrizione di Ceraso all'inizio del secolo scorso: la quale, anzi, potrebbe risultare decisiva. Ceraso, infatti, pur dando a Granata maggior credito che non a De Dominici circa l'assegnazione della

pala a Solimena piuttosto che a De Mura (problema poc'anzi affrontato e ora d'interesse secondario), scrive così del dipinto: «rappresentava l'angelico dottore che viene ispirato dalla SS. Eucaristia, innanzi alla quale è genuflesso in dolce atto di adorazione e meditazione, prima di scrivere quel bel poema dell'Ufficio del *Corpus Domini*»⁴⁸. Eccezion fatta per il bell'angelo con l'ostensorio, la descrizione coincide con quanto raffigurato nei bozzetti oggi in Austria e in Oklahoma. A vantaggio di un'osservazione d'assieme, poi, si deve notare che Ceraso, cui certo premeva la chiarezza espositiva delle immagini dei santi venerati nel santuario capuano, aggiunge che l'altare di San Tommaso d'Aquino era sormontato da un bassorilievo marmoreo – che si presume coerente al dipinto per epoca e funzione, oltre naturalmente che per iconografia – col motto del Dottore domenicano «Noctem lux eliminat», e dove si vedevano «raffigurati i pipistrelli che al sorgere del sole fuggono per evitare la luce»⁴⁹. Sole che, è ovvio, da precipuo simbolo e attributo iconografico, irrorava di luce il petto del frate ed eccelso teologo e filosofo, ginocchioni nel suo raccoglimento infuso dalla visione del Santissimo (come ancor può vedersi nei bozzetti). E c'è un ulteriore indizio che spinge, infine, al collegamento qui suggerito: la mostra dell'altare in parola presenta tuttora – salvo esser fuorviati da modifiche o restauri, recenti o incongrui – il contorno centinato che delimitava la pala (fig. 10), centina che si riscontra puntualmente negli studi preparatori.

Sotto il profilo stilistico e dell'accordo chiaroscurale, la versione di Salisburgo, più abbozzata e macchiata e tinta d'ombra, si configura come studio preliminare (e potrebbe

pure spettare ancora a Solimena), mentre la versione del Philbrook Museum, meglio definita nella stesura, ovvero addomesticata nei toni, rappresenta un più progredito modelletto: ed esibisce una morbidezza di colore a mitigare certo luminismo contrastato. Eppure, al momento, le misure di un'emancipazione per via di forma non vanno sopravvalutate, essendo ancor dentro l'orbita del solimenismo e dei suoi sbocchi automimetici. Era, principalmente, una questione di qualità pittorica emergente tra gli alunni ormai dalle spalle robuste: lì stava la vera differenza. De Mura spiccava su tutti in tal merito, e perciò, quando dava la sensazione di confondersi col maestro, ne faceva invero le veci.

Questa sorta d'accordo – non si sa quanto ben digerito dal forte allievo – dovè essere e continuare di fatto almeno sino alle soglie del ciclo pittorico, documentato nel 1727-1728, che impegnò De Mura, in autonomia, per Santa Maria Donnaromita a Napoli⁵⁰. Lo attesta di nuovo Roviglione, dicendo che il pittore, «datosi poi a far da sé», dipinse «di sua invenzione» le figure di *Virtù* tra le finestre di tale chiesa (cui seguì la decorazione del cupolino della Cappella di San Nicola alla Carità)⁵¹. Della serie di *Virtù* di Donnaromita si conosce per ora solo, non da molti anni riemerso, il bozzetto della *Speranza*⁵², con cui i *San Tommaso d'Aquino* possono essere confrontati con sufficiente agio. Ma, ancora in Donnaromita, la raggiunta indipendenza da Solimena fu tale, invero, più nella sfera operativa, di gestione del lavoro, e nella produzione di un proprio repertorio, che in quella dichiaratamente formale (per cui pure sarebbero arrivati il tempo e le condizioni opportuni).

¹ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, III (2008), p. 1322. Tuttavia il biografo dice allora De Mura di nove anni.

² G. JANNELLI, *Sacra guida ovvero descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa cattedrale di Capua ...*, Napoli, G. Gioja, 1858-1859.

³ S. CASIELLO, *Restauri e ricostruzioni nella Cattedrale di Capua*, in «Capys», 16, 1983, pp. 3-19. La ricostruzione post-bellica fu completata nel 1958 con la consacrazione della chiesa, per il cui adeguamento liturgico cfr. S. DI LIELLO, P. ROSSI, *Le cattedrali della Campania. Architettura e liturgia del Concilio Vaticano II*, Milano 2003, pp. 104-109.

⁴ Sul monumento, e sul patrimonio d'opere custoditovi, cfr. G. PANE, A. FILANGIERI, *Capua: architettura e arte. Catalogo delle opere*, Capua 1994, I, pp. 210-231. Delle tele primo-settecentesche sopravvissute al bombardamento c'è quella di Santolo Cirillo, datata 1724, nella terza cappella destra, col *Sogno di san Giuseppe* (F. PEZZELLA, *Santolo Cirillo, pittore grunese del '700*, Frattamaggiore 2009, pp. 27-28).

⁵ Delle tele realizzate da De Mura è un fugace cenno in V. RIZZO, *L'opera giovanile di Francesco de Mura*, in «Napoli nobilissima», s. III, XVII, 1978, p. 99, con una datazione, assai verosimile, pur senza particolari argomenti a sostegno, al 1727.

⁶ Se ne veda il ritratto, inciso da Girolamo de' Rossi su disegno di

Pietro Nelli, in M. GUARNACCI, *Vitæ et res gestæ pontificum Romanorum et Sanctæ Romanæ Ecclesiæ cardinalium a Clemente X usque ad Clementem XII*, Roma, G.B. Bernabò e G. Lazzarini, 1751, II, col. 281. Per un sintetico profilo moderno del prelado cfr. A. LAURO, *Caracciolo, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, Roma 1976, pp. 432-433 (con bibliografia).

⁷ N. Coleti in F. UGHELLI, *Italia sacra, sive de episcopis Italiæ et insularum adjacentium*, Venezia, S. Coleti, 1717-1722, VI, 1720, col. 366. Sugli oggetti preziosi pertinenti al Tesoro della Cattedrale capuana esiste lo studio monografico di A. LIPINSKY, *La chiesa metropolitana di Capua ed il suo Tesoro*, in «Archivio storico di Terra di Lavoro», III, 1960-1964, pp. 341-435.

⁸ La tela scampò alla distruzione perché conservata altrove, cioè nella chiesa capuana di Montevergine (divenuta a fine Settecento cappella del Seminario arcivescovile), dove fu trasferita dopo i rifacimenti ottocenteschi della Cattedrale (cfr. G. CERASO, *Il Duomo di Capua: Metropoli e Basilica. Guida del forestiere*, Santa Maria Capua Vetere 1916, p. 58; G. PANE, A. FILANGIERI, *op. cit.*, I, pp. 222, 239), per poi tornare, sebbene in un contorno frattanto profondamente ristrutturato, alla sua destinazione d'origine nel ripristino post-bellico.

⁹ F. GRANATA, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1766, I, p. 51.

¹⁰ Il manoscritto, intitolato, a c. 1r, *Descrizione del viaggio fatto nel Regno di Napoli da monsignor don Camillo Cybo nell'anno 1725*, si conserva nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (mss. gesuitici, 92). Alcuni passi salienti furono pubblicati da Benedetto Croce (in «Napoli nobilissima», 1897, VI, pp. 46-47). Cfr. F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 194.

¹¹ B. DE DOMINICI, *ed. cit.*, III, p. 1128.

¹² F. BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 114 (per la citazione), 194 (nel regesto all'anno 1725), 249-250 (nel saggio di catalogo delle opere), figg. 160-161. Del dipinto lo studioso rendeva noto il disegno preparatorio del British Museum di Londra.

¹³ Cfr., da ultimo, M.A. PAVONE, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena 'accademico'*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. ZULIANI, Milano-Udine 2013, p. 39 (e nota 5). Al riguardo si veda pure A. TUCCI, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, p. 181.

¹⁴ S. CAUSA, *Francesco de Mura e il suo doppio*, in «Paragone», LXV, 773, 2014, p. 31. Su questo punto si vedano pure i precedenti rilievi di F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Roma 2009, pp. 28-29.

¹⁵ F. BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 114, 266, fig. 162, dove il bozzetto è detto «di esecuzione vivacissima e di forte colorito».

¹⁶ La polizza è edita in M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del '700. Nuovi documenti*, Napoli 1994, p. 106, doc. 20; IDEM, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, p. 487, doc. XXXI.1 (Archivio Storico del Banco di Napoli [d'ora in avanti ASBNA], Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 1099, pp. 186-187, 13 febbraio 1722, partita in acconto di 10 ducati). Il passo cruciale del documento sta nella specifica che De Mura avrebbe dovuto «farne fare il disegno del detto quadro da Francesco Solimena suo maestro e dipingerlo in presenza di esso, cossi nella macchia sive bozzo come pure in grande secondo la detta misura, et eseguire tutti li avvisi di detto suo maestro, acciò riesca di tutta bontà e con l'approvazione di detto suo maestro». Inoltre il Lembo pretese la consegna, insieme al dipinto, del bozzetto e del disegno, com'è confermato dalla polizza a saldo, del luglio dell'anno seguente (V. RIZZO, *Santolo Cirillo, un nostalgico degli ideali classicistici del Domenichino*, I, in «Napoli nobilissima», s. IV, XXXVII, 1998, p. 207, doc. 7: ASBNA, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matr. 704, p. 461, 30 luglio 1723, partita di 50 ducati); evidentemente, così, il committente trovava il modo di cautelarsi sull'aderenza del lavoro dell'allievo all'idea del maestro. Un disegno relativo alla *Pentecoste* Lembo è passato a un'asta Christie's, *Old*

Master Drawings (Londra, 5 luglio 1994, pp. 28-29, n. 44; 217x167 mm), con un'attribuzione a Solimena e collegato col bozzetto già Pisani (ma non col quadro di Salerno). C'è da concordare con M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento*, cit., p. 180, il quale ritiene il foglio in questione non uno studio autografo, quanto piuttosto una prova grafica seriore eseguita da qualche epigono demuriano, che non ha mancato di operare delle variazioni rispetto alla *Pentecoste* nella Cappella Lembo. Né la qualità non eccelsa del foglio avrebbe dovuto autorizzare a proporre il nome di Solimena.

¹⁷ Cfr. A. BRACA, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'età moderna*, Salerno 1998, pp. 278-279.

¹⁸ M.G. PEZONE in DE DOMINICI, *ed. cit.*, III, p. 1253 nota 128.

¹⁹ B. DE DOMINICI, *ed. cit.*, III; p. 1338. Si veda pure il passaggio di Fiorella Sricchia Santoro nell'introduzione, ivi, p. 1210, alle notizie sui discepoli di Solimena.

²⁰ A. ROVIGLIONE, *Aggiunta all'Abecedario d'altri pittori e scultori non descritti dall'autore ...*, in P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico, dall'autore ristampato, corretto ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura ...*, Napoli, A. Vocola, 1731, p. 449.

²¹ B. DE DOMINICI, *ed. cit.*, III, p. 1325.

²² G. CERASO, *op. cit.*, p. 67.

²³ Ivi, p. 63.

²⁴ Ivi, p. 63 nota 1.

²⁵ E segnatamente il capitolo II del tomo I (*Della struttura ed ornamenti della chiesa metropolitana di Capua*).

²⁶ G. FORGIONE, *Gaspere Traversi ritrattista dello storico capuano Francesco Granata*, in «Studi di storia dell'arte», 26, 2015, pp. 229-232.

²⁷ F. GRANATA, *op. cit.*, I, p. 50.

²⁸ Ivi, p. 46.

²⁹ Ivi, pp. 57-58.

³⁰ Ivi, p. 62.

³¹ Il dipinto, assai guasto, si conserva, ma non esposto, nel Museo Campano di Capua (ringrazio il direttore architetto Giovanni Tuzio per avermi permesso di compiere quest'accertamento).

³² [J.-J. LEFRANÇOIS DE LALANDE], *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766 ...*, Venezia-Parigi, Desaint, 1769, VI, pp. 77-78.

³³ D.-A.-F. DE SADE, *Viaggio in Italia ...*, ed. stabilita e presentata da M. LEVER, Torino 1996, p. 365.

³⁴ Il nome di Francesco Antonio Natale compare, senza indicazione di data, in calce al fascicolo manoscritto, la compilazione del quale dev'essere successiva al 1766, anno d'uscita della *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, di Granata, cui è un richiamo in una delle carte; non so indicare, invece, un termine *post quem* non che circoscriva il tempo di stesura di questi appunti.

³⁵ Archivio del Museo Campano di Capua (d'ora in avanti AMCC), *Fondo manoscritti*, busta 247 (la parte più saliente del documento, per la descrizione della cappella, va da c. 20r a c. 23v). Al riguardo, oltre al passo citato del Granata, cfr. G. JANNELLI, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ Per un profilo complessivo dell'architetto cfr. almeno H. HAGER, *Cipriani, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, pp. 762-765, da integrare ora con la bibliografia indicata da M.G. PEZONE, *Carlo Buratti. Architettura tardo-barocca tra Roma e Napoli*, Firenze 2008, p. 172 nota 63.

³⁷ Per gli addentellati di Cipriani con la Campania cfr., appunto, la monografia di Maria Gabriella Pezone su Buratti citata nella nota precedente, p. 124, e soprattutto, per l'attività in Capua, pp. 266-268.

³⁸ Lepigrafe sepolcrale dedicata a Nicola Caracciolo fu raccolta in A.S. MAZZOCCHI, *Opuscula, quibus orationes, dedicationes, epistolæ, inscriptiones, carmina ac diatribæ continentur*, Napoli, Raimondi, 1771, I, p. 227; la trascrive G. CERASO, *op. cit.*, p. 81. L. CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, Roma, Stamperia Pagliarini, VIII, 1794, p. 164, scrive che il Caracciolo «fu onorevolmente sepolto in quella Metro-

litana, dove alla sua memoria fu eretto un magnifico e nobile avello».

³⁹ A.S. MAZZOCCHI, *Oratio habita in Metropolitana Ecclesia Campana post idus Februarius, in funere Nicolai cardinalis Caraccioli Campanorum archiepiscopi*, Napoli, F. Mosca, 1728.

⁴⁰ Si tratta del secondo passaggio del papa a Capua in quello stesso 1727, dopo quello avvenuto, il 30 marzo, durante il viaggio d'andata da Roma a Benevento: cfr. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica ...*, Venezia, Tipografia Emiliana, IX, 1841, pp. 228, 234, il quale ci ricorda dell'amicizia tra l'Orsini e il Caracciolo, scrivendo che il papa concesse all'arcivescovo «parecchi benefizi, e due volte degnossi di visitarlo a Capua».

⁴¹ AMCC, *Fondo manoscritti*, busta 247, c. 23v. Per la trascrizione del documento (come degli altri in quest'articolo) si sono adottati i seguenti criteri: scioglimento delle abbreviazioni di sicuro significato; adeguamento all'uso moderno di punteggiatura, maiuscole/minuscole, accenti/apostrofi.

⁴² Al riguardo, nell'erudizione sacra settecentesca su Capua, è indicativo F.M. PRATILLI, *Della origine della metropoli ecclesiastica della Chiesa di Capoa*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1758, p. 19, il quale scrive che Pietro principe degli apostoli, nel cammino verso Roma, «in passando per Capoa, quivi brevemente posando co' discepoli che seco menava, incominciando la sacra predicazione, e a fondar quella vigna del Signore, lasciolla in cura al glorioso san Prisco, il quale da lui ordinato primo vescovo proseguì a coltivarla colla semenza della divina parola, con vigilanza indefessa, cogli esempi e miracoli, sino allo spargimento del suo sangue. Egli fu suo compagno ed uno (siccome è costante antichissima la tradizione appo gli antichi scrittori sacri e vetuste dipinture) de' settantadue discepoli del Signore, e nella di cui casa è fama che il Divin Redentore degnossi celebrar l'Ultima Cena coll'istituzione del Santissimo Sacramento Eucaristico».

⁴³ Come si legge in un testo influente dell'erudizione sacra al riguardo quale M. MONACO, *Sanctuarium Capuanum ...*, Napoli, O. Beltrano, 1630, p. 467.

⁴⁴ Cfr. J.-P. TORRELL, *Initiation à saint Thomas d'Aquin. Sa personne et son oeuvre*, ed. it. cons. *Amico della verità. Vita e opere di Tommaso d'Aquino*, traduzione e aggiornamento di G.M. CARBONE, Bologna 2006, p. 21 (e nota 12).

⁴⁵ Cfr. in *Visionen des Barock. Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher*,

Darmstadt 1966, pp. 152-153, cat. 73; e in *Salzburger Barockmuseum: Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog*, Salzburg 1983, pp. 422-423 (cm 72,5x39,5; come «bozzetto für ein Altarblatt», e con un'attribuzione tradizionale a Solimena e una datazione attorno al 1740). Ringrazio Regina Kaltenbrunner per la riproduzione del *San Tommaso d'Aquino* di Salisburgo e per aver soddisfatto alcuni miei quesiti sul dipinto.

⁴⁶ *In the Light of Naples. The Art of Francesco de Mura*, cat. mostra, Winter Park (Florida) 2016, a cura di A.R. BLUMENTHAL, Winter Park (Florida) 2016. Organizzata e partita dal Cornell Fine Arts Museum (Rollins College, Winter Park, Florida), la mostra ha poi fatto tappa nel 2017 al Chazen Museum of Art (University of Wisconsin-Madison), e al Frances Lehman Loeb Art Center (Vassar College, Poughkeepsie, New York). È stata recensita da M. BULL, *Francesco de Mura. Winter Park, Madison and Poughkeepsie*, in «The Burlington Magazine», CLVIII, 2016, pp. 1006-1007.

⁴⁷ Cfr. la scheda del dipinto (cm 74,9x48,9) nel catalogo della mostra citata alla nota precedente, p. 106, cat. 11: «Around 1730-35, De Mura painted this oil bozzetto for a chapel altar in Monte Cassino». Dopo una descrizione dell'iconografia, e, almeno in apparenza, per motivare, stavolta dubitativamente, quel riferimento, così vien scritto: «The abbey was undoubtedly proud of its association with Thomas [Aquinas], this most important philosopher-saint, and probably commissioned from De Mura the larger painting (perhaps destroyed in 1944), possibly for an expanded or newly built chapel»; al che si aggiunge (ivi, nota 1), ispesendo l'incertezza, che «there are no records indicating precisely when or for what reason this work was commissioned».

⁴⁸ G. CERASO, *op. cit.*, p. 80 (e nota 4).

⁴⁹ Ivi, p. 80.

⁵⁰ Cfr. V. RIZZO, *op. cit.*, p. 109, docc. III-V.

⁵¹ A. ROVIGLIONE, *op. cit.*, p. 449.

⁵² Cfr. E. DE NICOLA, *Un bozzetto per Donnaròmita e altre aggiunte alla prima maturità di Francesco De Mura*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Soveria Mannelli 2013, pp. 487-490 (figg. 1-2). Lo studioso ha ripresentato l'acquisizione in *L'idea del Barocco a Napoli. 'Macchie' e disegni di Luca Giordano, Francesco Solimena e seguaci (1670-1790)*, cat. mostra, a cura di E. DE NICOLA, V. FARINA, Cava de' Tirreni 2014-2015, Cava de' Tirreni 2014, pp. 148-151, cat. 37.

ABSTRACT

Early Francesco de Mura Paintings formerly in the Cathedral of Capua

The present essay deals with Francesco de Mura's contributions (lost) to the pictorial decorations in the Cathedral of Capua (devastated in World War II and then reconstructed) which he did during the baroque transformation undertaken by Cardinal Nicola Caracciolo, who died in 1728. Francesco Solimena, De Mura's maestro, painted his renowned *Assunzione* (Assumption of the Virgin Mary) for the main altar and, according to biographer De Dominicis, De Mura contributed five big paintings. The present study, drawing on descriptions of the building before the war found in historical sources and archival documents, focuses on two paintings, done in about 1725-1727, one of St. Priscus, the other of St. Thomas Aquinas, that once hung in the new chapel of the Treasury. This documentation thus brings to light another moment in De Mura's early production when he was still strongly influenced by the style of maestro Solimena.



1. *Contadina con fascia nei capelli*. Baranello, Museo Civico.

Sculture presepiali napoletane nel Museo Civico di Baranello*

Lorenzo Ebanista

La collezione Barone

Il Museo Civico di Baranello (Campobasso), istituito nel 1897 dall'architetto Giuseppe Barone (1837-1902), comprende gli oggetti appartenuti alla collezione del fondatore¹, che provvide anche a ordinarlo e illustrarlo in un catalogo, nel quale descrisse i manufatti suddivisi in gruppi omogenei preceduti da una breve introduzione; la prima edizione del catalogo risale al 1897, la seconda, qui richiamata, al 1899².

Assieme a numerosi reperti archeologici, quadri e arredi, l'architetto raccolse un ridotto, ma molto qualificato, insieme di sculture presepiali napoletane³. La sezione presepiale del catalogo è introdotta da una breve nota sulle origini e sulla storia del presepe in generale, e di quello napoletano in particolare, che l'autore compilò ispirandosi all'analoga introduzione contenuta nel catalogo dell'arte antica per l'Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli, tenutasi nel 1877⁴, e soprattutto a quella del catalogo del Museo Filangieri, edito nel 1888⁵. Anche nel descrivere gli oggetti presepiali della sua raccolta seguì l'esempio di quest'ultimo catalogo, ricalcando la terminologia e la forma, ma senza riportare le dimensioni delle figure descritte⁶. Molto puntuale e dettagliata, invece, la descrizione degli abiti indossati (taglio, foggia, colori) e degli accessori. L'insieme delle sculture da presepe raccolte da Barone era composto da dieci personaggi (otto maschili e due femminili), un putto, nove animali (un bovino e otto ovini, incluso un gruppo formato da due animali modellati assieme) e un mazzo di carciofi⁷. Oltre a quattro contadini (figg. 1-2, 4, 6), nel catalogo il collezionista riconobbe un personaggio signorile (fig. 10), un mandriano (fig. 7), un gobbo (fig. 8), un paggio (fig. 3), un nero dragomanno (fig. 5) e un moro (fig. 9). Senza pronunciarsi sulla paternità di quest'ultima figura, Barone propose l'attribuzione delle altre ai principali scultori

attivi a Napoli tra il XVIII e la prima metà del XIX secolo⁸.

Se si eccettua un fugace richiamo al moro⁹ e alle «figure 'terzine' presenti nel Museo di Baranello»¹⁰ da parte di Gennaro Borrelli – che molto probabilmente non eseguì mai un esame dal vero dei manufatti –, le sculture presepiali della raccolta Barone non sono state oggetto di ulteriori approfondimenti¹¹.

Le sculture presepiali di Baranello tra collezionismo colto e rappresentazione etnografica

Facendo seguito ad altri miei precedenti contributi sui pastori e sui raggruppamenti presenti in raccolte pubbliche e private¹², in questa sede mi soffermo sulla collezione del Museo Civico di Baranello con l'obiettivo di farla meglio conoscere al grande pubblico e di stimolare l'interesse degli specialisti del settore. I dati acquisiti nel corso di un sopralluogo mi consentono di avanzare alcune considerazioni sulla classificazione delle diciannove sculture, sulla loro coerenza stilistica nonché sulla congruità e coerenza degli accessori¹³.

La dispersione di numerose collezioni private, citate dai testi ottocenteschi¹⁴, ha reso spesso problematico lo studio di raccolte e allestimenti presepiali a causa di frammentazioni e riagggregazioni che non conservano traccia dell'eventuale appartenenza delle figure a scene o gruppi omogenei, del loro stato di conservazione, dei restauri effettuati e delle modifiche apportate. Non è questo fortunatamente il caso della raccolta Barone, che si è conservata per oltre un secolo grazie alla lungimirante musealizzazione disposta dal proprietario. Alla sistemazione museale è anche dovuto l'ottimo stato di conservazione di molte figure, soprattutto delle vestiture, che sono la parte più soggetta a deteriorarsi per l'esposizione alla luce e i periodici montaggi e smontaggi durante l'allestimento annuale dei presepi.



2. *Contadino con cesto di frutta*. Baranello, Museo Civico.



3. *Paggio circasso*. Baranello, Museo Civico.



4. *Contadina con cesto di uova*. Baranello, Museo Civico.



5. *Turco con baffi*. Baranello, Museo Civico.



6. *Contadino*. Baranello, Museo Civico.



7. *Mandriano*. Baranello, Museo Civico.



8. Gobbo con porro sulla fronte. Baranello, Museo Civico.

Pur non esistendo nella raccolta un criterio tipologico, il collezionista ha catalogato la maggior parte dei pastori come contadini e li ha attribuiti a Nicola Somma (figg. 1-2, 4, 6); a suo avviso, inoltre, le figure di contadini nn. 1073 (fig. 4) e 1075 (fig. 6) rappresentano una coppia di coniugi¹⁵. La circostanza che nella raccolta non siano comprese le figure appartenenti alla Sacra Famiglia identifica Barone come collezionista di oggetti d'arte, a prescindere dal loro possibile utilizzo per allestire presepi. La raccolta presepiale del Museo Civico di Baranello rappresenta, dunque, un significativo esempio di quel cólto collezionismo ottocentesco che riconobbe valore artistico agli oggetti da presepe a prescindere dall'utilizzo per il quale erano stati costruiti¹⁶. Il fenomeno risulta abbastanza frequente nella seconda metà del XIX secolo, quando ormai si era affermato il collezionismo laico e molte raccolte non erano finalizzate all'annuale allestimento presepiale, ma alle più intime e ridotte scene di genere, alle collezioni tematiche o a quelle di *objets de vertu*¹⁷.

Le sculture identificate da Barone come quattro contadini (figg. 1-2, 4, 6) e il cosiddetto *Signore del contado* (fig. 10) presentano nel taglio degli abiti e delle calzature caratteristiche riconducibili a quelle tradizionali del *Villano nobile* o *Contadino ricco*¹⁸. La figura del mandriano è, invece, propriamente abbigliata da pastore, con giacca in lana e ciocie (fig. 7). La figura del gobbo, spesso presente nel presepe napoletano, è solitamente relativa a figure in età adulta ed è frequentemente caratterizzata da lineamenti marcati o sofferenti; nel caso della collezione Barone, invece, è rappresentata con caratteri giovanili e con l'espressione estatica in atteggiamento assimilabile a quello di un *Pastore della meraviglia* (fig. 8). La circostanza, a quanto mi risulta, è assolutamente inedita nel pur vasto panorama di figure presepiali rappresentanti disabilità¹⁹; di difficile valutazione l'abbigliamento, in quanto le vestiture sono state rifatte, sia pure in antico. Le tre figure esotiche rappresentano tre differenti etnie riconducibili a diverse popolazioni dell'impero ottomano: un paggio circasso²⁰ (fig. 3), un dignitario turco anatolico (definito 'dragomanno' da Barone²¹; fig. 5) e un moro (fig. 9).

Le figure del circasso e del turco, databili al XVIII secolo, recano ciascuna una scimitarra in argento bollata con la 'testina di Partenope' N8, punzone in vigore dal 1832 al 1872²². Questa circostanza può essere spiegata, oltre che con



9. *Moro calvo*. Baranello, Museo Civico.

la continua ricerca da parte dei proprietari di accessori che potessero valorizzare e caratterizzare i pastori della propria raccolta, con la possibilità che gli argenti venissero sostituiti²³ oppure, se privi di punzonatura, fatti bollare solo in occasione dell'emissione di nuove e più restrittive disposizioni in materia. A parte la mancanza della capretta inventariata al n. 1082, l'unica differenza fra l'attuale esposizione e l'allestimento di Barone riguarda la gabbietta con uccello in cera, ora pertinente alla figura della *Contadina con cesto di uova*²⁴ (fig. 4) invece che a quella del *Contadino* riprodotto in fig. 6²⁵.

La mandola recata dal *Gobbo con porro sulla fronte* (fig. 8), pur risalendo all'originaria esposizione museale curata da Barone, potrebbe non essere di origine presepiale; ad ogni buon conto, considerate le dimensioni, non è certamente coerente alla figura²⁶. La collana in perline indossata dal *Turco con baffi* (fig. 5), non citata nel catalogo stilato da Barone, è chiaramente fuori contesto, dato il carattere marziale della figura. Anche il bastone, con pomolo in avorio, recato dal *Moro calvo* (fig. 9), ugualmente non menzionato nel catalogo del Museo, non è sintonia con la figura a cui è associato, essendo pertinente alla figura di un *Borghese* oppure di un capobanda orientale o *Mehterbas*²⁷.

La qualità degli animali, in particolare per la resa del pelame (la cosiddetta 'peliatura'), conferma la realizzazione da parte di qualificati 'animalisti', in sintonia con l'attribuzione da parte del collezionista ai più famosi autori del settore²⁸; meno raffinata, invece, l'esecuzione del mazzo di carciofi, unico accessorio presente nella raccolta come pezzo singolo. Pastori e animali da presepe sono, dal punto di vista dimensionale e qualitativo, tutti omogenei, ad eccezione del moro, di fattura meno raffinata, dimensione più elevata ed epoca di realizzazione certamente più tarda²⁹. Undici delle diciannove sculture esaminate presentano un'etichetta rettangolare in carta gommata recante il numero di catalogo assegnato da Barone³⁰: su due delle figure etichettate sono presenti, inoltre, altre numerazioni che ne attestano la probabile provenienza da due differenti collezioni³¹. Il numero d'inventario tracciato con pennarello sul retro del *Mazzo di carciofi* è di recente esecuzione.

Barone, per attribuire le figure della sua raccolta, con buona probabilità si limitò a riportare quanto riferitogli da coloro (collezionisti o mercanti) dai quali le aveva acquisite; le indi-

cazioni riportate nel catalogo riflettono la tradizionale assegnazione di pastori e animali a una ristretta cerchia di autori operanti nel periodo aureo del presepe napoletano. L'attribuzionismo presepiale nasce negli ultimi anni del XIX secolo con Antonio Perrone e Luigi Correr, che diedero inizio alla consuetudine di assegnare figure e animali a un numero abbastanza limitato di autori sulla base della loro appartenenza a classi formali, più che su riscontri o affinità con pezzi di sicura paternità artistica³². La circostanza che le attribuzioni dei pezzi della collezione Barone risalgano praticamente agli stessi anni in cui tale attività veniva codificata è sicuramente significativa. Nel campo dell'attribuzionismo presepiale si tende ad accettare, fino a prova contraria, quanto riportato dagli antichi inventari, pur nella convinzione che in molti casi le affermazioni siano basate non su documenti o informazioni di prima mano, bensì su appartenenze a categorie stilistiche vere o presunte che identificherebbero i vari autori³³.

Poiché gli scultori proposti da Barone come autori delle figure sono vissuti o hanno operato nel XVIII secolo o, al più tardi, entro gli anni quaranta dell'Ottocento³⁴, dobbiamo escludere la cessione diretta da parte dall'autore e propendere per un'acquisizione sul mercato antiquario napoletano. Considerato che Barone visse per alcuni decenni a Napoli, dove si laureò nel 1859³⁵, e che la fondazione del Museo risale al 1897, è probabile che abbia acquistato le figure presepiali nel terzo quarto del XIX secolo. Secondo Borrelli, il moro sarebbe stato eseguito da Francesco Citarelli (1790-1871) attorno al 1859, cioè negli stessi anni in cui Barone avviava la formazione della sua collezione; appare pertanto strano che l'architetto non si esprima proprio su questa figura, della quale avrebbe potuto facilmente conoscere l'autore.

L'elevata qualità delle figure presepiali del Museo Civico di Baranello, come si può evincere dalle schede di dettaglio qui di seguito pubblicate e dall'apparato iconografico, conferma l'attribuzione avanzata da Barone a qualificati artisti operanti tra la seconda metà del XVIII secolo e il primo quarto di quello successivo. Le considerazioni riportate nelle schede e i confronti iconografici con figure non sempre assegnate agli stessi autori indicati da Barone non hanno quindi l'obiettivo di proporre paternità alternative per i pastori conservati a Baranello, bensì quello di offrire ulteriori spunti di riflessione sugli autori di sculture presepiali.



10. *Uomo sorridente*. Baranello, Museo Civico



11. Gruppo di due capre sdraiate. Baranello, Museo Civico.
12. Mucca sdraiata. Baranello, Museo Civico.
13. Pecora accosciata. Baranello, Museo Civico.
14. Pecora. Baranello, Museo Civico.
15. Capra incinta. Baranello, Museo Civico.
16. Capra che bruca. Baranello, Museo Civico.



17. *Ircò*. Baranello, Museo Civico.
18. *Mazzo di carciofi*. Baranello, Museo Civico.



19. *Putto orante*. Baranello, Museo Civico.

APPENDICE. CATALOGO

Le sculture, identificate in base alle caratteristiche iconografiche, sono state numerate in ordine crescente da 1 a 20, seguendo l'ordine con il quale sono presenti nel catalogo stilato da Barone. Le misure di animali e accessori si riferiscono, nell'ordine, all'altezza, alla larghezza e alla profondità; per le figure dei personaggi viene, invece, riportata la sola altezza. Per la descrizione degli abiti indossati dai pastori si è cercato, ove possibile, di ricorrere a termini di uso corrente. Le uniche eccezioni sono rappresentate dall'utilizzo dei termini farsetto (corto giubbotto, tipicamente maschile) e giornea (lungo cappotto, diritto, di origine militare). Nella definizione delle stoffe usate per il confezionamento degli abiti e degli accessori si fa riferimento al materiale (seta, cotone ecc.) aggiungendo, quando risulta significativa, la terminologia relativa al tipo di intreccio o lavorazione (velluto, tela ecc.). Per le figure citate come confronti con quelle della raccolta, si riporta in nota, quando conosciuta, la loro attuale ubicazione. Nel caso di figure appartenenti a collezioni private, tale informazione, basata sulle mie risultanze, potrebbe, nel frattempo, essersi modificata.

1. Contadina con fascia nei capelli (fig. 1)

Altezza: 35 cm; testina in terracotta, arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura originale: gonna, grembiule e corsetto in seta, camicia e sottogonna in tela di cotone.

La figura presenta un copricapo, scolpito assieme alla testina, costituito da un fazzoletto annodato terminante frontalmente con un fiocco. La scultura, che Barone definisce *Giovane contadina* e attribuisce a Nicola Somma (seconda metà del XVIII secolo-1817), presenta molte similarità, nell'espressione del volto e nell'esecuzione della fascia nei capelli, con quella attribuita ad Angelo Viva (1748-1837) che rappresenta una *Donna in costume con 'pandurina'*³⁶ e con quella siglata G.V., identificabile con Giacomo Viva (fine del XVIII secolo-1845) fratello del precedente, e rappresentante una *Foritanella*³⁷.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p.114 (inv. n. 1069); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 65.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: base circolare in legno con presenza di numerosi fori di tarli, etichetta col numero d'inventario.

2. Contadino con cesto di frutta (fig. 2)

Altezza: 37 cm; testina in terracotta, arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura originale: camicia in tela di cotone, *gilet*, sciarpa, giacca e pantaloni in seta; accessori: cappello in cuoio, cestino in filigrana d'argento con otto frutti in cera.

La figura, che Barone definisce *Contadino attempato* e attribuisce a Nicola Somma, presenta molte similarità con alcune figure tradizionalmente attribuite a Lorenzo Mosca (1721-1789), in particolare con il suonatore di tamburello dalla *Scena della tarantella* già collezione Catello³⁸ e il *Suonatore di arpa con nei sul viso*³⁹.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 114 (inv. n. 1070).

Stato di conservazione: ottimo.

Note: base circolare in legno con presenza di fori di tarli, etichetta col numero d'inventario.

3. Paggio circasso (fig. 3)

Altezza: 25 cm; testina in terracotta, arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura originale: pantaloni alla turca, farsetto, *gilet* e giornea in seta con decorazioni in lustrini; accessori: scimitarra in argento con punzone 'testina di Partenope' N8, turbante rivestito in seta.

La figura presenta la capigliatura completamente rasata, a eccezione di un ciuffo al sommo del capo, detto cerro; questo segno distintivo era stato reso obbligatorio a Napoli da una prammatica vicereale, promulgata nel 1657, che si applicava ai musulmani per impedire che si potessero confondere con i cristiani⁴⁰. La scultura, definita *Paggetto* da Barone e attribuita a Lorenzo Mosca, ricorda nei tratti del viso il *Paggiotto* del presepe del Banco di Napoli, attribuito allo stesso autore⁴¹, ma presenta anche, nell'esecuzione del volto e nel taglio degli abiti, moltissime similitudini con il *Paggio circasso con vassoio* attribuito a Giuseppe Gori (notizie dal 1770 al 1832) facente parte della *Scena delle georgiane* già collezione Vincenzo Catello⁴².

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 114 (inv. n. 1071); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 67.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: base circolare in legno con presenza di fori di tarli, etichetta col numero d'inventario.

4. Turco con baffi (fig. 5)

Altezza: 36 cm; testina in terracotta, arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura originale: pantaloni alla turca, farsetto e *gilet* in seta con decorazioni in lustrini; accessori: scimitarra in argento con punzone 'testina di Partenope' N8, turbante rivestito in seta, collana in perline.

La figura, caratterizzata da naso grosso, labbra pronunciate, grossi baffi e carnagione di colore bruno-olivastro, è chiaramente ascrivibile all'etnia anatolica⁴³, mentre la presenza del cerro ne testimonia l'appartenenza alla religione islamica (cfr. col *Paggio circasso*, qui cat. 3)⁴⁴. La scultura, che Barone definisce *Nero dragomanno* e attribuisce a Giuseppe Gori, presenta molte similitudini con quelle di alcuni suonatori orientali, per le caratteristiche somatiche attestanti la comune appartenenza etnica e, a eccezione delle gote gonfie nel caso dei soffianti, per la tecnica esecutiva del volto⁴⁵.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 114 (inv. n. 1072); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 67.

Stato di conservazione: buono, braccio destro staccato.

Note: base circolare in legno con presenza di fori di tarli.

5. Contadina con cesto di uova (fig. 4)

Altezza: 35.5 cm; testina in terracotta, arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura originale: gonna, grembiule e corsetto in seta, camicia e copricapo in tela di cotone; accessori: cesto con nove uova in avorio, gabbietta con uccello in cera.

La figura, definita *Giovane contadina* da Barone e attribuita a Nicola Somma, ricorda, nell'esecuzione del volto, alcune sculture tra-

dizionalmente assegnate all'opera di Francesco Celebrano (1729-1814), in particolare la *Contadina con paniere* conservata nel Museo di San Martino (già Ufficio Esportazione)⁴⁶ e la *Donna di Nardò*⁴⁷.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 114 (inv. n. 1073); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 66.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: nell'allestimento di Barone la gabbietta era un accessorio della scultura (inv. n. 1075), qui cat. 7; base circolare in legno con presenza di fori di tarli, etichetta col numero d'inventario.

6. Uomo sorridente (fig. 10)

Altezza: 38 cm; testina in terracotta, arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura originale: camicia in tela di cotone, *gilet*, sciarpa, giacca, pantaloni e fusciasca in seta; accessori: cappello in pelle internamente rivestito in seta.

La figura, definita *Vecchio signore del contado* da Barone e assegnata a Bottiglieri (Matteo, 1685-1757, o Felice, 1746-1778), è particolarmente vicina a quella di un *Uomo che ride* attribuita a Francesco Viva (notizie dal 1757 al 1803) che è conservata nel Bayerisches Nationalmuseum di Monaco⁴⁸.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 114 (inv. n. 1074); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 66.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: base circolare in legno con presenza di fori di tarli, etichetta col numero d'inventario.

7. Contadino (fig. 6)

Altezza: 36 cm; testina in terracotta, arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura originale: camicia in tela di cotone, *gilet*, sciarpa, giacca e pantaloni in seta; accessori: cappello in pelle.

La figura, che Barone identifica come 'marito' della *Giovane contadina* (inv. n. 1073) e assegna a Nicola Somma, ricorda nei caratteristici tratti del volto alcune sculture tradizionalmente attribuite all'opera di Francesco Celebrano, in particolare il *Vecchio borghese* conservato nel Museo di San Martino (già Ufficio Esportazione)⁴⁹, *l'Uomo del paese di Copertino*⁵⁰, il *Rustico* siglato F.C.⁵¹ e il *Giocatore di palla a maglio*⁵².

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 114 (inv. n. 1075); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 66.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: recava la gabbietta, ora accessorio della scultura (inv. n. 1073) qui cat. 5; base circolare in legno con presenza di fori di tarli, etichetta col numero d'inventario.

8. Gobbo con porro sulla fronte (fig. 8)

Altezza: 22 cm; testina in terracotta, arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura rifatta in antico: farsetto in seta, giacca e pantaloni in velluto di cotone; accessori: mandola in legno, tartaruga e madreperla (21 cm) con corde metalliche e chiavette in avorio (una mancante).

La figura, indicata da Barone come *Giovine gobbo* è attribuita a Battista (XVIII secolo), scultore del quale mancano precisi rife-

rimenti biografici; il suo nome è citato nel catalogo dell'Esposizione Nazionale del 1877, soprattutto come autore di numerose figure di mendicanti e contadini⁵³.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 114 (inv. n. 1076); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 66.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: base circolare in legno con presenza di fori di tarli, etichetta col numero d'inventario.

9. Mandriano (fig. 7)

Altezza: 37 cm; testina in terracotta, arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura originale: camicia, pantaloni e *gilet* in tela di cotone, giacca in lana imitante il vello della pecora; accessori: ciocce, bisaccia e cappello in pelle, ghette in cotone, mastello in legno.

La figura, indicata da Barone come *Vecchio mandriano* e assegnata a Nicola Somma, presenta molte similitudini con alcune sculture attribuite a Lorenzo Mosca, in particolare con quella del *Rustico* della collezione Roberto Catello⁵⁴ e del *Venditore ambulante* già parte della collezione Mancini⁵⁵.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1077); G. RESCIGNO, *op. cit.*, pp. 66, 69.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: base circolare in legno con presenza di fori di tarli, etichetta col numero d'inventario.

10. Putto orante (fig. 19)

Altezza: 13 cm; corpo in legno, occhi in vetro.

La figura, che Barone definisce *Angelo nudo orante* e assegna a Giacomo Colombo (1663-1731), pur presentando qualche elemento di assonanza con il *Putto dolente* (in terracotta, altezza 28 cm) dello stesso autore proveniente dalla collezione Tesorone e conservato nel Museo di San Martino⁵⁶, appare, invece, stilisticamente molto più vicina al *Putto in adorazione* (in terracotta, altezza 21 cm) del presepe del Banco di Napoli, proveniente dalla collezione Hallecker e attribuito alla cerchia di Salvatore Franco (notizie dal 1770 al 1815)⁵⁷. L'attribuzione a Colombo sembra, però, confermare la tradizionale propensione dell'artista per i «puttini intagliati in legno di miglior fattura»⁵⁸.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 116 (inv. n. 1078 bis); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 68.

Stato di conservazione: ottimo.

11. Pecora accosciata (fig. 13)

Dimensioni: 13x9x10 cm; corpo in legno, occhi in vetro.

La figura, definita da Barone *Pecora merinos* e attribuita a Saverio Vassallo (1727-1790 circa), presenta molte similarità con quella attribuita a Nicola Vassallo (1748-1782), fratello del precedente⁵⁹. Secondo Pietro Napoli Signorelli, Nicola «formava eccellentemente buoi, capre, pecore, e cavalli in piccolo», mentre Saverio «si distinse in formar cameli, polli, cani, augelletti»⁶⁰. Nicola, inoltre, è tradizionalmente considerato scultore di figure in legno, mentre Saverio avrebbe usato principalmente la terracotta⁶¹. Secondo

le indicazioni degli scrittori ottocenteschi citati, sembrerebbe più appropriata l'attribuzione a Nicola invece che a Saverio; è probabile, però, che i due scolpissero entrambi tutti gli animali in diversi materiali e quindi potrebbe essere più corretto riferire questa *Pecora* alla loro bottega piuttosto che all'uno o all'altro.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1080); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 66.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: presenza di etichetta col numero d'inventario e di altro cartellino riportante il n. 1312 o 1317, probabilmente attestante l'appartenenza a una precedente collezione⁶².

12. *Pecora* (fig. 14)

Dimensioni: 10,5x11,5x4 cm; corpo in terracotta, zampe e orecchie in piombo, occhi in vetro.

Barone definisce l'animale *Agnello stante* e lo attribuisce a Sarno (probabilmente Giuseppe, operante nella seconda metà del secolo XVIII). La resa del vello e la modellatura della testa presentano caratteristiche molto simili a quelle del *Montone* di collezione Catello, segnato in antico come opera di G. Sarno⁶³.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1081); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 66.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: presenza di etichetta col numero d'inventario.

13. *Capretta*

Corpo in terracotta.

Attribuita ad Aniello (1784-1836) o Nicola (1797-1845) Ingaldi.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1082).

Note: di questa scultura si ignora l'attuale ubicazione.

14. *Gruppo di due capre sdraiate* (fig. 11)

Dimensioni: 12x18x18 cm; corpo in terracotta, corna e orecchie in piombo, occhi in vetro.

Il gruppo, attribuito da Barone a Schettino (probabilmente Tommaso, attivo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo), presenta delle singolari similitudini, nell'esecuzione e nella disposizione spaziale delle figure, con le *Capre dormienti con caprone* di collezione Perrone, attribuite a Francesco Gallo⁶⁴.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1083).

Stato di conservazione: ottimo.

Note: presenza di etichetta col numero d'inventario; antica scritta a inchiostro sul fondo 3786/0875, probabilmente attestante l'appartenenza a una precedente collezione.

15. *Mucca sdraiata* (fig. 12)

Dimensioni: 18,5x27x17 cm; corpo in terracotta, occhi in vetro.

La figura, che Barone definisce *Vacca sdraiata e in atto di muggire* e attribuisce a Francesco Gallo (ultimo quarto del XVIII secolo-1829), è molto vicina per tecnica esecutiva e posizione alla *Vacca accosciata*, già di collezione Mancini, attribuita a Saverio Vassallo⁶⁵.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1084); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 71.

Stato di conservazione: ottimo.

Note: presenza di etichetta col numero d'inventario.

16. *Capra incinta* (fig. 15)

Dimensioni: 8x14x4 cm; corpo in terracotta, corna, zampe e orecchie in piombo, occhi in vetro.

La figura, che Barone definisce *Capra stante* e attribuisce a Francesco Gallo, è, per tecnica esecutiva e resa del vello, riconducibile alla scultura qui cat. 17, dalla quale differisce per la diversa posizione del collo e la più accentuata conformazione del ventre. L'esecuzione del soggetto della pecora gravida da parte di Gallo è attestata almeno in due sculture appartenenti rispettivamente alle collezioni Laino⁶⁶ e Perrone⁶⁷.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1085); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 66.

Stato di conservazione: discreto, zampa destra staccata, danni alle corna.

Note: presenza di etichetta col numero d'inventario.

17. *Capra che bruca* (fig. 16)

Dimensioni: 8x12x3,5 cm; corpo in terracotta, corna, zampe e orecchie in piombo, occhi in vetro.

La figura, definita da Barone *Capra in atto di mangiare* e attribuita a Francesco Gallo, è assimilabile alla scultura qui cat. 16 ed è praticamente identica a quella, già di collezione Mancini, assegnata allo stesso autore da Borrelli⁶⁸.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1086); G. RESCIGNO, *op. cit.*, p. 66.

Stato di conservazione: mediocre, frammentaria, rottura collo e coda.

Note: presenza di etichetta col numero d'inventario.

18. *Mazzo di carciofi* (fig. 18)

Dimensioni: 10x5,5x4 cm; in terracotta.

La scultura è assegnata da Barone a Francesco Gallo. Nonostante che Perrone attribuisca a Gallo «superbi gruppi di verdure»⁶⁹, di essi resta, in effetti, poca traccia nelle raccolte presepiali più conosciute. Molto simile, nell'impostazione e nell'esecuzione, l'analoga scultura parte della raccolta di nature morte della collezione presepiale del Museo di San Martino⁷⁰.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1086bis).

Stato di conservazione: mediocre, danni e mancanze.

Note: numero d'inventario scritto a pennarello sul retro.

19. *Irco* (fig. 17)

Dimensioni: 11,5x11x4 cm; corpo in terracotta, corna, zampe e orecchie in piombo, occhi in vetro.

Barone definisce l'animale *Becco stante* e lo attribuisce a Francesco Gallo. La scultura presenta notevoli somiglianze, soprattutto nella resa del vello, con le figure di due 'Zimmari' del presepe del Banco di Napoli, provenienti dalla raccolta Perrone e attribuiti allo stesso autore⁷¹.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 115 (inv. n. 1087).

Stato di conservazione: ottimo.

Note: presenza di etichetta col numero d'inventario.

20. *Moro calvo* (fig. 9)

Altezza: 50 cm (46 cm in posizione); testina e arti in legno, corpo in stoppa e fil di ferro, occhi in vetro; vestitura: pantaloni alla turca e farsetto in tela di cotone con colletto in pizzo, *gilet* in seta con lustrini e bordo argentato, fuscaccia in velluto di cotone; accessori: bastone con pomolo in avorio e nappina, puntale mancante.

La scultura, definita *Grande moro* da Barone, è assegnata da Borrelli⁷² a Francesco Citarelli (1790-1871). Secondo lo studioso la figura sarebbe stata eseguita nel 1859 circa e farebbe parte delle opere di quello che Correr definisce l'ultimo modellatore di «pastore artistico»⁷³.

Bibliografia: G. BARONE, *op. cit.*, p. 116 (inv. n. 1097); G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., p. 196.

Stato di conservazione: buono.

* Desidero ringraziare molto vivamente il professor Gianfranco De Benedittis, la dottoressa Amelia Pistillo, il Comune di Baranello (Campobasso) e la famiglia Barone per avermi consentito di esaminare e pubblicare le sculture presepiali del Museo Civico di Baranello.

¹ A. CAROLA PERROTTI, *Come nasce un museo di famiglia*, in «Le dimore storiche», XIX, 1, 2004, p. 28; T. EVANGELISTA, *La raccolta Barone. Un museo-ipertesto tra collezionismo e modernità*, in «ArcheoMolise», IV, 12, 2012, p. 19; C. NIRO, *L'architetto Giuseppe Barone e il museo civico di Baranello*, in «ArcheoMolise», IV, 12, 2012, pp. 14-17.

² G. BARONE, *Il museo civico di Baranello ordinato, descritto ed illustrato*, Napoli 1899.

³ Ivi, pp. 112-116; gli oggetti qui esaminati sono disposti nella vetrina XII e identificati con i nn. di inventario 1069-1078, 1078bis, 1080-1086, 1086bis, 1087, 1097.

⁴ *Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli. Catalogo generale dell'arte antica*, compilato dal Comitato esecutore, Napoli 1877, pp. 401-402.

⁵ *Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri principe di Satriano*, Napoli 1888, pp. 266-272.

⁶ Sulla falsariga del catalogo del Museo Filangieri, Barone considera autori di «testa, mani e piedi» gli affermati scultori a cui attribuisce le figure della sua collezione (G. BARONE, *op. cit.*, pp. 114-115); in realtà l'opera di artisti famosi era solitamente limitata all'esecuzione della testina, mentre la produzione degli arti era demandata ad altri autori, spesso di livello artigianale, che li eseguivano «a se-

condo della età e del carattere che rappresentavano» (A. PERRONE, *Cenni storici sul presepe*, Napoli 1896, p. 16).

⁷ G. BARONE, *op. cit.*, pp. 114-116, da cui dipende G. RESCIGNO, *Il presepe napoletano*, in «ArcheoMolise», IV, 12, 2012, pp. 64-71

⁸ Barone assegna cinque figure a Nicola Somma, quattro a Francesco Gallo, due a Ingaldi (Aniello o Nicola) e una ciascuno a Battista, Bottiglieri (Matteo o Felice), Giacomo Colombo, Giuseppe Gori, Lorenzo Mosca, Giuseppe Sarno, Tommaso Schettino e Saverio Vassallo.

⁹ G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 196.

¹⁰ IDEM, *Citarelli, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma 1982, *ad vocem*.

¹¹ Borrelli, infatti, oltre a non motivare l'attribuzione del moro a Citarelli, cita le «figure 'terzine' presenti nel Museo di Baranello».

¹² L. EBANISTA, *Figure e rappresentazioni presepiali nella tradizione classica napoletana*, Sorrento 2012; IDEM, *Suggestioni esotiche e fascino orientale nel presepe napoletano. Esempi da collezioni private*, Napoli 2013; IDEM, *The image of the Turks in the Neapolitan crèche between the 18th and 19th century: the case of the marching bands*, Atti del XV Congresso internazionale di arte turca (Napoli 2015), in c.d.s.; IDEM, *Sculture presepiali della Società Napoletana di Storia Patria: tra vicerego e primo novecento*, in «Archivio storico per le province napoletane», 2017, pp. 327-332.

¹³ La capretta, identificata dal n. 1082 nel catalogo stilato da Barone (G. BARONE, *op. cit.*, p. 115), non è più conservata.

¹⁴ L. DE MARICOURT, *Mes heures de paresse à Naples*, Paris 1842, pp. 157-167; J. KAVANAGH, *A summer and winter in the Two Sicilies*, I, London 1858, pp. 279-286; *Esposizione Nazionale*, cit., pp. 399-428; *Catalogo della collezione Carlo Varelli*, Napoli 1892, pp. 90-98; A. PERRONE, *op. cit.*, p. 20-47; L. CORRERA, *Il presepe a Napoli*, in «L'arte», II, 8-10, 1899, pp. 330-338.

¹⁵ Questa circostanza, qualora fosse appurata, attesterebbe la provenienza delle due opere da una medesima scena allestita dai precedenti proprietari o, più semplicemente, l'acquisto in coppia dei pastori. Barone riferisce che la figura maschile inventariata col n. 1075 raffigura il 'marito' della *Giovane contadina*; pur esistendo nella raccolta due sculture così definite (inv. nn. 1069 e 1073), ritengo che si tratti della n. 1073 perché stilisticamente più prossima alla n. 1075.

¹⁶ Il primo tentativo di affrontare in maniera analitica la materia presepiale a Napoli, documentandone gli aspetti artistici, le caratteristiche tecniche e dimensionali e le relative attribuzioni risale, infatti, alla citata Esposizione del 1877, seguito dagli studi di Antonio Perrone, Luigi Correrà e Bruno Molajoli e dai più innovativi lavori di Gennaro Borrelli, Raffaello Causa, Elio Catello, Franco Mancini e Marisa Catello (L. EBANISTA, *Figure e rappresentazioni*, cit., pp. 39-40).

¹⁷ Ivi, p. 36; IDEM, *Suggerimenti esotiche*, cit., p. 19. La collezione del Duca de Sangro era, ad esempio, composta quasi esclusivamente da animali (*Esposizione nazionale*, cit., p. 405; A. PERRONE, *op. cit.*, p. 41), mentre la raccolta del principe Filangieri, composta da 68 pastori, 65 animali e 18 accessori, non comprendeva le figure della Natività (*Catalogo Museo Civico Gaetano Filangieri*, cit., pp. 266-292).

¹⁸ Si tratta di figure di contadini che indossano abiti da città o da giorno di festa.

¹⁹ G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., fig. 96; *Semenzato. Un eccezionale presepe napoletano*, cat. d'asta, Roma 1999, lotto 114; P. CIAMPA, *I deformi: un nucleo presepiale insolito*, in *Il presepe*, Napoli 2005, pp. 60-61; I. CREAZZO, *Le collezioni del Museo di San Martino*, ivi, p. 30; *San Marco. Eccezionali pastori da presepe napoletani, animali, accessori*, cat. d'asta, Napoli 2007, lotti 133, 136, 145, 164.

²⁰ La Circassia è una regione storica del Caucaso.

²¹ La presenza del dragomanno (il termine indica coloro che esercitavano la funzione di interprete tra gli europei e gli abitanti del Vicino Oriente), nel pur vasto novero dei personaggi 'orientali' del presepe napoletano, a quanto mi risulta, è assolutamente inedita (L. EBANISTA, *Figure e rappresentazioni*, cit., pp. 51-58; IDEM, *Suggerimenti esotiche*, cit., pp. 15-17).

²² E. CATELLO, C. CATELLO, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Sorrento 1996, pp. 19-20.

²³ Possibile anche che, assieme ad altri preziosi, fossero monetizzati, come nel caso del presepe del Principe di Ischitella (V. PACELLI, *La collezione di Francesco Emanuele Pinto, principe di Ischitella*, in «Storia dell'arte», 36-37, 1979, p. 192).

²⁴ G. BARONE, *op. cit.*, p. 114 (inv. n. 1073).

²⁵ *Ibidem* (inv. n. 1075).

²⁶ Lo strumento musicale è alto 21 cm e la figura 22 cm.

²⁷ Per questi aspetti cfr. da ultimo L. EBANISTA, *The image of the Turks*, cit. con bibliografia precedente.

²⁸ Nell'inventario Barone vengono citati Francesco Gallo, Ingaldi (Aniello o Nicola), Giuseppe Sarno, Tommaso Schettino e Saverio Vassallo. Si tratta di scultori in legno o di modellatori in terracotta gravitanti nell'orbita della Real Fabbrica di Porcellana.

²⁹ La figura del moro, più alta e meno raffinata delle altre, appartiene a mio avviso a una diversa produzione. Il moro collocato, seduto, in una sorta di ambientazione con altri oggetti della collezione di utilizzo non presepiale, rappresenta un venditore «in atto di mostrare gli oggetti del suo Bazar» (G. BARONE, *op. cit.*, p. 116).

³⁰ Le etichette, dentellate perché in origine parte di un foglio, e probabilmente prenumerate, presentano una riquadratura rettangolare

con angoli tagliati e decoro stilizzato a foglie rivolto verso l'interno.

³¹ Una figura presenta una seconda etichetta, di fattura simile all'altra, riportante il n. 1312 o 1317 (*Pecora accosciata*, inv. n. 1080, fig. 13), l'altra una scritta a inchiostro 3786/0875 (*Gruppo di due capre sdraiate*, inv. n. 1083, fig. 11).

³² L. EBANISTA, *Figure e rappresentazioni*, cit., pp. 28-29. In passato la ricerca di paternità prestigiose per i pastori della propria raccolta ha indotto i collezionisti ad attribuire i manufatti in loro possesso ad un numero ristretto di famosi artisti.

³³ A. PERRONE, *op. cit.*, pp. 11-19; L. CORRERA, *op. cit.*, pp. 338-345; G. MORAZZONI, *Il presepe napoletano*, in «Dedalo», II, 1922, pp. 390-403; M. MORELLI, *Figurette da presepe acquistate per il museo di S. Martino*, in «Bollettino d'arte», III, 3, 1923, pp. 127-132. Se si eccettuano i pochi casi di pezzi firmati e le difficoltà nello scoprirne di nuovi, senza rovinare le vestiture originali, è, infatti, oggettivamente arduo attribuire e datare i pezzi sulla scorta delle sole considerazioni esecutive.

³⁴ A. PERRONE, *op. cit.*, pp. 1-19; *La scultura nel presepe napoletano del Settecento*, cat. mostra, a cura di B. MOLAJOLI, Napoli 1950, pp. 16-21; T. FITTIPALDI, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, pp. 77-228; G. BORRELLI, *Personaggi e scenografie del presepe napoletano*, Napoli 2001, pp. 17-21.

³⁵ C. NIRO, *op. cit.*, p. 14.

³⁶ *Il presepe napoletano nel mondo. La raccolta Bordoni Bologna*, a cura di F. MANCINI, Sorrento 1998, p. 154, figg. 81-82. Ubicazione attuale: Bologna, collezione Bordoni.

³⁷ G. BORRELLI, *Personaggi e scenografie*, cit., tav. 50b.

³⁸ F. MANCINI, *Il presepe napoletano nella collezione Eugenio Catello*, Firenze 1965, fig. 21; *Semenzato*, cit., lotto 310.

³⁹ Ivi, lotto 345.

⁴⁰ L. EBANISTA, *Figure e rappresentazioni*, cit., p. 54; IDEM, *Suggerimenti esotiche*, cit., p. 14.

⁴¹ *Il presepe napoletano. La collezione del Banco di Napoli*, a cura di M. PICCOLI CATELLO, Napoli 1987, p. 60. Ubicazione attuale: Napoli, Palazzo Reale.

⁴² L. EBANISTA, *Suggerimenti esotiche*, cit., pp. 64-65, 107-108. Ubicazione attuale: Roma, collezione privata.

⁴³ L. EBANISTA, *The image of the Turks*, cit.

⁴⁴ IDEM, *Figure e rappresentazioni*, cit., p. 54; IDEM, *Suggerimenti esotiche*, cit., p. 14.

⁴⁵ *La scultura nel presepe napoletano del Settecento*, cit., p. 18; *Semenzato*, cit., lotti 376, 378; *Il presepe napoletano nel mondo. La raccolta Roberto Catello, Napoli, II*, a cura di F. MANCINI, Sorrento 2004, p. 99; *San Marco*, cit., lotti 91-92.

⁴⁶ M. MORELLI, *op. cit.*, p. 123; *Il presepe napoletano del Settecento*, a cura di T. FITTIPALDI, Napoli 1995, p. 86. Ubicazione attuale: Napoli, Museo di San Martino.

⁴⁷ E. CATELLO, *Il presepe napoletano del Settecento*, Milano 1991, p. 46. Ubicazione attuale: Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

⁴⁸ G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., fig. 94. Ubicazione attuale: Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum.

⁴⁹ M. MORELLI, *op. cit.*, p. 122; E. CATELLO, *op. cit.*, p. 57; T. FITTIPALDI, *Il presepe*, cit., p. 87. Ubicazione attuale: Napoli, Museo di San Martino.

⁵⁰ E. CATELLO, *op. cit.*, p. 47. Ubicazione attuale: Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

⁵¹ G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., fig. 141; E. CATELLO, *op. cit.*, p. 60.

⁵² G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., fig. 142; IDEM, *Personaggi e scenografie*, cit., tav. 29.

⁵³ *Esposizione Nazionale*, cit., pp. 404-405, 421-423.

⁵⁴ F. MANCINI, *La raccolta Roberto Catello*, cit., p. 122, figg. 40-41. Ubicazione attuale: Napoli, collezione Roberto Catello.

⁵⁵ *Semenzato*, cit., lotto 260.

- ⁵⁶ T. FITTIPALDI, *Scultura napoletana*, cit., p. 81, fig. 316. Ubicazione attuale: Napoli, Museo di San Martino.
- ⁵⁷ M. PICCOLI CATELLO, *op. cit.*, p. 128. Ubicazione attuale: Napoli, Palazzo Reale.
- ⁵⁸ *La scultura nel presepe napoletano del Settecento*, cit., p. 17.
- ⁵⁹ G. BORRELLI, *Personaggi e scenografie*, cit., tav. 56a.
- ⁶⁰ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, VII, Napoli 1811, pp. 272-273.
- ⁶¹ A. PERRONE, *op. cit.*, p. 16.
- ⁶² G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., pp. 101-102.
- ⁶³ Ivi, fig. 164.
- ⁶⁴ *La scultura nel presepe napoletano del Settecento*, fig. 102; *La collezione Perrone*, Napoli 1971, s.n. Ubicazione attuale: Napoli, Museo di San Martino.
- ⁶⁵ *Semenzato*, cit., lotto 241.
- ⁶⁶ G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., p. 214.
- ⁶⁷ Ivi, fig. 174.
- ⁶⁸ Ivi, fig. 168.
- ⁶⁹ A. PERRONE, *op. cit.*, p. 19.
- ⁷⁰ R. CAUSA, *Napoli di Galilea*, in «FMR», 9,1982, fig. 18. Ubicazione attuale: Napoli, Museo di San Martino.
- ⁷¹ M. PICCOLI CATELLO, *op. cit.*, p. 230. Ubicazione attuale: Napoli, Palazzo Reale.
- ⁷² G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., p. 196.
- ⁷³ L. CORRERA, *op. cit.*, p. 345.

ABSTRACT

Neapolitan Manger-Scene Sculptures in the Baranello Civic Museum

In the Civic Museum in Baranello (Province of Campobasso), which was founded in 1897 by the architect Giuseppe Barone, there is a small but very select group of Neapolitan nativity-scene sculptures that go back to a period between the second half of the eighteenth century and the first quarter of the nineteenth. The collection, made up of elements gathered by cultivated collectors who recognized the artistic value that could be found in nativity-scene objects, apart from the purpose for which they had been produced, consists of items representing ten personages, a putto, nine animals, and a bunch of artichokes. The figures, practically inedited, are remarkable for their sculptural excellence and very well-preserved clothing.



1. Tito Angelini, *Baccante*, 1865, particolare. Collezione privata.

«Né vidi mai la più gentil figura di questa ebbra, ancora non più che a mezzo sprigionata dal marmo». Sulla Baccante ritrovata di Tito Angelini

Almerinda Di Benedetto

Nel 1867 Vittorio Imbriani scrive una lunga e appassionata recensione alla *Baccante* di Tito Angelini. Bizzarro, dirimente, virtuosistico è il racconto, pubblicato in *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr'asterischi*; e già il titolo dato all'episodio – *Amplesso di Baccante* – se da un lato punta a stuzzicare la pruderie del lettore, coglie con il consueto intuito la latente sensualità che percorre l'opera, che egli riferisce di aver visto per la prima volta durante una visita allo studio dell'artista, sempre rinviata nonostante le insistenze dell'Angelini¹.

La narrazione è coinvolgente – l'affabulazione è nelle sue corde – e la visione della fanciulla di marmo è ai suoi occhi disarmante:

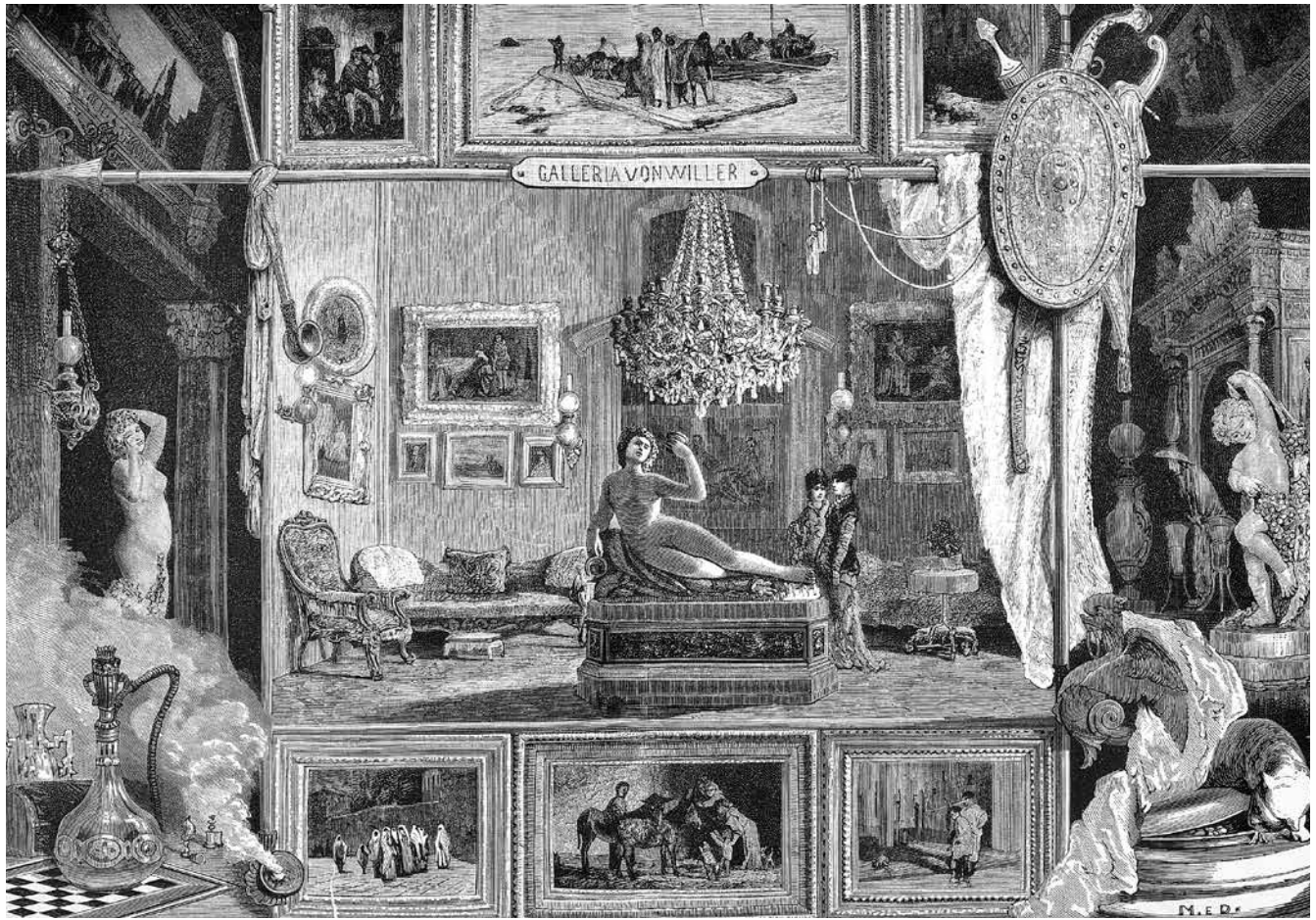
Io m'accinsi ad alzar piano piano il velo, quasi temendo che la Baccante non se n'accorgesse; davvero, con una trepidanza, con un palpito tutto nuovo, come accade a chi si aspetta a meraviglioso spettacolo, come accadde a Gige quando attendeva che la Regina emergesse dal bagno. Aveva sentito parlare tanto del nuovo capolavoro dell'Angelini, che quasi avrei bramato di trovarlo al di sotto della fama, per quella specie d'innata antipatia che gli uomini volgari soglion provare per ogni altra cosa, e che ci fa lieti dell'umiliazione d'ogni giusto orgoglio. Né vidi mai la più gentil figura di questa ebbra, ancor non più che a mezzo sprigionata dal marmo.

Dello splendido marmo, grande al vero, lo scultore realizzò nel giro di pochi anni più di una replica, una per Vittorio Emanuele II, un'altra ordinata da un committente americano, George William Curtis, e infine la redazione destinata al collezionista Giovanni Vonwiller². Quella acquistata da quest'ultimo, e venduta nella nota asta del 1901³, quando andò disperso l'ingente patrimonio del banchiere di origini svizzere,

è certamente la statua ritrovata in collezione dei discendenti dell'artista napoletano⁴ e, allo stato attuale delle ricerche, l'unica rintracciabile⁵. L'opera, firmata e datata 1865 (fig. 1), fu rilevata in quell'asta da Gherardo Rega – nipote di Angelini, architetto e spesso collaboratore dello scultore – con il desiderio e l'intenzione di riportarla nella proprietà di famiglia.

Un'ulteriore conferma ci giunge dalle carte d'archivio conservate presso gli eredi. Tra queste figura infatti un prezioso e dettagliato elenco delle opere realizzate da Tito⁶, e al numero 132 è citata una *Baccante* al vero, per il signor Vonwiller, con un'annotazione a mano che recita: «acquistata dall'arch. Gherardo Rega alla vendita Vonwiller»⁷. Nel catalogo della vendita della collezione, all'epoca una delle più ricche e complete raccolte di arte contemporanea⁸, al numero 102 era menzionata infatti «Une baccanthe. Jeune femme nue couchée sur une peau de lion. Socle en bois noir»⁹. Come ricorda la voce di catalogo, la nostra *Baccante* era ed è tuttora collocata su un alto piedistallo in palissandro con decori in bronzo – una testa di fauno arricchita da tralci d'uva – creati in accordo con il soggetto scolpito.

Vi è infine un'ultima tessera a completare il nostro puzzle. In un disegno realizzato da Edoardo Dalbono e Francesco Paolo Michetti per «L'Illustrazione universale»¹⁰, che mostra con dovizia di particolari e buona accuratezza uno dei saloni della Galleria Vonwiller (fig. 2), la *Baccante* compare al centro della sala, sistemata come uno degli oggetti di punta dell'allestimento e circondata tra le altre cose da alcuni tra i dipinti più noti di Domenico Morelli, visibili sulle ampie e affollate pareti; mentre agli angoli del salone la collezione si completa con due sculture, il *Bacco festante* di Giovanni Duprè e la *Primavera* di Vincenzo Vela¹¹. Su tale allestimento si proverà a riflettere più avanti, ma prima è necessario fare ancora qual-



2. La Galleria Vonwiller, da «L'Illustrazione universale. Rivista italiana», 17 gennaio 1875.

che precisazione, e ritornare all'episodio narrato da Imbriani.

La *Baccante* di cui egli parla nel racconto è quella destinata a Vittorio Emanuele, che Angelini porterà a termine nel 1863. È lo stesso Angelini che lo chiarisce durante l'incontro: «È la replica della mia Baccante, che conduco in marmo per Vittorio Emanuele. Se vuoi vederla, alza pure il velo. Non è ancor terminata. Ci ho messo quanta scienza della bellezza femminile ho acquistata in quei pochi anni di vita»¹².

Nel 1863 lo scultore presentò infatti all'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di Torino due opere, l'*Eva* commissionata da Eugenio di Savoia principe di Carignano¹³ – della quale realizzerà almeno sei repliche¹⁴ – e la *Baccante* «di proprietà del re»¹⁵. Dal momento che la *Baccante* Vonwiller reca la data 1865 e quella per Vittorio Emanuele è definita già una replica, si potrebbe ritenere che la prima redazione sia quella Curtis, destinata allo scrittore americano, di cui

abbiamo notizia anche attraverso una recensione comparsa nel 1860 sul «Cosmopolitan Art Journal»¹⁶. Tuttavia ritengo che la prima redazione della scultura vada identificata con un esemplare ancora più antico, quello cioè realizzato da Angelini per il marchese Filippo Ala Ponzone, come risulta dall'elenco nell'archivio degli eredi dello scultore al n. 116¹⁷.

Proprio la commissione da parte del grande mecenate lombardo ci dà la possibilità di avviare alcune riflessioni sull'opera in questione e più in generale sull'attività artistica di Angelini, la cui produzione esige ancora una ricostruzione organica e una lucida contestualizzazione, che gli restituisca il ruolo di primo piano ricoperto negli anni fertili della sua carriera, quando era acclamato come «sculpteur fort à la mode»¹⁸. La fitta rete di relazioni venutasi a creare tra Roma, Firenze, Parigi e Napoli, già sufficientemente chiarita per molti scultori con i quali Angelini ebbe scambi proficui,

e tra questi certamente si contano Bartolini, Tenerani e lo svizzero-francese Pradier, deve essere ancora dipanata per quel che riguarda il nostro, protagonista della produzione scultorea italiana tra la fine degli anni Trenta e la fine degli anni Sessanta, divisa tra spinte puriste e inclinazioni neoelleniche nel difficile confronto con l'eredità canoviana.

In questa ottica si inquadra l'interesse che nutrì per Angelini il marchese Ala Ponzone, uomo inquieto e girovago, capriccioso ed esigente. Noto è il prestigio della sua collezione così come anche il soggiorno documentato a Napoli almeno tra il 1842 e il 1848, durante il quale fu artefice di commissioni importanti e intrattenne rapporti con gli artisti più accreditati del tempo, da Hayez a Mussini fino a Massimo D'Azeglio, promuovendo i migliori tra i napoletani, e fra questi Giuseppe Mancinelli¹⁹. Napier nel 1855 lo avrebbe collocato tra i collezionisti di spicco, ricordando con Ala Ponzone il circolo artistico che ruotava attorno a Vincenzo Ruffo, il raffinato principe di Sant'Antimo²⁰. Entrambi, infatti, accrebbero il prestigio delle proprie raccolte private con l'esercizio di un mecenatismo aggiornato al gusto internazionale, veicolando a Napoli presenze prestigiose²¹. Le scelte di Ala Ponzone, se ne ripercorriamo la pur frammentata storia collezionistica, rispecchiano l'indole inquieta e vitalistica del marchese poiché, se da un lato confermano l'aggiornamento su temi contemporanei e la sponsorizzazione di artisti nuovi in linea con le pulsioni patriottiche che lo animarono²², dall'altro rivelano un'inclinazione di gusto verso un sensualismo naturalistico in grado di assecondarne il compiacimento estetico.

Rispondono a queste coordinate certamente i due dipinti commissionati a Francesco Hayez, la *Malinconia*, giunto a Napoli nel 1842, e soprattutto la *Betsabea al bagno* del 1845 (fig. 3), nel quale il pittore seduce l'osservatore coniugando l'elemento mitologico con le suggestioni esotiche²³; ed ancora la contrastata *Francesca da Rimini* di Giuseppe Frasccheri e la *Flora* di Vincenzo Vela; la commissione nel '48 della *Ninfa del deserto* a Bartolini²⁴ e nel '52 quella allo scultore genovese Santo Varni per una *Laura al Bagno* tradotta in marmo nel 1858 (fig. 5), fino all'*Odalisca* di Luigi Mussini, acquistata nel 1864 e poi sistemata nella sua dimora di Parigi (fig. 6)²⁵. L'idea di commissionare una scultura al vero al nostro Angelini nacque dunque durante gli anni della residenza napoletana – anni intensi per il marchese anche dal punto di vista



3. Francesco Hayez, *Betsabea al bagno*. Milano, Pinacoteca di Brera.

delle relazioni sentimentali²⁶ – inserendosi ad agio nel filone sensualistico della collezione. L'epoca della prima redazione della *Baccante* va fissata tra il 1843 e il 1848, un periodo assai proficuo per lo scultore napoletano, coincidente con il primo viaggio a Parigi, effettuato nel 1847. Tuttavia, circoscrivendo con maggiore precisione la data di realizzazione, va supposto che il marmo rientri in una delle prime commissioni del marchese Ala Ponzone, poiché nel numero del 14 gennaio 1843 del «Polorama pittoresco», nell'elenco di opere di Angelini aggiornato a quella data, compare, ultima della lista, una *Baccante* «al naturale». Questa circostanza avvalorava l'ipotesi di una commissione giunta dunque tra il '42 e il '43, quando Ala Ponzone era arrivato a Napoli da poco.

Sappiamo che nel 1843 Angelini portò a termine la *Saffo* «bella di forme e di pudiche passioni»²⁷, rielaborando con intelligenza il bagaglio acquisito con la rigida formazione neo-classica. Il latente purismo che talvolta si è evocato per questa opera va certamente in direzione di Pietro Tenerani piuttosto



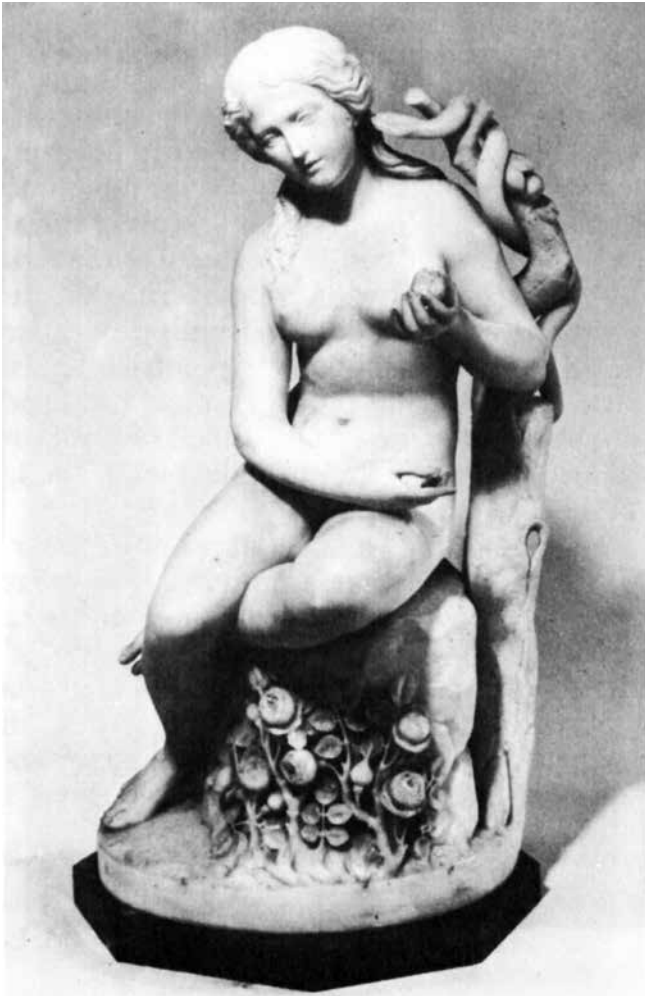


4. P. Tenerani, *Venere cui Amore toglie una spina dal piede*, San Pietroburgo, Hermitage.
 5. Santo Varni, *Laura al bagno*. Firenze, Galleria di Arte Moderna.
 6. Luigi Mussini, *Odalisca*, 1862. Milano, Galleria d'Arte Moderna.

che di Bartolini, pur lungamente ammirato dallo scultore napoletano²⁸. E a Tenerani Angelini guarderà ancora nella prima redazione dell'*Eva 'al vero'* – portata a termine nel 1856 per il conte siciliano Tasca d'Almerita²⁹ – memore della *Psiche abbandonata* dello scultore romano, seppur dotata di minor languore e maggiore carica seduttiva di quest'ultima. Nella *Baccante*, realizzata dunque in un tempo prossimo al '43, Angelini rielabora con piglio impreveduto un soggetto di grande fortuna nell'iconografia classica, abbandonando tuttavia il turgore gelido della scultura neoclassica convenzionale. Il *topos* della donna giacente, a partire dalla *Naiade* canoviana, qui si modifica nella scelta di un ritmo spezzato, già utilizzato da Tenerani nella *Venere cui Amore toglie una spina dal piede* (San Pietroburgo, Hermitage; fig. 4)³⁰. Ma in questo caso la giovane donna nuda su una pelle di pantera ostenta una fisicità

prorompente, priva di dettagli virtuosistici; il capo è reclinato all'indietro e gli occhi rivolti al cielo per l'ebbrezza del vino, morbide le pieghe sul ventre rotondo, vive le carni floride, tutto il corpo infine è percorso da un fremito erotico.

La comparsa della *Baccante* nel panorama napoletano degli anni '40, spesso sordo ad aperture e nuove sollecitazioni, testimonia l'attenzione di Angelini alla produzione internazionale, la sua capacità di assorbire e rielaborare esperienze maturate fin dagli anni romani del pensionato, tra il 1822 e il 1826. Certamente non furono estranee alla sua conoscenza le opere di James Pradier, «le dernier des grecs», che egli aveva potuto incontrare a Roma tra il '23 e il '24, quando l'artista francese tornò per la seconda volta a Villa Medici con l'intenzione di aprire un atelier nella capitale universale delle arti³¹; e dunque ancora prima del fortunato viaggio a



7. Tito Angelini, *Eva*, 1862. Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea.

Parigi nel 1847³², durante il quale avrebbe raccolto entusiastici consensi e sarebbe stato insignito della prestigiosa Croce di Chevalier de la Legion-d'Honneur³³. L'ammirazione di Angelini per il ginevrino è confermata anche dalle parole di Domenico Morelli che, nei *Ricordi letti alla Real Accademia di archeologia, lettere e belle arti* dedicati al maestro, rammenta infatti che l'artista «parlava con calore delle sculture di Pradier»³⁴. Probabile che lo scultore avesse potuto vedere la controversa *Cassandre* (Avignon, Musée Calvet; fig. 8) portata a termine da Pradier proprio nel '43³⁵, la schiena poggiata a sollevare il corpo solo in parte disteso, come la *Baccante*, e la testa mollemente reclinata all'indietro in un disperato stordimento, il collo gonfio e come percorso da un flusso vitale, che Angelini sembra riprendere nella sua ebbra (figg. 8, 9); ma certamente aveva avuto modo di conoscere lo scan-



8. Jean-Jacques Pradier, detto James, *Cassandra*, 1843. Avignon, Musée Calvet.

daloso gruppo del *Satyre et Baccante* (Paris, Louvre) presentato dal Pradier al *Salon* del '34 e rifiutato da Luigi Filippo.

Il gruppo era entrato infatti nella collezione del facoltoso principe russo Anatole Demidoff, che lo acquistò per la sua villa di Firenze³⁶. Nell'opera di Angelini non riconosciamo la sfrenata agitazione del gruppo del Louvre, ma ne cogliamo quell'idea di scompostezza che egli sa tradurre in conturbante sensualità (figg. 10, 11). Forse potremmo evocare anche la *Ninfa del deserto*, che il marchese Ala Ponzzone ordina a Bartolini nel '40 a ridosso del soggiorno napoletano, ma la sensualità espressa da questa fanciulla smagrita e dalle carni nervose volge piuttosto al patetismo e ci sembra assai lontana da quella schietta e viva della nostra *Baccante*. È questa sensualità che travolge Imbriani, colto da una passione morbosa, al punto da riferire, con toni da *cliché* letterario già decadente:

La notte mi ridestava sognando che quel braccio bianchissimo mi avvinghiava il collo e avrei giurato di sentirmi rovesciar sull'omero il vino dalla coppa (...) io rimasto solo con essa Baccante, non valse a frenar più l'impeto selvaggio e baciai furiosamente quelle labbra. Né saprei dirvi quale acerba voluttà fosse in quei baci freddi, non corrisposti quasi dati ad una estinta; baci i quali mi riempivano la bocca di



9. Tito Angelini, *Baccante*, 1865. Collezione privata.

sottilissima salsa polvere di marmo che ha il sapore stesso delle lagrime. Ma d'un tratto mi colse come una vertigine: sentii riscaldarsi e palpitare la pietra, le strinsi le braccia al collo, sentii quel suo braccio bianchissimo avvinghiarmi, e scorrermi giù per la fronte, quasi sudor freddo, il liquore che traboccava dalla coppa, e caddi privo di sentimento.

Come ci ricorda Emanuele Papi nelle sue 'avventure archeologiche'³⁷, tutto l'Ottocento fu lo scenario privilegiato delle infatuazioni per le sculture classiche, con il rinnovato successo dell'antico mito di Pigmalione di Cipro evocato con travolgente *glamour* nella letteratura, nella pittura e nella scultura. Honoré de Balzac avrebbe ammirato estasiato il «corpo bianco perfetto»³⁸ della *Venere de' Medici* rifatta da Antonio Canova, quella stessa che diviene oggetto dei desideri inconfessabili di Ugo Foscolo: «Io dunque ho visitata e rivisitata, e

amoreggiata, e baciata, e – ma che nessuno il risappia – ho anche una volta accarezzata questa Venere nuova»³⁹; Théophile Gautier dichiara: «l'amante scolpita non è differente da quella vera se non per il fatto che è un po' più dura e non parla, due difetti invero molto lievi»⁴⁰, e ad Alfred De Musset, citato in calce al racconto del nostro Imbriani, confessa:

Le marbre me va mieux que l'impure
Phryné Chez qui les affamés vont chercher leur pâture,
Qui fait passer la rue au travers de son lit,
Et qui n'a pas le temps de nouer sa ceinture
Entre l'amant du jour et celui de la nuit⁴¹.

Proprio Gautier avrebbe apertamente sostenuto il nascente movimento neogreco avviato dal giovane Jean-Léon Gérôme al *Salon* parigino del 1847. Il pittore fran-



10. Tito Angelini, *Baccante*, 1865, particolare. Collezione privata.
11. Jean-Jacques Pradier, detto James, *Satyre e Bacchanthe*, 1834, particolare. Paris, Musée du Louvre.
12. Tommaso Solari junior, *Baccante*. Napoli, Museo di Capodimonte.



cese tra il '43 e il '44 è in Italia e fa tappa a Roma e a Pompei, riportandone impressioni e idee che convoglierà nel celebre e dirompente *Combat des coqs*, nel quale una giovane fanciulla nuda e mollemente accovacciata (una statua che prende vita o una donna dalle sembianze del marmo?) assiste al combattimento dei malcapitati pennuti.

L'apprezzamento per la *Baccante* di Angelini ebbe lunga vita se la ritroviamo nel 1875 al centro di uno dei saloni della Galleria Vonwiller. Sappiamo che Morelli e Vonwiller, il primo in qualità di consulente e il secondo in quella di collezionista, girarono in lungo e largo l'Italia e l'Europa visitando la Francia, l'Olanda, il Belgio e la Germania per «vedere l'arte moderna»⁴². La Galleria dell'imprenditore svizzero si arricchì

così di opere di artisti tra i più aggiornati del tempo, in accordo ad un gusto moderno e internazionale. La presenza della 'fanciulla di marmo', certo diversa dalle più celebri opere dell'Angelini – si pensi alla *Saffo* e all'*Eva*, ancora sostanzialmente neoclassiche – entra dunque a giusto titolo nella collezione Vonwiller. È opportuno infine rammentare che alcuni anni dopo la realizzazione della nostra *Baccante*, uno tra i migliori seguaci e collaboratori di Angelini, Tommaso Solari junior, avrebbe anch'egli realizzato una *Baccante inebriata* 'al vero' (Napoli, Museo di Capodimonte; fig. 12); ma le sue fattezze sarebbero apparse ancora profondamente vicine alle algide coordinate della plastica thorvaldsiana⁴³.

¹ «Da un pezzo Tito Angelini, ogni qual volta io l'incontrava, imponeva al cocchiere di fermare la sua carrozzella e richiedeva ch'io promettessi d'andare quanto prima a visitarlo nello Studio, avendo egli qualcosa da mostrarmi. Ed io promettevo, mostrandomene desiderosissimo com'era infatti e poi non atteneva. (...) Un giorno finalmente Don Tito mi fece incarozzare per forza, malgrado le mie proteste su' dritti inviolabili della libertà personale, e mi rapì seco. Giungemmo all'officina, mi spinse nello Studio come mi aveva spinto nella vettura, cambiò gli abiti da città con gli abiti da lavoro e mi mostrò parecchi marmi: ed io ad ammirare». Cfr. V. IMBRIANI, *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr'asterischi*, Pomigliano d'Arco-Napoli 1867, pp. 109-116.

² Giovanni Vonwiller, figlio dell'imprenditore svizzero Davide Vonwiller, «fu una delle più belle figure di quel periodo napoletano. Ammiratore fervente e sincero amico di Morelli fin dai primissimi tempi, mecenate generoso per la squisitezza degli atti ancor più che per l'entità delle somme a lui dedicate ad arte e ad artisti», in P. LEVI, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte. Mezzo secolo di pittura italiana*, Roma-Torino 1906, p. 96, n. I. Per Vonwiller, per la sua attività di collezionista e il ruolo di mecenate di Morelli si veda L. MARTORELLI, *Morelli tra collezionismo, istituzioni e mercato*, in *La pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze 2001), a cura di M. HANSMANN, M. SEIDEL, Venezia 2005, pp. 151-172. Per il Vonwiller Angelini realizzò anche un ritratto a mezzo busto in marmo presentato all'Esposizione nazionale del 1861. Va segnalato che in tale esposizione l'artista svolse anche il ruolo di giurato come vicepresidente della classe di Scultura. Cfr. *Atti ufficiali della Esposizione italiana agraria, industriale e artistica che avrà luogo in Firenze nel 1861 sotto la presidenza onoraria di S.A.R. il principe Eugenio di Savoia Carignano*, a cura di F. CAREGA, Firenze 1860. Si ricorda infine il monumento funebre Vonwiller che lo scultore napoletano creò con la collaborazione del nipote e architetto Gherardo Rega, collocato nel Cimitero degli Inglesi a Napoli. Cfr. C. PALAZZOLO OLIVARES, *Il genio e la face. Problemi di scultura funeraria a Napoli tra Ottocento e Novecento*, in *Cimiteri napoletani. Storia, arte e cultura*, a cura di F. MANGONE, Napoli 2004, p. 132.

³ L'intera collezione fu messa in vendita, come si legge nei titoli del catalogo «à Naples au Palais Vonwiller, Via Guantai Nuovi n. 69 du 15 ou 18 Avril 1901. Exposition publique le samedi 13 et le dimanche 14 Avril 1901 de 10 à 18 heures». Cfr. *Catalogue de La Galerie Vonwiller. Tableaux Marbres Bronzes*. Naples - Avril 1901. *Vente de la Galerie Vonwiller. Tableaux de Maîtres de l'École Moderne Marbres et Bronzes ayant appartenu à feu le Comm. Giovanni Vonwiller*, Napoli 1901.

⁴ Colgo qui l'occasione per ringraziare Rosanna Cioffi che mi ha segnalato l'opera e i discendenti dell'artista che mi hanno consentito di visionarla assieme alle carte di famiglia.

⁵ Attualmente di ubicazione ignota è la *Baccante* americana, mentre non mi è stato possibile rintracciare quella per Vittorio Emanuele – destinata alla Reggia di Torino, come si vedrà – pur avendo effettuato una ricognizione a tappeto nelle numerose residenze reali piemontesi appartenute ai Savoia. Si aggiunga che nel corposo catalogo in tre volumi della mostra del 1980 – *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861* – dove si è compiuto un lavoro esaustivo di schedatura, la *Baccante* non compare, se non citata in una scheda relativa ad un'altra opera di Angelini, *Eva*, di cui si parlerà più avanti assieme ad un busto del Re oggi al Museo del Risorgimento di Torino. Si veda *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del re di Sardegna 1773-1861*, cat. mostra, a cura di E. CASTELNUOVO, M. ROSCI, vol. II, scheda di B. CINELLI, Torino 1980, p. 697.

⁶ L'elenco conta 212 opere, ma si ferma al 1876 e non comprende dunque le ultime opere dell'artista, che morì nel 1878 ancora in piena attività.

⁷ Più precisamente nell'elenco, al numero 131, figura «Una *Baccante*, al vero, per il sig. Curtis di New York» (per il quale Angelini realizzò anche un busto in marmo), al 132 «Simile, per il sig. Vonwiller» e ancora al 137, «Una *Baccante*, al vero, per S.M. il Re d'Italia».

⁸ «In quella Galleria (Vonwiller, n.d.s.) erano, oltre ai quadri di maestri dell'Italia superiore (a cominciare dal glorioso Hayez), una ventina di opere del nostro Morelli, ed opere sue di epoche diverse, così che si poteva, in uno sguardo complessivo, vedere, ammirare e studiare le evoluzioni del suo genio pittorico e la varietà delle sue attitudini». In D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. CROCE, Bari 1915, p. 68.

⁹ L'informazione si completa con le indicazioni tecniche relative all'opera: «Marbre, Haut. m. 1.05 x 1,35». Nel catalogo figurano altre due opere di Angelini facenti parte della Collezione Vonwiller: *Amor brisant son arc* e *Françoise de Rimini. Groupe de deux figures assises*. Della prima opera, *Amore che spezza l'arco*, Angelini realizzò numerose repliche. Il marmo era parte di una coppia della quale il *pendant* raffigurava *Amore in atto di vibrare l'arco*. Lo apprendiamo dall'elenco in possesso degli eredi dal quale risulta che 2 coppie vennero destinate una alla Contessa Somayloff e un'altra al Marchese Nicola Santangelo. Dal 1973 uno di questi esemplari, *Amore che spezza l'arco*, è in Collezione Mario Praz in Palazzo Primoli a Roma. Per quanto riguarda il gruppo con *Francesca da Rimini*, esso è da

identificare con quello citato al n. 147, *Francesca da Rimini e Paolo*, metà del vero, per il sig. Giovanni Vonwiller, oggi di ubicazione ignota. Presso i discendenti si conserva il bozzetto in gesso di analoghe dimensioni.

¹⁰ *La Galleria del comm. Gio. Vonwiller, (disegno di Dalbono e Michetti)* in «L'Illustrazione universale. Rivista italiana», II, 14-15, 17 gennaio 1875, p. 113.

¹¹ «Diamo a' lettori uno schizzo fantastico della Galleria Vonwiller per far loro sapere che c'è a Napoli una galleria privata, che questa galleria è tra le migliori collezioni d'arte moderna italiana. Il comm. Giovanni Vonwiller non è solo un milionario, ma è pure un uomo di gusto, epperò un uomo amante delle arti (...) Additiamo qui le opere che ci ricorda il bel disegno dei signori Michetti e Dalbono. Su, da destra a sinistra, ecco dapprima *Il Consiglio dei Dieci* di quel potentissimo ingegno di Bernardo Celentano, ed all'angolo opposto si scopre il magnifico quadro de' *Funerali di Buondelmonte* di Saverio Altamura. In mezzo, tra la *Leggenda delle Sirene* del Dalbono e il *Ritorno del volontario dell'Induno*, ci si offre allo sguardo la stupenda tela de' *Fuggiaschi d'Aquileia* di Domenico Morelli, il quale, a dirla in parentesi, ha un gran numero di ottimi dipinti nelle sale del palazzo Vonwiller. Nel gran salone ci appare la *Baccante* dell'Angelini: quel quadro a sinistra dell'uscio è il *Conte Lara* del Morelli, uno de' migliori quadri del gran caposcuola napoletano. A destra s'innalza un *Bacco* del Duprè, a manca la *Primaavera del Vela*». Cfr. G. FORTUNATO, *La Galleria Vonwiller a Napoli*, in «L'Illustrazione universale. Rivista italiana», II, 14-15, 1875, p. 118.

¹² È evidente che Imbriani riferisce di una visita di qualche anno precedente alla pubblicazione del romanzo, al quale lavorò tra il '65 e il '66.

¹³ Oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Torino.

¹⁴ Nel già menzionato elenco in possesso dei discendenti dello scultore se ne registra una «al vero» al n. 126; ai nn. 127 e 128 sono citate 2 repliche «metà del vero» (una delle quali è oggi all'Accademia di Belle Arti di Napoli), ai nn. 133 e 134 ancora 2 repliche ma «più del vero» e infine al n. 138 quella per Eugenio di Savoia «metà del vero». Durante la visita allo studio dello scultore Imbriani riferisce di aver apprezzato anche l'*Eva*, già ultimata, quasi certamente quella per Eugenio di Savoia: «C'era una cotal Eva seduta fra le rose col pomo in mano e col serpente all'orecchio: ammirai». V. IMBRIANI, *op. cit.*, p. 110.

¹⁵ Cfr. S. DI CASTROMEDIANO, *Statua in marmo del cavalier Tito Angelini*, in *Album della Pubblica Esposizione del 1863 compilato da Luigi Rocca*, Torino 1863, s.n.

¹⁶ Vedi *Tito Angelini*, in «Cosmopolitan Art Journal», vol. 4, 1 marzo 1860, p. 31. Curtis è da identificarsi probabilmente con George William Curtis (1824-1892), noto saggista e giornalista politico, che Angelini poté conoscere durante il *tour* europeo dello scrittore, durato 4 anni, tra il 1846 e il 1850. Curtis fece tappa a Marsiglia e da qui, accompagnato dal poeta, artista e musicista Christopher Pearse Cranch, arrivò in Italia e soggiornò a Roma, mentre nel suo *tour* nell'est Europa fu accompagnato dal magnate Quincy Shaw, futuro cognato: «Mr. Curtis's residence of four years in Europe and the East may be regarded as the third period of his self-culture. He sailed in 1846 and was landed at Marseilles, whence he hastened to Italy, and then visited the grater part of western Europe, and of Egypt and Syria. (...) he was accompanied by our late fellow-member-preacher, poet, artist, and musician Mr. C.P. Cranch and his family, and in the East by his friend and, later, brother-in-law, Quincy Adams Shaw. At Rome he fell in with Hicks and Kensett, also members of this club». Cfr. P. GODWIN, *Commemorative addresses*, New York 1895, p. 13.

¹⁷ «Una *Baccante*, al vero, per il marchese Ala Punzone [sic]. In tal modo la *Baccante* Curtis sarebbe stata realizzata poco dopo quella Ala Ponzone. Anche la *Baccante* Ala Ponzone è attualmente di ubicazione sconosciuta, e non vi è traccia di essa nelle opere donate dal marchese con legato del 1889 alla Pinacoteca di Brera.

¹⁸ Come riferisce la Contessa di Bassanville (al secolo Thérèse Anaïs de Rigo), Philippe Dupin, avvocato di grido e frequentatore assiduo dei

migliori salotti di Parigi, «avait présenté chez Mme de Mirbel un sculpteur napolitain fort à la mode alors et parent, je crois, de Lablache [Luigi Lablache, noto cantante d'opera; Angelini ne realizzò un busto-ritratto, n.d.s.]. Ce sculpteur se nommait Angelini, et était venu en France apporter au roi Louis-Philippe un buste remarquable de la duchesse d'Aumale, fille du prince de Salerne, frère de Ferdinand. C'était un fort bel homme que ce Tito Angelini, de plus un homme de grand talent, élève de Canova, et qui justifiait les prédictions de son maître, car il a fait des statues qui sont encore à Naples, à côté des chefs-d'œuvre antiques retrouvés dans les fouilles, et qui sont dignes de figurer dans cette glorieuse collection». Cfr. *Les salons d'autrefois. Souvenir intimes par M.me la C. tesse de Bassanville*, Paris 1861-1863, pp. 254-255. Ad oggi la bibliografia relativa ad Angelini, citato ricorrenemente dalla critica (tra gli altri R. CIOFFI, *Monumento. a Matteo Wade. Città della Tronto*, in L. FRANCHI DELL'ORTO, a cura di, *Documenti dell'Abruzzo teramano. Le valli della Vibrata e del Salinello*, Teramo 1996, pp. 506-514) si riduce sostanzialmente alle scarse voci di dizionario (uno per tutti A. PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Borgaro (TO) 2003, ad vocem) e alle numerose schede, spesso ripetitive, relative alle sue opere più note e pubblicate abitualmente nei repertori sulla produzione ottocentesca. Cfr., tra le ultime, le schede alle pp. 156-163 in *Il Bello o il vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, cat. mostra, a cura di I. VALENTE, Napoli 2015, con bibliografia precedente. Per lo scultore (Napoli, 1806-1878), qui basterà ricordare la sua robusta formazione tra l'Accademia e gli insegnamenti del padre Costanzo, autorevole titolare della cattedra di disegno nell'Istituto napoletano per lunghissimo tempo; la titolarità della cattedra di scultura nella stessa accademia dal 1847 al 1878, e la fama riscossa in vita quando era ritenuto, come ricordava la Lorenzetti nel 1952, «la figura più in vista nel campo della scultura». Cfr. C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli: 1752-1952*, Firenze 1952, p. 296.

¹⁹ «Da Napoli egli scrisse ad Hayez in relazione alla committenza del quadro *Malinconia*, che qui arrivò nel marzo del 1842; qualche anno più tardi, nel maggio 1845, fu invece Opprandino Arrivabene a scrivere ad Hayez di avere visto il *Francesco Foscari destituito* dello stesso pittore e l'*Attendolo Sforza* di Massimo D'Azeglio nella dimora napoletana del marchese; ancora, qualche mese più tardi, dal medesimo capoluogo campano, Luigi Mussini, che là terminò il suo *Trionfo della verità*, destinato allo stesso committente, riferiva al fratello Cesare circa la sua intenzione di eseguire il ritratto di una delle tre figlie dell'Ala Ponzone». Cfr. C. OLCESE SPINGARDI, *Un mecenate lombardo nella Genova di metà Ottocento. Filippo Ala Ponzone*, in «Arte lombarda», nuova serie, n. 112 (1), 1995, pp. 66-73. Dalla lettura di alcune lettere che Ala Ponzone scambia con Hayez tra il febbraio 1842 e il maggio 1845, si segue la commissione del *Foscari destituito* e si apprende che, una volta ricevuto, il dipinto fu sistemato nella residenza napoletana del marchese, tra due quadri di Mancinelli. Cfr. I. MARELLI, *Francesco Foscari destituito*, scheda in *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, cat. mostra, a cura di F. MAZZOCCA, I. MARELLI, S. BANDERA, Milano 2011, p. 88.

²⁰ «Prince Santantimo has bestowed a portion of his great wealth in forming a collection of modern Italian paintings, in which the pencil of his country has had a principal share; nor ought the name of the Marquis Ala to be here omitted, who, though by birth a Milanese, has, by his residence and acquisitions, done as much as any native patron to encourage the arts of Naples». Vedi LORD NAPIER, *Notes on modern paintings at Naples*, London, John W. Parker and Son West Strand, 1855, p. 159.

²¹ Gli studi hanno fatto chiarezza sulla raccolta del Principe di Sant'Antimo, che annoverava, tra gli altri, dipinti di Hayez, Podesti, Chevin, Vervloet, Pitloo, Smargiassi, Mancinelli, e sculture di Bartolini, Tenerani e Bienaimé. Ancora frammentaria è viceversa la vicenda collezionistica di Ala Ponzone, ricostruita solo in parte e legata inevitabilmente al profilo itinerante della sua costituzione. Documentata è la sua residenza a Milano, dove nacque, e quelle di Roma, Genova, Parigi

e Baden-Baden, dove morì. Cfr. C. OLCESE SPINGARDI, *op. cit.*, p. 66. Per la collezione Sant'Antimo si veda E. DI MAJO, *Una collezione di 'arte contemporanea' a Napoli: le raccolte di Vincenzo Ruffo Principe di Sant'Antimo, in Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società*, cat. mostra, Napoli 1997, pp. 93-99.

²² Filippo Ala Ponzzone partecipò nel 1848 alle Cinque giornate di Milano e nel '49 alla Repubblica romana. In seguito a quest'ultimo avvenimento, visti i noti esiti, fuggì a Genova.

²³ Cfr. le schede 249 e 282 di F. MAZZOCCA in IDEM, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano 1994.

²⁴ Cfr. la scheda di E. SPALLETTI in *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, cat. mostra, Firenze 2011, a cura di F. FALLETTI, S. BIETOLETTI, A. CAPUTO, Firenze 2011, pp. 346-347.

²⁵ C. OLCESE SPINGARDI, *op. cit.*, p. 67.

²⁶ Qui, tra Napoli e Portici, gli nacquero tre figlie naturali, Paolina, Adele e Maria. *Ibidem*.

²⁷ P. E. IMBRIANI, *Studi estetici. Saggio dei mezzi relativi del bello e della preesistenza formale di esso*, in «Il progresso delle scienze, lettere ed arti», vol. I, Napoli 1843, p. 77.

²⁸ «Scrivere del Bartolini ammirandolo», ci ricorda Morelli in D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, a cura di B. CROCE, Bari 1915, p. 57.

Angelini infatti aveva dedicato a Bartolini più di uno scritto esaltandone la formula anticanoviana.

²⁹ Nel già citato elenco in possesso dei discendenti dello scultore essa è registrata al n. 126. Questa prima redazione è probabilmente l'unica realizzata 'al vero'. Su di essa scrisse un'entusiastica recensione Sigismondo Castromediano, in occasione dell'Esposizione di Torino del '63, quando vi fu presentata la replica per Eugenio di Savoia, ritenuta, al contrario, mortificata dalle ridotte dimensioni (fig. 7): «Avrei amato di intrattenermi della sua *Eva*; ma qui la sua *Eva* non è che la riproduzione in raccorciate dimensioni della grande statua che mi fu dato contemplare lungamente nel suo studio di Napoli. Così ridotta ha molto perduto della sua originalità e della sua delicatezza, che appena le resta quel movimento stupendo di donna, che comincia piegare alle lusinghe di potente seduzione». Cfr. S. CASTROMEDIANO, *op. cit.*, s.n.

³⁰ Per Tenerani si veda S. GRANDESSO, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Milano 2003, e per la *Venere*, p. 61.

³¹ Cfr. C. LAPAIRE, *James Pradier (1790-1852) et la sculpture française de la*

génération romantique, Catalogue raisonné, Milano 2010, p. 34 e p. 52.

³² Angelini inoltra nel settembre del 1847 all'Accademia di Napoli la richiesta di «un permesso di un mese e mezzo per recarsi prima a Carrara e poi a Parigi». L'accordo di permesso è firmato da Antonio Niccolini e datato 14 settembre 1847. Cfr. Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (d'ora in avanti ASABAN), Serie Professori, fasc. 45, Tito Angelini, u.a. 02.

³³ Cfr. *Liste des artistes vivants ayant obtenu des récompenses antérieurement au 1 mai 1853*, Vinchon, Imprimeur des Musées Impériaux, Paris 1853. L'arrivo di Angelini a Parigi fu ampiamente reclamizzato e testimonianza della notevole considerazione di cui godeva lo scultore napoletano: «M. Tite Angelini, membre ordinaire de l'Académie des beaux-arts de Naples, professeur à l'école de sculpture de l'institut royal, directeur de l'école gratuite de dessin, l'un des premiers statuaires de l'Italie, est à Paris depuis quelques jour». Cfr. «Journal des artistes et bulletin de l'ami des art, Paris au bureau du journal des artistes», 1847, p.160.

³⁴ Ripubblicati in *Tito Angelini*, in D. MORELLI, E. DALBONO, *op. cit.*, p. 57.

³⁵ Per l'opera si veda C. LAPAIRE, *op. cit.*, scheda 207, p. 324.

³⁶ Ivi, scheda 62, p.277.

³⁷ Cfr. E. PAPI, *Pietre dello scandalo. 11 avventure dell'archeologia*, Bari 2017, pp. 17-27.

³⁸ La citazione è tratta da H. DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris 1838-1847 ed è riportata da E. PAPI, *op.cit.*, p. 21.

³⁹ U. FOSCOLO, *Lettere a Isabella Teotochi Albrizzi*, ed. cons. Roma 1902, p. 95.

⁴⁰ T. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Bruxelles, Société Belge des Libraires, 1837, p. 121.

⁴¹ A. DE MUSSET, *La coupe et les lèvres*, Paris 1863, p. 217.

⁴² D. MORELLI, E. DALBONO, *op. cit.*, p. 87.

⁴³ La statua, realizzata per Luigi di Borbone, conte d'Aquila, viene presentata all'Esposizione nazionale di Firenze nel 1861. Nell'elenco di opere inserito nel *curriculum vitae* presentato da Solari al Consiglio del Reale Istituto di Belle Arti di Napoli il 23 febbraio 1864, la *Baccante* è al n. 68. Cfr. ASABAN, Serie Professori, fasc. 64, Tommaso Solari. Di essa il Solari realizzò una replica per il Granduca Nicola di Russia. Cfr. A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori, architetti*, Firenze 1889, p. 485.

ABSTRACT

Tito Angelini's Bacchante, Rediscovered

The *Bacchante*, a marble sculpture by Tito Angelini, signed and dated 1865, now owned by one of the Neapolitan artist's descendants, was commissioned by Giovanni Vonwiller, a banker of Swiss descent and well-known art collector in the second half of the nineteenth century, as well as a generous patron of – among others – Domenico Morelli, who was also his art consultant. The statue, which once held a place of honor in the center of one of the salons of the illustrious Vonwiller Gallery in Naples, was a replica of the one Angelini had sculpted in the mid 1840s for the refined and extravagant Marquis Filippo Ala Ponzzone, the present whereabouts of which is unknown, like the whereabouts of the replica done for King Vittorio Emanuele II, much praised by Vittorio Imbriani, sculpted sometime between 1863 and 1865. The addition of the *Bacchante* to Angelini's catalogue enriches critical discourse on the activity of this great sculptor, who was Neoclassical by formation but drawn toward Purism, and also influenced by research being conducted beyond the Alps, especially the innovational work of the Franco-Swiss artist James Pradier.



1. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Sala del Toro Farnese, protezioni di guerra (foto MANN).

Provvedimenti di tutela, danni e restauri al patrimonio archeologico negli anni di guerra a Napoli

Gabriella Prisco

«Un'ossessionante visione di rovine che ci perseguita». Questa definizione di Emilio Lavagnino¹ restituisce l'immagine dello stato ruderale in cui era ridotta Napoli, all'indomani dell'ingresso degli Alleati.

I bombardamenti avevano colpito infatti, assieme agli edifici civili, molti dei monumenti più importanti della città: nelle pagine dei *Final Report* redatti dalla Monuments, Fine Arts and Archives Subcommittee dedicate alla Campania² si contano circa quaranta chiese storiche danneggiate, di cui sei semidistrutte. Al confronto, il patrimonio archeologico campano appariva meno compromesso, pur registrandosi danni, come a Pompei e nel Museo Provinciale di Capua³. Una sorte più benevola era toccata al più importante museo cittadino, quello Nazionale: l'edificio era infatti scampato dapprima alle incursioni aeree⁴ e poi ai rischi di incendio dovuti al deposito al suo interno di medicinali per l'armata britannica⁵. Appariva tuttavia desolato e spoglio: dei materiali archeologici, una gran parte era ancora incassata, mentre gli oggetti di più cospicue dimensioni erano nascosti dietro le blindature costruite per proteggerli *in situ*. Scelte differenti erano state fatte per la quadreria – dislocata in alcuni edifici religiosi situati fuori città, in luoghi che si ritenevano sicuri rispetto ai teatri di guerra – e, con l'intensificarsi dei bombardamenti, per i preziosi e i bronzi antichi.

Si ripercorreranno in questa sede le vicende delle collezioni di pertinenza della Soprintendenza alle Antichità, all'epoca diretta da Amedeo Maiuri, e di quanto – proveniente da musei italiani ed esteri – si trovava esposto nella *Prima triennale delle terre italiane d'oltremare* (fig. 2).

La minaccia di un conflitto armato non aveva trovato impreparati i soprintendenti italiani: avevano fatto scuola

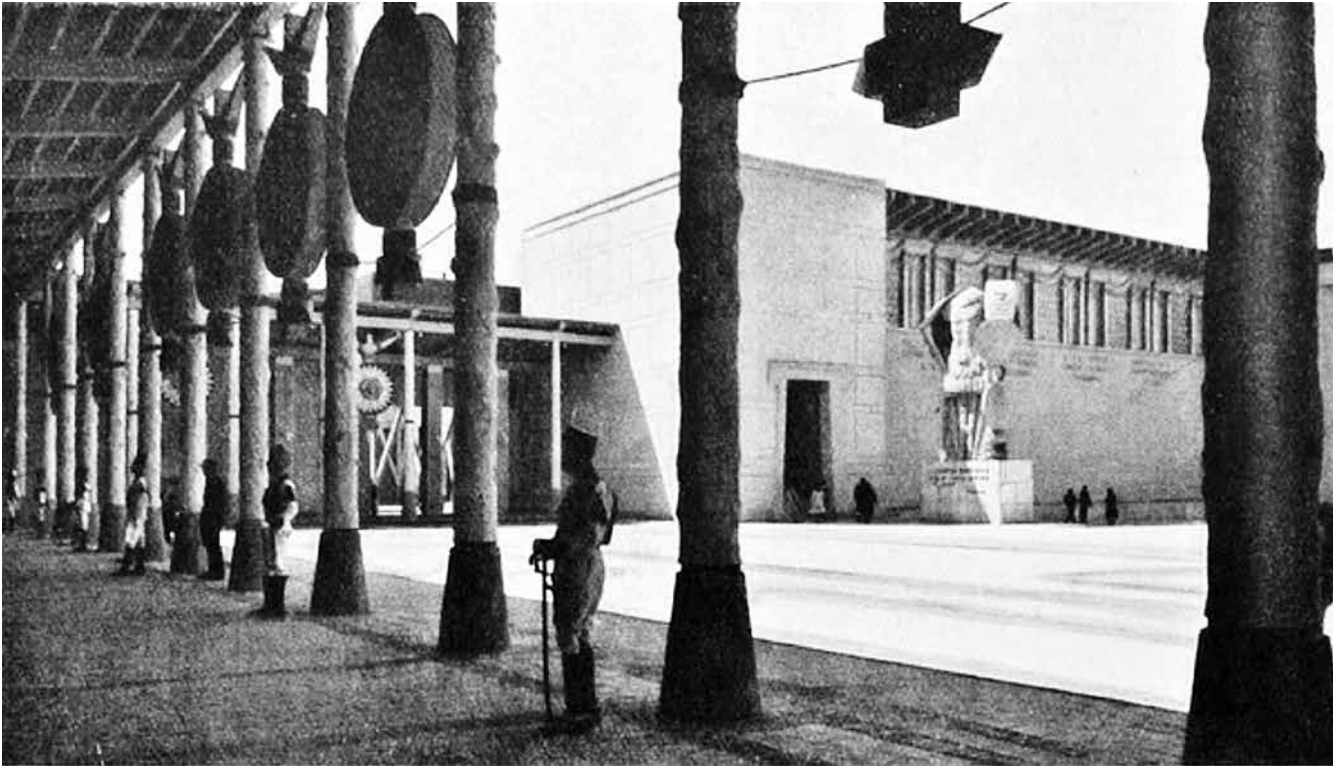
non solo i provvedimenti adottati per proteggere i monumenti durante la Grande Guerra⁶, ma anche i piani redatti tra gli anni Venti e Quaranta⁷ e, in particolare, nel 1935, alla vigilia dell'aggressione italiana all'Etiopia.

In quell'occasione⁸ il soprintendente Maiuri aveva inviato al Ministero dell'Educazione Nazionale una particolareggiata relazione sui mezzi da impiegare per la difesa delle collezioni del museo da eventuali incursioni aeree⁹; poiché non veniva esclusa, inoltre, l'eventualità di un attacco con armi chimiche, egli sollecitava l'interessamento del Consiglio Nazionale delle Ricerche, «ritenendo (...) che alla protezione materiale e meccanica degli oggetti debba essere accoppiata una protezione di natura chimica contro l'azione di eventuali gas veleniferi che possano penetrare e arrivare alle sostanze chimicamente alterabili, quali dipinti, stoffe, preziosi e monili»¹⁰.

La possibilità di un coinvolgimento nel conflitto si ripropose a distanza di pochi anni. Respinta con autarchico sdegno l'idea di ricoverare le opere d'arte in un paese neutrale – ipotesi avanzata pochi anni prima da una commissione istituita in seno all'Office International des Musées, di cui anche l'Italia aveva fatto parte¹¹ – ci si preparò a proteggere i beni mobili entro i confini italiani.

Per quanto riguarda l'oggetto del nostro studio, risale all'anno 1939 una fitta corrispondenza tra Maiuri e i vertici ministeriali, riguardante l'opportunità di spostare alcune classi di materiale in siti preventivamente individuati da Bruno Molajoli, cui era stato affidato il coordinamento per la protezione del patrimonio campano.

Il soprintendente archeologo, tuttavia, avanzava riserve su alcuni dei luoghi prescelti, come i sotterranei dell'abbazia di Cava de' Tirreni, che non gli sembravano idonei, a



2. Napoli, Mostra delle terre d'oltremare, inaugurazione. Ascari di picchetto all'ingresso (da «Emporium», XCII, 548, 1940, p. 72).

causa delle condizioni microclimatiche, a ospitare oggetti delicati come vetri e argenti; per questi egli proponeva, in alternativa, gli ambienti seminterrati del Museo Nazionale¹², il che avrebbe evitato alle preziose opere almeno il trauma dello spostamento¹³. Ma, come si legge fra le righe, Maiuri dissentiva dalla linea che si era andata affermando intorno alla metà degli anni Trenta e che prevedeva, contrariamente a quanto in precedenza sostenuto, la necessità di trasferire i beni in luoghi lontani dai teatri di guerra¹⁴.

Richieste di adeguamento per rendere più sicuro l'intero Palazzo degli Studi, sede del Museo, si susseguono dunque a ritmo serrato nella corrispondenza tra il soprintendente e il Ministero: dal rinforzamento delle volte all'ignifugazione del tetto, dalle periodiche coloriture in azzurro di lucernari e vetrate esterne all'apposizione sulla sommità dell'edificio del segno convenzionale che identificava i monumenti da proteggere¹⁵. Questi provvedimenti, come pure la salvaguardia delle singole collezioni – di cui si dirà fra breve – rientravano in un piano generale predisposto per tempo dal Ministero dell'Educazione Na-

zionale; così infatti scriveva trionfalisticamente, ripercorrendo quelle fasi iniziali, il direttore generale per le Antichità e Belle Arti Marino Lazzari:

Posso dire che, poche ore dopo lo scoppio delle ostilità, il 10 giugno, la maggior parte delle nostre opere d'arte e dei nostri monumenti era già, praticamente, invulnerabile (...). I tecnici delle nostre Soprintendenze avevano, naturalmente, pronti da molto tempo i piani di lavoro, i preventivi di spesa, le scorte di materiale: tanto di legname, tanto di sacchetti, tanto di sabbia, tanto di ferro (...). Al momento di fare, non c'erano più problemi da risolvere¹⁶.

Si deve riconoscere ad Amedeo Maiuri, oltre all'applicazione del piano generale¹⁷, una inesausta attività per assicurare al museo la migliore protezione dall'esterno, tramite l'inserimento nell'elenco, in possesso dei vigili del fuoco, dei monumenti cui dare la priorità in caso d'incendio, nonché le pressanti richieste di un picchetto armato permanente¹⁸.



3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, sale degli affreschi, protezioni di guerra (foto MANN).

Quanto alla salvaguardia delle collezioni, sulla falsariga di quanto proposto nel 1935, i reperti più fragili, come vetri, bronzi e ceramiche, furono incassati e spostati ai piani inferiori, assieme alle monete, mentre gli oggetti giudicati inamovibili, come i vasi colossali e le sculture in marmo, bronzo e terracotta, vennero protetti *in situ* con castelletti di legname paraschegge e sacchi di sabbia (fig. 1), a volte rinforzati, nella parte inferiore, con mattoni forati; cassette di legno e sacchi di sabbia furono posti a difesa delle collezioni di mosaici e affreschi staccati, dopo aver constatato che la protezione dai pericoli d'incendio effettuata con il populit (fig. 3) nulla poteva contro i danni causati dagli spostamenti d'aria a seguito delle esplosioni¹⁹.

È, quello dei sacchetti e del tipo d'imbottitura più idonea, un motivo di costante preoccupazione per il soprintendente: il Ministero della Guerra si limitava infatti a distribuire i contenitori, mentre sulle soprintendenze ricadeva l'onere dell'acquisto di sabbia, oppure di pozzola-

na²⁰; ma, come si evince dal prosieguo della corrispondenza, le forniture ministeriali consistevano in semplici sacchi di carta, che si rompevano in breve tempo a contatto con l'umidità del contenuto; sicché Maiuri si vide costretto a provvedere all'acquisto di altri, più robusti contenitori in tela. Inoltre, con l'esperienza, si giunse a perfezionare il sistema di difesa, alternando palchetti lignei ogni tre filari di sacchetti, per evitare che il peso eccessivo ne causasse la rottura²¹; si ebbe infine l'accortezza di lasciare un'intercapedine areata, sia per motivi microclimatici, sia per effettuare ispezioni periodiche²². In ogni caso, frequente era la necessità di sostituire i materiali ammalorati²³.

Questi provvedimenti, che sembravano soddisfacenti all'inizio delle ostilità, furono parzialmente messi in discussione con il prolungarsi del conflitto e l'intensificarsi dei bombardamenti.

Così, nel settembre 1941, il ministero dell'Educazione Nazionale richiese a quello degli Interni il sopralluogo a



4. Napoli, Mostra delle terre d'oltremare. Padiglione Roma sul mare, sala II (Federico Patellani © Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo [MI]).

Napoli di un ingegnere militare «per accertare l'efficienza dei provvedimenti adottati per la tutela delle opere d'arte del R. Museo Nazionale»²⁴; fu in questa occasione che si decise di costruire paratie ignifughe per isolare porzioni dell'enorme ambiente dei sottotetti e di aggiungere nuove bocchette antincendio a quelle esistenti. Ma fu nel corso dell'anno 1943 che per la prima volta il soprintendente, che aveva sempre tenuta per ferma l'inamovibilità delle collezioni dall'edificio che le ospitava, si convinse a far trasportare non solo i preziosi²⁵ ma anche molti dei capidopera della bronzistica romana²⁶ nei locali messi a disposizione dall'abbazia di Montecassino²⁷, decisione che, con il senno di poi, si sarebbe rivelata infausta. In un'escalation di timori, si giunse a pensare di spostare altrove anche la collezione degli affreschi, ritenuta fino ad allora, come del resto la grande statuaria in marmo, intrasportabile per

peso e fragilità, segnatamente in relazione alle sollecitazioni cui sarebbe stata sottoposta durante il trasferimento su strade sconnesse e con automezzi non dotati di adeguati ammortizzatori; e, addirittura, l'ispettore ministeriale Attilio Rossi arrivò a ipotizzare il trasferimento di statue e gruppi colossali come la Flora e il Toro Farnese²⁸.

Ma l'andamento della guerra decise altrimenti: «la paralisi pressoché completa di tutti i servizi della città di Napoli a causa della mancanza di mezzi, di materiali e di persone» indusse infatti, alla fine di agosto, ad accantonare ogni ulteriore progetto²⁹.

Indicativi dell'aggravarsi della situazione i bombardamenti a tappeto che interessarono l'area occidentale della città, con l'obiettivo di colpire le acciaierie che vi sorgevano³⁰. Tra i danni 'secondari' di tali incursioni si annovera la distruzione di parte dei padiglioni costruiti poco tempo



5. Napoli, Mostra delle terre d'oltremare. Una sala del padiglione delle Repubbliche Marinare (archivio Marcello Canino on line).

addietro per dotare Napoli di un'area fieristica che ospitava, dal 9 maggio 1940, la *Prima mostra triennale delle terre italiane d'oltremare*³¹.

Questa grande esposizione, destinata a celebrare le conquiste coloniali dell'Italia e a fare di Napoli una testa di ponte verso le altre sponde del Mediterraneo, si avvaleva di moltissimi oggetti archeologici, storico-artistici ed etnografici (figg. 4-5); si trattava in parte di originali e in parte di copie, oltre che di materiali illustrativi di notevole interesse, di cui le sommarie descrizioni dei cataloghi pubblicati per l'occasione³² non davano sufficiente conto.

Progettata quando già i venti di guerra spiravano sul nostro paese e inaugurata, colpevolmente, solo un mese prima del coinvolgimento italiano nel conflitto che ne causò la repentina chiusura, la mostra subì una sorte singolare e particolarmente infelice: poiché gli allestimenti dei vari padiglioni erano stati curati da funzionari museali di

diversi paesi, solo alcuni ebbero la possibilità di recuperare per tempo i propri materiali, prima che la gran parte fosse incassata e trasferita nei ricoveri di guerra³³. Tra questi, il soprintendente di Roma Giuseppe Moretti che, già agli inizi del '41, aveva fatto pressioni per essere autorizzato a recuperare la testa della cosiddetta Dea di Butrinto, di proprietà italiana, riunita per l'occasione al corpo, prestatato dall'Albania. Essendo stata trovata «senza alcuna difesa da pericoli aerei ancora nella sede della Mostra, applicata sul torso della statua»³⁴ (fig. 6), venne rimossa e riportata presso il Museo Nazionale Romano; fu la sola parte della scultura a salvarsi³⁵. Non appena possibile³⁶, anche Maiuri si precipitò a recuperare gli originali esposti nei padiglioni da lui curati, quello di Roma sul mare (fig. 4) e quello di Rodi e isole dell'Egeo³⁷ (fig. 7).

Molto più tardi, per accordi intercorsi con il direttore degli scavi Giacomo Caputo, furono ricoverati, sempre nel



6. Napoli, Mostra delle terre d'oltremare, padiglione Albania, atrio. La Dea di Butrinto (da L. Penta, in «Arte mediterranea. Rivista bimestrale di arte figurativa», XVIII, 2-3, mar-giu 1940).

Museo di Napoli, i pezzi di più difficile trasporto, provenienti dal padiglione Libia³⁸. Le perdite furono tuttavia ingenti: oltre a molti dei materiali etnografici, alla fine della guerra si dovette constatare la scomparsa degli oggetti presenti in copia³⁹, che costituivano una non esigua parte della mostra; la loro dispersione, giudicata in un primo tempo accettabile, a fronte di quella di alcuni originali, assunse però presto contorni di una certa gravità, come nel caso dei calchi di parti delle navi di Nemi, andate distrutte nell'incendio del museo che le ospitava, nel '44. Ma, oltre alle singole perdite, va lamentata la scomparsa dell'ultimo allestimento attuato nel quadro di quella estetizzazione della politica così cara al fascismo⁴⁰, e che non lasciò quasi traccia nei documenti e nella memoria collettiva.

Contribui in modo significativo alla distruzione di oggetti⁴¹, apparati decorativi⁴² e allestimenti⁴³ l'occupazione della mostra, dall'ottobre '43 al marzo '47, da parte di corpi medici americani; i molti padiglioni scampati ai bombardamenti, infatti, vennero adibiti a sale chirurgiche e di degenza, laboratori clinici, mense e ambienti di servizio. Le preziose fotografie del Nelson Atkins Museum of Art documentano in modo vivido il nuovo assetto dell'area, restituendo, in parte, anche le immagini di apparati decorativi a volte non più esistenti (figg. 8-9). Per quanto ri-

guarda i materiali archeologici, le perdite più gravi si registrarono nel padiglione Albania, dove andarono distrutte tutte e quattro le statue collocate al piano terra⁴⁴.

Una fonte preziosa per danni, dispersioni e quanto restava da ricercare della Triennale così miseramente naufragata è costituita dall'accuratissima relazione⁴⁵, redatta dal giovane maggiore J.B. Ward Perkins⁴⁶ – uno dei *Monuments Men* attivi in Italia, in quel momento di stanza a Napoli – sulla base delle notizie fornite dai diversi musei⁴⁷.

Come è noto, con gli Alleati giunsero in città i membri del Monuments, Fine Arts and Archives Program (MFAA), guidati dall'ufficiale regionale Paul Gardner⁴⁸. Questo speciale corpo, costituito da militari che erano, nella vita civile, quanto di meglio Stati Uniti e Inghilterra avevano prodotto nel campo delle discipline archeologiche, storico-artistiche e archivistiche, si poteva all'epoca avvalere di alcuni testi redatti da gruppi di lavoro specializzati per facilitarne l'operato sul campo. In particolare, il gruppo di Harvard aveva dato alle stampe, nel maggio '44, uno snello manuale⁴⁹ che individuava le tipologie di beni da proteggere, le potenziali minacce in caso di conflitto, una guida alle più comuni tipologie di danno, le corrette procedure di protezione e imballaggio e quelle che chiameremmo oggi le operazioni di pronto intervento sulle opere. Questo testo appare di straordinario interesse per fare il punto sulle conoscenze conservative messe a punto nell'ambiente bostoniano e, in particolare, al Fogg Art Museum, dove, fin dagli anni '20, il direttore E. Forbes e il suo allievo G.L. Stout avevano promosso lo studio dei materiali costitutivi delle opere, avvalendosi di innovativi strumenti per la diagnostica artistica⁵⁰.

Non meno interessante la possibilità di confrontare alcuni punti di tale bagaglio di conoscenze con quello in possesso di quanti, nel nostro paese, erano preposti alla tutela delle opere. Rispetto agli italiani, che alle insidie del conflitto si erano preparati sulla base delle ottimistiche previsioni dettate dalle ragioni della politica, gli americani appaiono a distanza di pochi anni, per diretta esperienza, ben più consapevoli delle diverse tipologie di danni derivanti dai bombardamenti, sia diretti (spostamenti d'aria, esplosioni, lancio di schegge e detriti, crolli, fuoco e fumo), sia indiretti (cambiamento del microclima



7. Napoli, Mostra delle terre d'oltremare, padiglione Rodi e isole dell'Egeo. Sala II (Federico Patellani © Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo [MI]).

ed esposizione agli agenti atmosferici per le decorazioni e i materiali conservati in edifici danneggiati; danni dovuti all'acqua utilizzata per spegnere gli incendi)⁵¹.

Viceversa, poco noti sono, agli uni e agli altri, gli effetti derivanti dall'uso dei gas⁵²: gli americani ammettono di non conoscerne tutte le interazioni con le opere d'arte, eccezion fatta per un certo scolorimento sull'avorio e sulle opere e documenti su carta, accompagnato in quest'ultimo caso dall'infragilimento del supporto⁵³. Il minimo comun denominatore della cultura conservativa dei due paesi appare l'attenzione alle condizioni microclimatiche, ossia temperatura e umidità relativa⁵⁴. Da questa discende la preferenza per la protezione degli oggetti mobili negli stessi edifici che usualmente li ospitano (ove ciò non sia possibile, i tecnici italiani monitorano i ricoveri prescelti per verificarne la compatibilità, prima di spostarvi gli og-

getti⁵⁵); il controllo dei parametri di minima e di massima per le diverse classi di materiale; ma anche la cura posta nel lasciare intercapedini per il passaggio dell'aria tra gli oggetti e l'insieme dei manufatti destinati a proteggerli, anche al fine di ispezioni periodiche⁵⁶. Non è invece possibile istituire un confronto tra le tecniche utilizzate per gli imballaggi: a fronte delle numerose indicazioni presenti nel manuale americano, poco si desume dai coevi documenti italiani; vi si accenna a spostamenti effettuati a volte con automezzi di fortuna, dalle pareti imbottite, senza proteggere i singoli oggetti e senza separare i dipinti dalle loro cornici⁵⁷. Ma, comprensibilmente, il momento costringeva a scelte dettate dalla reperibilità dei materiali: di alcuni di essi, che pure furono largamente utilizzati durante la guerra, una circolare ministeriale, redatta ancora ai tempi del primo conflitto mondiale⁵⁸, sconsigliava il contatto con

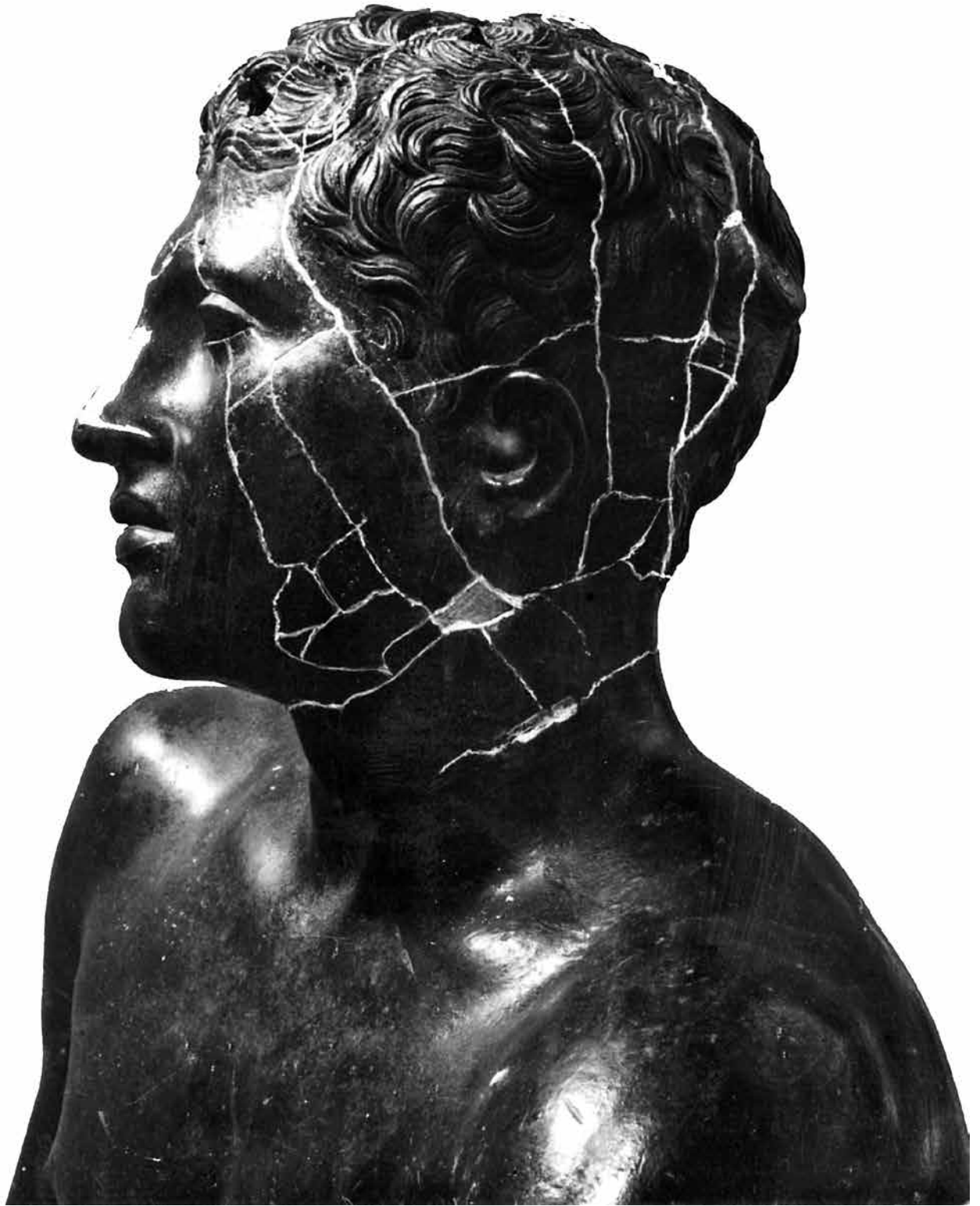


8. Napoli, Mostra delle terre d'oltremare, padiglione Albania. Loggiato con i rilievi di Bruno Innocenti trasformato in sala gessi dal 21st General Hospital, 1944 (cortesia Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City).

9. Napoli, Mostra delle terre d'oltremare, padiglione Rodi. Sala con la decorazione murale di Beppe Assenza trasformata in mensa dal 21st General Hospital, 1944 (cortesia Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City).



10. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Testa dell'Hermes in riposo in corso di restauro, 1948.



11. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Testa dell'Herme in riposo durante la ricomposizione, 1948.



12. Roma, villa della Farnesina, 1947-1948. Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania. Si riconoscono le opere del Museo Archeologico Nazionale (Apollo citarista, Hermes in riposo, peplophoros da Ercolano) (foto Fondo Castelfranco, archivio Bernard Berenson, I Tatti).

le opere; è questo il caso dell'ovatta e dei sacchi ripieni di sabbia, in quanto igroscopici e causa di macchie indelebili.

Quanto alle blindature *in situ*, il manuale non vi si sofferma, poiché si supponeva che questi provvedimenti fossero stati già presi dai paesi cui i beni appartenevano. Di certo, le conoscenze italiane a riguardo appaiono molto più avanzate che in altri paesi⁵⁹, grazie anche al neo-nato Istituto Centrale del Restauro, che ebbe il compito, dal gennaio '42, di controllare «gli apprestamenti difensivi per gli affreschi e le opere d'arte»⁶⁰. Come si è accennato, il manuale statunitense fa cenno, in più punti, alle operazioni di pronto intervento, non lesinando raccomandazioni sull'utilizzo, a tal fine, di personale specializzato.

Quanto ai restauri veri e propri – di cui il manuale non tratta – gli alleati collaborarono fattivamente alla ricostruzione, contribuendo per gli aspetti logistici e procurando fondi e mezzi d'opera, ma delegando, in linea generale⁶¹, ai tecnici italiani le scelte conservative. Poco è dato sapere sui danni subiti dagli oggetti mobili durante gli spostamenti, o a causa dei bruschi cambiamenti di microclima e della permanenza in ambienti inappropriati⁶²: a Napoli vi è menzione della pulitura di monete antiche «deteriorate nei depositi di guerra» e dell'avvenuto distacco delle integrazioni dei vasi del Museo Nazionale, a causa dell'umidità⁶³. Quanto ai reperti archeologici trafugati da Montecassino e ritrovati poi nelle saline di Altaussee⁶⁴, si rinvennero lacu-



13. Pompei, casa dei Vettii. Il peristilio durante i lavori, subito dopo il bombardamento (foto Parco Archeologico di Pompei).

nose o deformate parte delle oreficerie, mentre uno dei cerchi di bronzo aveva gli arti spezzati; l'Herme in riposo fu esposto, nella mostra della Farnesina del 1947, privo della testa (fig. 12), staccatasi in corrispondenza della saldatura antica e ridotta in minuti frammenti⁶⁵ (figg. 10-11).

Gli sforzi maggiori si concentrarono però sui centri storici delle città, cui urgeva restituire un volto⁶⁶. A Napoli, a fronte delle chiese in rovina, si sottolineavano, specie da parte americana, i vantaggi del ritorno ad uno stato 'originario', eliminate – paradossalmente proprio grazie ai bombardamenti – le 'superfetazioni' barocche, in una logica assolutoria e al tempo stesso ancora impregnata di cultura purista. Ma, anche da parte italiana, i danni di guerra venivano percepiti in modo ambivalente: motivo di lutto, ma anche grande opportunità per un cambiamento radicale di allestimenti museali ormai obsoleti⁶⁷ e per ac-

quisire nuove conoscenze tramite i restauri⁶⁸, in linea con quanto auspicato, sotto il fascismo, a guerra già iniziata⁶⁹.

Di fatto, furono proprio alcuni importanti cicli pittorici ridotti in frammenti, a Viterbo e a Padova, a costituire la palestra per la sperimentazione di nuove soluzioni integrative, elaborate all'interno dell'Istituto Centrale del Restauro diretto da Cesare Brandi⁷⁰. Si trattò però di episodi circoscritti⁷¹, poiché, come raccomandava il ministero, «(...) in questo primo periodo, si dovranno, più che altro, eseguire opere di puro consolidamento statico, di risarcimento di coperture e di raccolta di frammenti interessanti»⁷². A Napoli, Bruno Molajoli non mancava di sottolineare che il minimo denominatore dei restauri doveva essere quello di non concedere nulla alla mimesi, in sintonia con le indicazioni ministeriali: «è chiaro che in ogni caso gli elementi aggiunti dovranno sempre in qualche modo distinguersi dalle parti

e dai frammenti originali mediante gli accorgimenti che, per ogni caso specifico, saranno ritenuti più opportuni»⁷³. I monumenti archeologici⁷⁴, in particolare a Pompei, interessata da danni ottimisticamente definiti «almost negligible»⁷⁵ (fig. 13), furono restaurati, tutto sommato, senza soluzione di continuità – non erano cambiati né il soprintendente, né le maestranze – con le stesse modalità adottate prima della guerra, fatti salvi alcuni occasionali tentativi di accordare, nei dipinti murali, le malte di intervento alle parti originali, mediante attintatura⁷⁶; come era tradizione consolidata, non si tentò in alcun modo di supplire il testo figurato. Quanto al restauro delle strutture, si registra un circoscritto uso del cemento armato e dell'eternit⁷⁷.

Fu però grazie alla disponibilità creata dai fondi per la ricostruzione⁷⁸ che, nei lavori seguiti a quelli dell'immediato dopoguerra, fecero il loro ingresso nell'area arche-

ologica tecnologie e materiali considerati all'epoca innovativi, con cui ci si illudeva di ottenere una significativa riduzione delle manutenzioni⁷⁹: ad esempio, alla metà degli anni '50, il monumentale tetto dell'atrio tuscanico e quello del peristilio della casa dei Vettii furono sostituiti da strutture in calcestruzzo armato, mentre le altre coperture – consistenti in tetti a una o due falde composti da travi di legno e da un manto di tegole marsigliesi – vennero rimpiazzate da solai laterocementizi⁸⁰.

Si avverava così la previsione formulata, con sinistra preveggenza, da Marino Lazzari nel 1940: «A guerra finita (...) il panorama del nostro patrimonio artistico sarà (...) profondamente rinnovato»⁸¹. Nei fatti, cambiava per sempre il volto di Pompei, ma anche di tante città italiane; mentre la sirena della modernità spingeva ad abbandonare saperi e tecniche tradizionali, a favore di illusorie promesse di eternità.

* Ringrazio L. MacKenzie Mallon del Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City per la disponibilità dimostratami nel corso delle mie ricerche. Maddalena Cerletti, del MUFOCO, ha provveduto con pazienza e celerità alle foto dell'archivio Patellani; gli eredi dell'archivio hanno concesso le immagini con grande liberalità; a tutti loro un sentito ringraziamento. Sono grata, inoltre, ad Andrea Milanese ed Enrico Stanco del Museo Archeologico Nazionale di Napoli per l'aiuto nella consultazione dell'archivio storico e di quello fotografico.

¹ E. LAVAGNINO, *Restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra*, in «La Nuova Europa», II, 18 febbraio 1945, 7, p. 11.

² I *Final report* sono consultabili nell'archivio della British School at Rome, Fondo Ward-Perkins (d'ora in avanti BSR, WP) e in quello dell'American Academy at Rome, MFAA Commission Archives (d'ora in avanti AAR, MFAA). Sull'operato della Subcommission a Napoli di veda S. COLALUCCI, *La Sub-commission for Monuments, Fine Arts, and Archives Region III. Il maggiore Paul Gardner a Napoli, in Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, atti del convegno, Napoli 2009, a cura di R. MIDDIONE, A. PORZIO, Napoli 2010, pp. 54-59.

³ A Pompei erano stati bombardati gli scavi, il museo e l'*antiquarium* del Foro: cfr. L. GARCÍA Y GARCÍA, *Danni di guerra a Pompei*, Roma 2006; R. PICONE, *Pompei alla guerra. Danni bellici e restauri nel sito archeologico*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. CASIELLO, Firenze 2011, pp. 101-126. Per Capua cfr. il datiloscritto s.d. in Archivio Storico Museo Archeologico Nazionale Napoli (d'ora in avanti AS-MANN), *Aff. Gen.*, 16/33, fasc. 2. Vanno ricordate inoltre numerose sparizioni dall'*antiquarium* dell'anfiteatro di Santa Maria Capua Vetere e da quello di Cales, nonché l'asportazione di circa 200 oggetti della collezione Spinelli (lettera di A. Maiuri del 30 settembre 1944 al Min. dell'E.N. – Dir. gen. Arti: AS-MANN, *Aff. Gen.*, 16/12).

⁴ Al contrario di quanto asseriva la propaganda antialleata (per la quale si veda anche *infra*, nota 75), che attribuiva all'aviazione ame-

ricana ripetuti bombardamenti sull'edificio: *La guerra contro l'arte*, Milano 1944, pp. 82-83. In realtà, si era registrata la sola rottura di tutti i vetri delle finestre: cfr. *Works of Art in Italy Losses and Survivals in the War*, London 1945, I, pp. 37-38; per una meticolosa cronistoria dei danni all'edificio, a due affreschi e alla statua di Ferdinando IV si veda ora V. SAMPAOLO, *Il MANN e le sue Collezioni tra il 1900 e il 1943*, in *Archeologia e politica nella prima metà del XX secolo. Incontri, protagonisti e percorsi dell'archeologia italiana e tedesca nel Mediterraneo*, atti delle giornate internazionali di studio, Napoli 2016, a cura di C. CAPALDI, O. DALLY, C. GASPARRI, Napoli 2017, pp. 459-461.

⁵ Cfr. C. COCCOLI, *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli Alleati*, Firenze 2017, pp. 104-105. In una lettera del 6 settembre 1944 al Ministero dell'Educazione Nazionale (d'ora in avanti E. N.), Maiuri annoverava, tra i danni causati dalle truppe inglesi, il dissesto dei pavimenti e il deterioramento dei parati: AS-MANN, *Aff. Gen.*, 16/27.

⁶ *War & Art: Destruction and Protection of Italian Cultural Heritage during World War I*, cat. mostra, Kansas City 2014-2015, Washington DC 2015, a cura di R. MIRACCO, M. PIZZO, Roma 2014; G. TRECCANI, *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande guerra*, Roma 2015.

⁷ C. COCCOLI, I «fortilizi inespugnabili della civiltà italiana»; la protezione antiaerea del patrimonio monumentale italiano durante la seconda guerra mondiale, in *Pensare la prevenzione. Manufatti, usi, ambienti*, atti del XXVI Convegno di Studi *Scienza e Beni Culturali*, Bressanone 2010, Venezia 2010, pp. 409-418.

⁸ In risposta, credo, alla circolare ministeriale n. 107 del 31 dicembre 1934 (ivi, p. 410), che richiedeva a tutte le soprintendenze di redigere piani per il territorio di competenza.

⁹ Maiuri al Min. dell'E.N. – Dir. gen. Arti, 18 giugno 1935, in Archivio Centrale dello Stato, Roma (d'ora in avanti ACS), *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. II, 1934-40, *Aff. Gen.*, busta 87, fasc. 559,5.

¹⁰ Minuta di Maiuri al Min. dell'E.N. – Dir. gen. Arti, 14 genna-

io 1935. Gli interrogativi sui possibili danni e l'idea di coinvolgere il CNR si debbono a Sergio Ortolani (nota a Maiuri del 10 gennaio 1935): AS-MANN, *Aff. Gen.*, 5/21, fasc. 2.

¹¹ *Avant-projet de Convention Internationale pour la protection des monuments et oeuvres d'art au cours des conflits armés proposée par l'Office International des Musées*, in «Société des Nations, Journal Officiel» XIX, novembre 1938, 11. La diversa posizione dell'Italia, espressa dal ministro G. BOTTAI (*La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXXI, 1937-1938, pp. 429-430), venne ribadita, in piena guerra, da M. LAZZARI (prefazione a *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti del Ministero dell'Educazione Nazionale, Firenze 1942, p. VI).

¹² Relazione di Maiuri s.d. (post 22 giugno 1940) sui provvedimenti adottati; gli ambienti proposti sono quelli della collezione egiziana e quelli sotto le sale dei Grandi Maestri, previ lavori di aerazione (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 17/21, fasc. 1).

¹³ Maiuri al Min. dell'E.N. – Dir. gen. Arti, 5 settembre 1939: ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. II, 1934-40, Aff. Gen., busta 87, fasc. 559,5. In una lettera del 6 settembre 1944, egli criticherà il Ministero per la scelta di trasferire i preziosi a Montecassino (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 16/27).

¹⁴ Cfr. E. FRANCHI, *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, Pisa 2006, p. 26.

¹⁵ Lettere di Maiuri al Min. dell'E.N. – Dir. gen. Arti del 6 ottobre e 16 novembre 1939 (ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. II, 1934-40, Aff. Gen., busta 87, fasc. 559,7). Per il segno distintivo si veda C. COCCOLI, *I «fortilizi inespugnabili*, cit., p. 411.

¹⁶ M. LAZZARI, *op. cit.*, p. VI.

¹⁷ Relazioni del 25 aprile 1939 e del 22 giugno 1940: ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. II, 1934-40, Aff. Gen., busta 87, fasc. 559,5.

¹⁸ Maiuri al Min. E.N. – Dir. gen. Arti dell'11 e del 14 giugno 1940, richiesta reiterata il 26 luglio e respinta dal ministro Bottai l'8 agosto: ivi, fasc. 559,7.

¹⁹ Relazione di Maiuri sullo stato dei lavori al 30 giugno 1940 (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 5/21, fasc. 3). In contrasto con questa e altre relazioni, corredate da fotografie, esiste l'isolata testimonianza dell'*archaeological advisor* Leonard Wooley che, il 7 dicembre 1943, descriveva alcune statue riparate con sacchetti di sabbia solo in parte, altre per nulla, e gli affreschi del I piano coperti solo da cartone: National Archives and Records Administration (d'ora in avanti NARA), MFAA Fiels Reports, Collier Report – Damage alleged... AMG 11, p. 89 <<https://www.fold3.com/image/114/270247965>>.

²⁰ Maiuri al Min. E.N. – Dir. gen. Arti, 5 settembre 1939: ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. II, 1934-40, Aff. Gen., busta 87, fasc. 559,5. Benché nella corrispondenza tra Maiuri e il Ministero si citino, come materiali equipollenti, sabbia vulcanica o di mare, nella pubblicazione ufficiale del Ministero dell'Educazione Nazionale si esclude l'uso di quest'ultima, per il suo alto contenuto di sali; inoltre è attestato in Campania, specie nelle chiese, l'uso di alghe come imbottitura dei sacchi posti a copertura terminale delle incastellature, per evitare un peso eccessivo, oppure delle trapunte usate per avvolgere le sculture (La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea, cit., pp. 273-282). Il materiale, citato fra quelli utilizzabili in una nota ministeriale del 15 febbraio 1932 (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 5/21, fasc. 2), risulta ancora in corso di studio alla vigilia della guerra, poiché si nutrono dubbi sulla sua capacità di assorbire la forza d'urto; inoltre, il costo per approvvigionamento, essiccazione e desalinizzazione è giudicato troppo alto (circ. min. n. 50, 29 febbraio 1940: ivi, fasc. 3).

²¹ Maiuri al Min. E.N. – Dir. gen. Arti, 23 ottobre 1940: ACS, *Min. P.I.,*

Dir. Gen. AA.BB.AA., div. II, 1934-40, Aff. Gen., busta 87, fasc. 559,10.

²² Giusta circ. min. n. 156 dell'ottobre 1941: ivi, fasc. 559,7. A spie per l'ispezione delle statue di bronzo si accenna in una relazione di Maiuri del 30 giugno 1940 (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 5/21, fasc. 3). Ispezioni venivano effettuate anche nei ricoveri prescelti per il provvisorio alloggiamento delle opere mobili: ad esempio, si veda la relazione di Sergio Ortolani del 30 novembre 1941 (ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. II, 1934-40, Aff. Gen., busta 87, fasc. 558, n.n.: Ricoveri per le opere d'arte e impianto linea telefonica).

²³ Maiuri al Min dell'E.N. – Dir. gen. Arti, 18 dicembre 1940: ivi, fasc. 559,5. Per dare un'idea della mole del lavoro, si pensi che, nel 1940, si stimava il fabbisogno in 220.000 sacchi di sabbia: relazione di Maiuri s.d. (post 22 giugno 1940): AS-MANN, *Aff. Gen.*, 17/21, fasc. 1.

²⁴ Min E.N. – Dir. gen. Arti a Min. Interno – Dir. Gen. protezione antiaerea, 4 settembre 1941: ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. II, 1934-40, Aff. Gen., busta 87, fasc. 559,5; vi si richiedeva la presenza dell'ing. G. Parisella, già autore di un sopralluogo nei sotterranei del Castello Sforzesco di Milano.

²⁵ Min. E.N. al comandante della Difesa territoriale, 4 maggio 1943, con cui si richiedeva di mettere a disposizione una colonna di automezzi per il trasporto; questo era stato già concluso il 16 giugno: *ibidem*.

²⁶ Maiuri al Min. dell'E.N. – Dir. gen. Arti, 31 luglio e 14 agosto 1943: *ibidem*. In tutto furono ricoverate a Montecassino 27 casse di grandi bronzi e 60 di piccoli bronzi e oggetti 'minori' che, sommate al materiale già depositato, portavano a un totale di 187 le casse provenienti dal MAN (*Works of Art in Italy Losses and Survivals*, cit., pp. 80 e 32 e sgg.).

²⁷ In verità Maiuri aveva proposto, fin dalla fine del 1942, di individuare, in Molise o in Abruzzo, un ente bancario o statale cui affidare i preziosi (Maiuri al Min. E.N. – Dir. gen. Arti, 9 dicembre 1942: ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. II, 1934-40, Aff. Gen., busta 87, fasc. 559,7).

²⁸ A seguito del suo sopralluogo, il 19 maggio 1943 il Ministero aveva chiesto a Maiuri un parere sullo spostamento di statue e gruppi colossali. Il successivo 3 agosto inviava poi al soprintendente un telegramma cifrato per sapere se ritenesse opportuno trasferire le opere d'arte più preziose in rifugi dell'Italia centrale e settentrionale; per la progettata rimozione degli affreschi si veda la nota del 18 agosto 1943 dell'ispettore generale A. Rossi alla Dir. gen. Arti, nonché l'appunto del 23 agosto del direttore generale al ministro; qui si cita anche la proposta di A. Rossi, ormai tramontata, di trasportare altrove le grandi sculture marmoree: ivi, fasc. 559,5.

²⁹ Sul dattiloscritto del 23 agosto sopra citato si legge, a penna: «L'Eccellenza il Ministro ha conferito con S.E. Paribeni e con S.E. Maiuri: si è convenuto che non è possibile, presentemente, fare di più di quanto si è stabilito di fare».

³⁰ Per i bombardamenti sulla città si vedano: S. VILLARI, V. RUSSO, E. VASSALLO, *Il regno del cielo non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli 1940-1944*, cat. mostra, Napoli 2003-2004, Napoli 2005; G. GRIBAUDI, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*, Torino 2005.

³¹ Colpita dai bombardamenti tra il 24 e il 27 agosto 1943: nota del 27 agosto 1943 in AS-MANN, *Mostre N-11* [3/5], fasc. 6.

³² Ne furono stampate due diverse edizioni, entrambe nel 1940, una più sintetica e una – il *Documentario* – più dettagliata. Sugli allestimenti si vedano: G. ARENA, *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli 2011; G. PRISCO, *Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 14, 2016, in part. pp. 540-552, cui si rimanda per la precedente bibl.

³³ A Cava dei Tirreni; nel santuario di Santa Maria a Parete a Livorno; nella badia di Loreto a Mercogliano; nella villa Montesano a San Paolo Belsito (*Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra in Campania*, cit., pp. 81-82). Con nota dell'11 giugno 1942 il Ministero dell'Educazione Nazionale opponeva ai soprintendenti un netto rifiuto alle restituzioni, trovandosi ormai i materiali a deposito: ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. III, busta 165, fasc. n.n.: Mostra d'Oltremare.

³⁴ Moretti al Min. E.N. – Dir. gen. Arti, 8 agosto 1941: *ibidem*.

³⁵ Cfr. *infra*, e nota 44.

³⁶ Nota del 5 marzo 1942: AS-MANN, *Mostre N-11* [3/5], fasc. 1.

³⁷ Gli oggetti si trovavano già in museo il 5 marzo 1943 (Maiuri al Min. dell'E.N. – Dir. gen. Arti: ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. II, 1934-40, Aff. Gen., busta 87, fasc. 559,7). Ivi l'elenco, coincidente con quello conservato in BSR, WP, *MFAA Inventories* – Mostra d'Oltremare, fasc. No. 8. Cfr. A. DE FRANCISCIS, *Marmi da Rodi e calchi nel Museo nazionale di Napoli*, in «Bollettino di storia dell'arte Istituto Universitario di Magistero, Salerno» 1, 1951, pp. 109-115.

³⁸ BSR, WP, *MFAA Inventories* – Mostra d'Oltremare, fasc. No. 8. Altri oggetti, come i piccoli bronzi, vennero depositati presso il Museo Coloniale di Roma. Per l'elenco dei materiali imbarcati per la mostra cfr. F. GANDOLFO, *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971). Era le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Roma 2014, p. 440; essi furono restituiti al governo libico nel 1961 (cfr. M. MUNZI, *La decolonizzazione del passato. Archeologia e politica in Libia dall'amministrazione alleata al regno di Idris*, Roma 2005, p. 93).

³⁹ I cataloghi, molto sommari, non permettono quasi mai di distinguere gli originali dalle copie, al contrario degli elenchi redatti dalle soprintendenze (in BSR, WP). Si veda ora C. CAPALDI, *Archeologia "in vista" alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *Archeologia e politica nella prima metà del XX secolo*, cit., pp. 411-445; la studiosa fornisce elenchi dettagliati di quanto esposto (non scriveri da inesattezze: ad esempio *L'Amazzone con barbaro* da Anzio del Museo Nazionale Romano, presente nel padiglione di Roma sul mare, viene confusa con *L'Amazzone morente* Farnese di Napoli: p. 414) e una ricostruzione delle vicende post-belliche degli oggetti (lacunosa quella delle sculture del padiglione Albania: pp. 431-432). Motivi di spazio mi impediscono di entrare nel merito della assai benevola interpretazione di un Maiuri presago del destino cui la mostra sarebbe andata incontro e pertanto fautore dell'esposizione di calchi, anziché di originali (pp. 433-436).

⁴⁰ La bibliografia è molto vasta; tra i testi principali di riferimento: L. MALVANO, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino 1988; A. RUSSO, *Il fascismo in mostra*, Roma 1999; S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Argelato (Bo) 2000; S. FALASCA ZAMPONI, *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli (Cz) 2003.

⁴¹ Si vedano le lettere di Maglietta, commissario amministratore della Triennale, all'US Claims Office (26 maggio 1945) e al direttore generale Romanelli (12 luglio 1945): ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. III, busta 165, fasc. n.n.: Incartamento prof. Romanelli.

⁴² Sono scomparsi, ad esempio, i rilievi dell'attico del padiglione Albania e il fregio alla base della torre del Partito Nazionale Fascista, assieme alla statua della Vittoria. Questi ultimi erano scampati alla guerra e all'occupazione ma, nel rifacimento del 1952, non furono restaurati; il perché non va ricercato solo nell'uso di materiali deperibili, quale il gesso (così P. ASCIONE, *Dalla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare alla Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano nel Mondo*, in *La Mostra d'Oltremare: un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. LUCARELLI, Napoli 2005, p. 52): ancora in buono stato di conservazione nelle foto dei tempi dell'occupazione americana, è probabile che siano stati lasciati cadere nell'oblio in quanto portatori di valori incompatibili con la neonata democrazia,

in conformità con una circolare ministeriale del 19 agosto 1944, che prescriveva la rimozione o copertura dei simboli del cessato regime dagli edifici pubblici.

⁴³ In una lettera del 28 gennaio 1946 al commissario della Mostra delle terre d'oltremare Maglietta, Maiuri chiedeva ad esempio notizie della documentazione del lavoro italiano nel Dodecaneso, esposta nel padiglione Rodi «in belle forme decorative»: AS-MANN, *Mostre N-11* [3/5], fasc. 6.

⁴⁴ Per descrizione e foto: L. PENTA, *Il padiglione dell'Albania alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Arte mediterranea», marzo-giugno 1940; oltre alla cosiddetta dea, erano esposte una statua tipo Grande Ercolanese; quelle di un guerriero acefalo, firmata da Sosiklès, e di un Dioniso giovane. Secondo il comando alleato erano state tutte distrutte; ma almeno due erano ancora esistenti il 21 giugno 1944, quando le vide Sergio Ortolani (Final Report, MFAA – Campania [25 novembre 1945], BSR, WP, Archive, p. 32; copia in AAR, MFAA [1], pp. 20-21); e che la perdita si debba alle truppe americane è confermato dalla dichiarazione di un dipendente della Mostra delle terre d'oltremare (20 giugno 1945) che ne aveva visto i frammenti accatastati fuori del padiglione, intorno al novembre '44: ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. III, busta 165, fasc. n.n.: Incartamento prof. Romanelli. Danneggiate ma salve, invece, le otto teste esposte al piano superiore; ricoverate nei depositi di Mercogliano, furono riconsegnate alla Soprintendenza archeologica di Napoli nel '47 e restituite all'Albania venti anni dopo (cfr. rispettivamente verbale n. 44 del 5 luglio 1947, in AS-MANN, *Mostre N-11* [3/5], fasc. 6 e 7).

⁴⁵ Al direttore della MFAA Subcommission, 16 dicembre 1944: ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. III, busta 165, fasc. n.n.: Incartamento prof. Romanelli.

⁴⁶ Il futuro direttore della British School at Rome aveva fatto esperienza dei danni di guerra al patrimonio archeologico durante la sua permanenza in Libia: M. MUNZI, *op. cit.*, p. 15; IDEM, *Archeologia e guerra in Libia. Archeologi e militari nella guerra italo-turca e nella campagna del Nord Africa*, in *Under Western Eyes. Approches occidentales de l'archéologie nord-africaine (XIXe-XXe siècles)*, a cura di H. DRIDI, A. MEZZOLANI ANDREOSE, Bologna 2015 (décembre 2016), pp. 100-101.

⁴⁷ *Special reports*, in BSR, WP, Final Report MFAA – Campania, pp. 20-22.

⁴⁸ Per la nascita, la struttura e i compiti del MFAA cfr. C. COCCOLI, *Monumenti violati*, cit., pp. 33-53; per la sua attività in Campania ivi, pp. 88 e sgg.

⁴⁹ *Field protection of objects of art and archives* (War Department pamphlet n. 31-103), 12 maggio 1944: AAR, MFAA (2).

⁵⁰ Cfr. M. CARDINALI, *Departement of Conservation and Technical Research, Boston Fogg Art Museum, Harvard University*, in M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e la conservazione*, Roma 2002, pp. 77-80.

⁵¹ *Field protection*, cit., p. 6.

⁵² Evidentemente, i dubbi espressi da Maiuri nel 1935 erano rimasti senza risposta: cfr. *supra*.

⁵³ Cfr. *Field protection*, cit., pp. 6, 14, 17.

⁵⁴ Ivi, pp. 11-12.

⁵⁵ Stando alle affermazioni di M. LAZZARI, *op. cit.*, p. VII.

⁵⁶ Raccomandate in *Field Protection*, cit., p. 33 e documentate a Napoli: cfr. *supra*, nota 22.

⁵⁷ Così furono trasportati, ad esempio, dalla Mostra delle terre d'oltremare al Palazzo Badiale di Mercogliano i quadri e i disegni del Museo Civico di Torino: nota ministeriale al direttore del Museo, 15 novembre 1946, in ACS, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. III, busta 165, fasc. n.n.: Mostra d'Oltremare – restituzioni. Questa modalità è prevista anche dal manuale statunitense: *Field Protection*, cit., p. 30.

⁵⁸ Circ. min. del 4 aprile 1918 citata da C. COCCOLI, *Repertorio dei fondi dell'Archivio Centrale dello Stato relativi alla tutela dei monumenti italiani dalle offese belliche nella seconda guerra mondiale*, in *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di G.P. TRECCANI, Milano 2008, p. 307.

⁵⁹ Come la Germania: si vedano le vicende delle grandi opere del Pergamonmuseum in P. WINTER, «Abbiamo costruito dune artificiali». *La protezione dei monumenti archeologici all'interno del Pergamon Museum di Berlino durante e dopo la Seconda guerra mondiale*, in *Musei e monumenti in guerra 1939-1945*. Londra, Parigi, Roma Berlino, a cura di T. CALVANO, M. FORTI, Città del Vaticano 2014, p. 103, figg. 4-5, 8-10.

⁶⁰ Circ. min. n. 9 del 22 gennaio 1942, per cui C. COCCOLI, *I «fortilizi inespugnabili»*, cit., p. 417, nota 31. Al ruolo insostituibile delle apparecchiature scientifiche per monitorare le condizioni conservative degli affreschi dopo la blindatura accenna anche M. LAZZARI, *op. cit.*, p. VIII. Un'altra circolare ministeriale (n. 63, del 4 maggio 1942) invita ad affidare i restauri, per quanto più possibile, all'Istituto Centrale del Restauro (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 16/11: Sistemazione e riordinamento dei Musei e Gallerie). Per quanto predisposto dall'Istituto a Milano cfr. D. BORSA, *Sperimentazione e metodo nei restauri dell'ICR nel primo dopoguerra. Scienza e retorica, pratica e consenso agli albori dell'approccio moderno al restauro architettonico*, in *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. DE STEFANI, Venezia 2011, pp. 149-150.

⁶¹ Ma non sempre: cfr. G. VITAGLIANO, *La ricostruzione del patrimonio monumentale danneggiato nel corso della seconda guerra mondiale nella Campania settentrionale*, *ivi*, pp. 418-419.

⁶² Tali rischi sono presi in considerazione nella circ. min. n. 82, 7 agosto 1944 (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 16/27).

⁶³ Ciò nonostante ci si fosse premurati, all'inizio delle ostilità, di portare le casse al piano ammezzato, il cui microclima veniva giudicato compatibile con i «restauri a mastice e a colla»: relazione di Maiuri del 22 giugno 1940 (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 5/21, fasc. 3); cfr. rispettivamente il preventivo di spesa del 1949 (*ivi*, 18/10, fasc. 1); una minuta di Maiuri del 4 novembre 1944, in risposta alla circ. min. n. 105 (*ivi*, 16/27).

⁶⁴ I grandi bronzi provenivano tutti dalla villa dei Papiri di Ercolano, ad eccezione dell'*Apollo*, proveniente dalla casa del Citarista di Pompei. Per l'elenco cfr. B. MOLAJOLI, *Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra nella Campania*, con una prefazione di P. GARDNER, Napoli 1944, pp. 37-38, 79-80.

⁶⁵ Le opere antiche del Museo Archeologico Nazionale furono esposte, assieme a quanto fino ad allora ritrovato del patrimonio italiano, nella *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, Roma, villa della Farnesina, novembre 1947-gennaio 1948. Subito dopo, le opere tornarono nel museo di Napoli, dove il Cerbiatto e l'*Hermes* in riposo furono restaurati: del primo furono ricollocate in sede le zampe; del secondo fu restaurata la testa che, già rinvenuta in frammenti durante gli scavi borbonici, si era staccata in corrispondenza della saldatura antica, rompendosi in 63 pezzi; ricomposta e fissata al corpo con un'«alberatura interna», fu patinata, previa integrazione degli occhi, con un colore nero piuttosto disturbante. Cfr. A. MAIURI, *Restauri di sculture in bronzo*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XXXIII, 1948, pp. 181-183; C.C. MATTUSCH, *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles 2005, pp. 217, 327.

⁶⁶ Per i danni e la ricostruzione a Napoli si vedano: B. MOLAJOLI, *Per i monumenti d'arte*, cit.; IDEM, *Musei e opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli 1948; V. RUSSO, «Una immensa rovina»: *monumenti e restauro nel Centro Antico di Napoli (1944-1955)*, in *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. CASIELLO, Firenze 2011, pp. 43-70; *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, cit.; S. CASIELLO, *La guerra e i restauri nel Mezzogiorno*, in *Guerra mo-*

numenti ricostruzione, cit., pp. 66-79; nel medesimo volume saggi su singoli case-studies napoletani di V. RUSSO, R. PICONE, E. VASSALLO, G. PUGLIANO; V. PICA, *Napoli, in 1940-1945. Arte in fuga, arte salvata, arte perduta: le città italiane tra guerra e liberazione*, a cura di M. SERLUPI CRESCENZI, T. CALVANO, Firenze 2012, pp. 151-159; S. CASIELLO, *Prevenzione, ricostruzione e restauri a Napoli e in Campania. Criteri, metodi, esperienze*, in *Musei e monumenti in guerra*, cit., pp. 250-262.

⁶⁷ Circ. min. n. 82, 7 agosto 1944; G. De ANGELIS D'OSSAT, *Criteri generali di riordinamento*, in *Musei e Gallerie d'Arte in Italia 1945-1953*, Roma 1953, pp. 5-16. In realtà gli orientamenti del dopoguerra non si discostano, in questo campo, dalle idee diffuse in Italia fin dal primo decennio del XX secolo e sancite dalla conferenza di Madrid del '34 (F. PONCELET, *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, in «CeROArt», 2, 2008 <<https://ceroart.revues.org/565#toctoIn2>>); S. CECCHINI, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica tra musei, mostre, restauri e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. CATALANO, Roma 2013, in part. pp. 72-77; per la posizione di Maiuri cfr. G. PRISCO, *Allestimenti museali*, cit., in part. pp. 532-535).

⁶⁸ Ad esempio, a proposito del restauro dell'*Hermes* di cui si è detto, Maiuri sottolineava che era stata questa l'occasione per affrancare l'opera dalle ombre della critica ottocentesca, la quale sospettava che la testa fosse stata profondamente alterata dalle integrazioni settecentesche: A. MAIURI, *Restauri di sculture*, cit. Si vedano anche i restauri a un'anfora attica a figure nere e a un canopo di Chiusi ridotti in frammenti, con l'occasione «liberati dagli arbitrari restauri e dalle ridipinture che avevano subito in passato» (*Restauro delle opere d'arte*, in *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma 1950, p. 154); anche a Napoli le integrazioni delle ceramiche distaccatesi a causa dell'umidità durante la guerra vennero eliminate: *Preventivo di spesa per il restauro di oggetti d'arte danneggiati dalla guerra*, 1950, in AS-MANN, *Aff. Gen.*, 18/10, fasc. 1.

⁶⁹ Cfr. M. LAZZARI, *op. cit.*, pp. VIII-IX; circolare n. 63, del 4 maggio 1942: AS-MANN, *Aff. Gen.*, rispettivamente 16/27 e 16/11.

⁷⁰ Per l'attività dell'ICR dall'immediato dopoguerra ai primi anni '50 si veda *Attività dell'Istituto Centrale del Restauro*, in *La ricostruzione del patrimonio artistico*, cit., pp. 188-202.

⁷¹ Anche per mancanza di fondi: in una lettera dell'8 luglio 1947 al Ministero (citata da D. BORSA, *op. cit.*, p. 156, nota 11), Brandi lamenta la scarsità di mezzi, a fronte dei numerosi cantieri in corso sul territorio italiano, tutti in relazione a danni di guerra. Già il 10 agosto 1944 il consiglio tecnico dell'ICR aveva fatto appello al ministro acciocché valorizzasse l'eccellenza italiana creata pochi anni prima, mettendo l'Istituto in condizione di operare (*ivi*, p. 149 e nota 25).

⁷² Circ. min. n. 82, 7 agosto 1944 (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 16/27).

⁷³ *Ibidem*. Per il criterio della riconoscibilità da applicare in qualunque restauro si veda anche la prefazione di R. BIANCHI BANDINELLI a E. LAVAGNINO, *Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra*, Roma 1947, pp. XIII-XV. Per la Campania si veda B. MOLAJOLI, *Per i monumenti d'arte*, cit.

⁷⁴ Per cui si veda M. BERGAMO, *Bombe sulle rovine. Bombardamenti dei siti archeologici in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale e ricostruzioni postbelliche: status quaestionis e prima ricognizione bibliografica*, in «Engramma», 103, gennaio-febbraio 2013.

⁷⁵ *Works of Art in Italy Losses and Survivals*, cit., p. 78. In realtà erano andate distrutte non meno di 200 epigrafi e 50 pitture (dattiloscritte di Maiuri s.d., in AS-MANN, *Aff. Gen.*, 16/33, fasc. 2). Oltre ai danni dovuti ai bombardamenti, la commissione NARA segnalava quelli, sia pure di minor entità, dovuti all'indisciplina dei soldati alleati, che camminavano sulla sommità dei muri e scrivevano i loro nomi sulle superfici antiche (NARA, *Geographical working files – Italy (P-Q)*, p. 67, <<https://www.fold3.com/image/270275301>>). Al contrario, alcu-

ni giornali tedeschi asserivano, ancora nel febbraio 1944, che Pompei era stata quasi distrutta ed Ercolano gravemente danneggiata (per le trascrizioni della rassegna stampa sui danni di guerra a Pompei si veda *ivi*, pp. 71-72, <<https://www.fold3.com/image/270275305-6>>); cfr. *supra*, nota 4. Di fatto, i danni furono tutt'altro che trascurabili, come dimostra l'accurato dossier: *ivi*, pp. 47-109; anche a Ercolano si lamentavano, a causa degli spostamenti d'aria, la distruzione delle bacheche nelle case, danni alle coperture, distacchi di intonaci (lettera di Maiuri al Min. P.I. – Dir. gen. Arti, 6 settembre 1944, in AS-MANN, *Aff. Gen.*, 16/27).

⁷⁶ Risaliva a pochi anni prima una dettagliata relazione (31 marzo 1936) del capo d'opera Carlo D'Avino al soprintendente Maiuri sulla maniera di conservare i dipinti murali in uso a Pompei (AS-MANN, *Aff. Gen.*, 9/10); tali modalità vennero ratificate, alla fine del 1942, da una commissione ministeriale incaricata di indagare sulla tecnica esecutiva della pittura murale romana e sui metodi da adottare per la sua conservazione: G. PRISCO, *Tra ideologia e reminiscenze storiche: il dibattito sulla tecnica esecutiva della pittura murale romana ai tempi del duce*, in *Arte e memoria dell'arte*, atti del convegno, Viterbo 2009, a cura di M.I. CATALANO, P. MANIA, Pistoia 2011, pp. 211-233; EADEM, *Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, in «Bollettino ICR (NS)» 27, 2013, p. 58. L'indagine sulle malte utilizzate per il restauro degli intonaci della casa dei Vettii dimostra l'esistenza di una continuità di metodi e materiali: G. PRISCO, A. GUGLIELMI, D. MAZZESCHI, C. BARNABA, *Per la storia del restauro della casa dei Vettii in Pompei: una nuova applicazione*

del diagramma di flusso stratigrafico, in «Bollettino ICR (NS)», 8-9, gennaio-dicembre 2004, in part. pp. 56, 66 (malta G) e tav. II; A. ALTIERI, C. BARNABA, G. FAZIO, M.G. FLAMINI, A. GUGLIELMI, D. MAZZESCHI, G. PRISCO, *Per la storia del restauro della casa dei Vettii in Pompei: nuovi dati dal peristilio*, in *Vesuviana. Archeologie a confronto*, atti del convegno, Bologna 2008, a cura di A. CORALINI, Bologna 2009, in part. pp. 742-745.

⁷⁷ Il cemento armato venne usato per le trabeazioni crollate e per alcune coperture piane: cfr. R. PICONE, *Pompei alla guerra*, cit., p. 123, nota 57. Leternit fu utilizzato per alcune coperture di emergenza (*ivi*, pp. 116-117), benché Maiuri fosse molto critico sul suo uso, in voga ai tempi del suo predecessore Vittorio Spinazzola (A. MAIURI, *Restauro di guerra a Pompei*, in «Le vie d'Italia», 53, 1947, 3, p. 218; L. GARCÍA Y GARCÍA, *op. cit.*, p. 211; R. PICONE, *Restauro di guerra a Pompei. Le Case del Fauno e di Epidio Rufo*, in *Offese di guerra*, cit., p. 26).

⁷⁸ Fondi della L. 9 aprile 1953, n. 297, *Provvedimenti a favore della città di Napoli*.

⁷⁹ Si veda in proposito quanto scriveva nel 1954 il direttore dell'Ufficio Scavi di Pompei al soprintendente Maiuri sulla difficoltà di sostituire frequentemente i correnti lignei delle coperture: cfr. Archivio Amministrativo della Soprintendenza archeologica di Pompei, 992.

⁸⁰ Lo stato fatiscente di tali coperture ha costretto, in anni recenti, a progettarne di nuove (progetto ISCR); la loro realizzazione, che si discosta non poco dal progetto originale, è stata realizzata dalla competente Soprintendenza archeologica.

⁸¹ M. LAZZARI, *op. cit.*, p. IX.

ABSTRACT

Provisions for the Preservation and Restoration of the War-Damaged Archeological Heritage in Naples

The present essay reviews the vicissitudes of the collections held by the *Soprintendenza alle Antichità* and the material on exhibition at the *First Triennial of Italian Overseas Lands* during World War II. Unpublished archival documents, such as the plans on which the provisions for safeguarding archeological sites and works of art were adopted, drawn up between 1920 and the early 1940s – especially on the eve of the Italian aggression against Ethiopia (1935) – cast new light on the project authored by superintendent Maiuri and the responsibilities for the tragic epilogue of Montecassino and the devastation of the *Mostra d'Oltremare (Overseas Exhibition Site)*. Coming to the post-war period, a manual written by a group in Harvard University in 1944, *Field Protection of Objects of Art and Archives*, makes it possible to compare what this group knew and the knowledge possessed by those in Italy, and especially in Campania, who were responsible for protecting such sites and works in the event of war. In the post-war years, new sources of funding for reconstruction favored the adoption, in archeological sites and historical city-centers, of new technologies and materials, held to be more durable, that gradually replaced traditional technology, often with unhappy results.

Note e discussioni

Note e riflessioni su Luca Giordano di Giuseppe Scavizzi
Rosanna Cioffi

Nel 2017 Arte'm ha pubblicato la versione italiana del libro di Giuseppe Scavizzi: *Luca Giordano. His life and works*, già uscito con i tipi dello stesso editore pochi mesi prima. Un'opera che si colloca a distanza di circa un cinquantennio dalla prima e pionieristica monografia scritta da Scavizzi con il compianto Oreste Ferrari nel 1966; quando entrambi – giovani ispettori della Soprintendenza alle Belle Arti di Napoli – decisero di mettersi al lavoro su uno degli artisti più seducenti e prolifici del Seicento italiano. Allora si trattò della prima monografia moderna, scritta a quattro mani e pubblicata in tre volumi dalle Edizioni Scientifiche Italiane; una ricerca che fece letteralmente i conti con circa mille dipinti e trecento disegni sparsi in chiese, palazzi, collezioni, musei pubblici e privati. Un lavoro che fu rivisto e accresciuto ancora dai due studiosi in occasione di un volume del 1992, pubblicato da Electa, col quale essi dettero corpo a un nuovo libro che poté arricchirsi degli studi di Walter Vitzthum per i disegni, di Gérard Labrot per il contesto socio-culturale, di Franco Strazzullo, Renato Ruotolo ed Eduardo Nappi per le ricerche d'archivio.

Dieci anni dopo circa, nel 2001, si tenne un'importante mostra itinerante organizzata da Nicola Spinosa, Alfonso Pérez Sánchez, Wolfgang Prohaska, vista a Napoli, Vienna, Los Angeles e Madrid, frutto di numerosi nuovi studi che videro, insieme con i nostri autori, più specialisti impegnati ad ampliare quel solco imprescindibile ormai tracciato dalla citata monografia. Nel 2003, alla luce della messe di ricerche stimolate e prodotte dalla suddetta mostra, apparve ancora un volume, per i tipi di Electa, esito di ulteriori ricerche e con inediti a cura degli stessi 'dioscuri' giordanisti. Scomparso Oreste Ferrari nel 2005, Scavizzi, stimolato da Giuseppe De Vito, ispiratore e sostenitore di *Ricerche sul '600 napoletano*, ritornò, dopo circa un decennio, nel 2012, con lo stesso De Vito, ad indagare la prima attività del pittore napoletano, pubblicando un volume su Luca Giordano giovane, incentrato sugli anni intercorsi tra il 1650 e il 1664. Un capillare lavoro che ci introduce, finalmente, a quest'ultimo volume del 2017: una sorta di summa storiografica dei suoi studi cinquantennali, sintetizzata con concretezza e chiarezza anglosassoni acquisite dall'autore nel corso del suo pluriennale insegnamento presso università americane.

Come egli stesso scrive, alcuni capitoli del menzionato libro sulla pittura giovanile di Giordano sono confluiti, in versione rivisitata, nella prima parte del testo che recensiamo e che segnaliamo innanzitutto per il tono piano e gradevole usato dallo storico dell'arte, pur all'interno di complessi nodi, filologici e storici, dipanati per il lettore con meditate motivazioni e convincenti soluzioni. Il libro, pur ispirandosi nella tipologia editoriale ad una classica monografia, organizzata in

sei capitoli con appendice documentaria e ampia ma selezionata bibliografia, si configura, sin dall'inizio, come un racconto, da leggere attraverso, sì, l'intensa biografia e le numerose opere dell'autore, ma anche come la vita di un personaggio speciale, dotato d'ingegno e ricchissimo di talento, che visse una vita costellata di incontri, di viaggi, di situazioni che fanno da sfondo alla sua attività produttiva e costituiscono un affresco del tempo in cui egli visse. Gli studiosi delle *humanae litterae* sanno bene quanto sia utile poter ripensare e riscrivere su argomenti con i quali si è già dialogato in passato. Si tratta spesso di un'occasione straordinaria per confrontarsi con temi affrontati spesso in un tempo in cui la mente era più fresca e capace di ritenere al massimo ciò che vedeva, sentiva e leggeva ma, al tempo stesso, era più immatura e, forse, impreparata a cogliere quella visione d'insieme e a sperimentare quel possesso che si raggiunge studiando e frequentando un argomento per moltissimi anni. Questa fausta sorte è toccata a Giuseppe Scavizzi – veterano tra gli storici dell'arte attivi nel corso della seconda metà del secolo scorso – il quale ha continuato e continua a studiare gli argomenti cui si dedica da una vita. In questo volume, scritto innanzitutto per un pubblico americano ignaro della fama europea di cui godette nel suo tempo l'artista napoletano, si tralascia la fortuna critica 'minore' di Giordano della prima metà del Novecento, ampiamente esaminata nella prima edizione del 1966.

In questa sede, proprio a distanza di cinquant'anni, credo sia giusto menzionarla ancora, soprattutto per i lettori più giovani. Gioverà, dunque, citare: il *Luca Giordano* di Enzo Petraccone, pubblicato postumo dal suo maestro Benedetto Croce nel 1919; i saggi di Aldo De Rinaldis del 1910 e del 1922; la monografia del 1923 di Otto Benesch; l'intervento di Sergio Ortolan in occasione della mostra *Tre secoli della pittura napoletana* del 1938; l'esposizione dedicata a Luca Giordano da Michael Milkovich a Memphis nel 1964. Scritti pionieristici e propedeutici allo studio sistematico e insieme metodologicamente moderno compiuto nei tre volumi del 1966. Rilevando, dunque, che il primo e compiuto studio su Luca Giordano possa essere ancora identificato nella *Vita* di Bernardo De Dominici, ci poniamo una domanda: perché questo silenzio da parte della critica 'maggiore' accumulato dagli studi per circa due secoli? Tralasciando la letteratura partigiana ottocentesca di stampo neoclassico e romantico, occorre constatare che, nonostante la svolta data agli studi dalla squadra di allievi usciti dalla Scuola di perfezionamento della Sapienza di Roma guidata da Adolfo Venturi, la storia dell'arte napoletana non fu frequentata dagli allora più accorsati ricercatori italiani, impegnati a studiare e ristudiare l'arte dall'Antico ad un Moderno che si fermava al Cinquecento. Alcune cause di tali scelte sono ben spiegabili con, ad esempio, l'orientamento della scuola venturiana – soprattutto dopo la svolta crociana di Adolfo – che tenne da parte la rivalutazione del barocco che in altri luoghi



Luca Giordano, *Autoritratto*, Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.

d'Europa si stava affermando. In Italia incombeva, per questa prima metà del Novecento, la condanna del filosofo che tanto peso avrebbe avuto sulla storia dell'arte e della critica italiana. Con l'eccezione, ovviamente, di Roberto Longhi e degli studi pionieristici del 1958 di Rudolf Wittkower, che rilanciò l'architettura, la scultura e la pittura dell'Italia centro-settentrionale prodotta tra il 1600 e il 1750 e ancor prima di Denis Mahon che, con i suoi *Studies in Seicento. Art and theory* del 1947, rimarcò l'importanza della scuola dei Carracci. E Napoli? Nonostante la piccola pattuglia di storici e funzionari ministeriali preposti alla tutela del patrimonio artistico meridionale, la mancanza di studiosi di eccezionale spicco intellettuale e adeguata solidità metodologica rallentò l'affermazione di una linea ben demarcata di storiografia artistica capace di operare quella rivalutazione dell'arte meridionale del XVII e XVIII secolo che avrebbe realizzato, più tardi, un altro manipolo di ferrati studiosi. Essi furono guidati dal soprintendente Bruno Molajoli, che poté 'servirsi' di straordinari giovani ispettori attivi a Capodimonte, come Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, *in primis*, cui si aggiunsero negli anni Sessanta proprio Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi. Questi ultimi due, come ho già ricordato, si dedicarono con energia alla ricostruzione del complesso percorso di Luca Giordano e del suo ruolo centrale nell'ambito della pittura italiana ed europea.

Uno dei loro meriti fu di ripartire con intelligenza critica dalla 'monografia' di Bernardo De Dominici del 1728 e ripubblicata nel 1744, cui Scavizzi e Ferrari attinsero a piene mani, dando giustamente credito a una fonte letteraria del Settecento come *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, già riabilitata da Ferdinando Bologna qualche anno prima nel suo libro su Francesco Solimena, dove fu dimostrata l'immeritata stroncatura operata dai positivisti napoletani di fine Ottocento. Così, tenendo ben presente la *Vita* di De Dominici insieme con altre fonti di cui diremo a breve, il libro di Scavizzi ci racconta nella prima parte la storia di Luca, dei suoi complessi rapporti col padre-padrone Antonio, dei suoi primi tentativi di affrancarsi da questo genitore che tentava di sfruttare anche dopo la maggiore età questo figlio 'dalle uova d'oro': ovvero capace di imitare le più diverse 'maniere' dei più grandi pittori del passato e del presente e al tempo stesso di rielaborarle con tocchi originali estremamente intriganti. Intrecciando questa letteratura artistica insieme con l'analisi diretta dei dipinti, Scavizzi ci fa comprendere aspetti della produzione di questo pittore senza i quali non coglieremmo il senso di alcuni passi scritti dai suoi vari biografici e non ci apparirebbe con chiarezza la stessa storia della formazione della sua personalità e del suo stile. Un taglio metodologico, dunque, che intreccia con la classica filologia del linguaggio figurativo e delle tecniche, approcci storici e di sapore sociologico e antropologico, nati da una profondissima conoscenza di tutte le opere di Giordano, da una rigorosa lettura delle fonti, arricchita da una vasta bibliografia sull'argomento maturata in cinque decenni di studi.

Il ricorso a De Dominici merita ancora qualche osservazione. L'impianto storiografico per modelli che sta alla base delle *Vite*, particolarmente evidente in quella di Solimena, fa sì che il biografo si soffermi con particolare ampiezza sui 'giganti' del XVII secolo cui avrebbe attinto il suo campione per eccellenza. Primo fra tutti quel Luca Giordano, del quale egli si era tanto occupato già in anni precedenti. Una vita scritta, a mio giudizio, già in chiave *arcade* dal punto di vista del gusto allora imperante, ma brillantemente moderna dal punto di vista della intelligenza delle maniere con cui De Dominici descrive la prodigiosa versatilità di Giordano nell'imitare la pittura dei grandi del Cinque e del primo Seicento. Un'intelligenza che appare evidente nel riconoscere i vari modelli di Luca e la sua capacità sul come rifarli e sul quanto imitarli. Fin quando vorremo leggere De Dominici ancora in chiave neopositivista, ovvero solo come fonte di dati di cui verificare ogni volta la veridicità, non riconosceremo mai il grande merito storiografico e la natura militante della sua opera. Una chiave interpretativa trovata per la prima volta da Ferdinando Bologna nel suo libro su Solimena e confermata da Giuseppe Scavizzi ancora in questo suo recente volume che, su duecentocinquanta pagine di testo, per più di cinquanta, per non dire delle note, cita De Dominici non tanto e non solo come riferimento di notizie biografiche, ma anche per i suoi giudizi sulle opere di Giordano. Con un continuo confronto tra la prima edizione del 1728 e la seconda, pubblicata nelle *Vite* circa vent'anni dopo, Scavizzi ne coglie le differenze: prima fra tutte il rapporto di Luca con Ribera. Prima ancora di entrare nel vivo del dibattito da sempre suscitato dalla pubblicazione della bio-

grafia nel 1728 che Scavizzi, per certi versi, privilegia rispetto alla seconda del 1744, occorre citare una fonte che in questo volume è riportata in auge e stampata in appendice.

Si tratta di una *Relatione* sulla vita e le opere di Luca Giordano – manoscritto che si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Firenze – dettata da un anonimo interlocutore di Filippo Baldinucci il 13 agosto 1681, quando il pittore aveva 47 anni. Questo documento fu pubblicato, come viene ricordato, da Giuseppe Ceci su «Napoli nobilissima» nel 1899. Fu riproposta all'attenzione degli studi come importante e veridico documento da Giuseppe De Vito e dallo stesso Scavizzi in più di un saggio tra il 1991 e il 2012, i quali riconobbero a Giuseppe Ceci il merito di aver supposto fin dall'inizio l'attendibilità di questa *Relatione* quasi come se si trattasse di un'autobiografia. Ed è da menzionare, in questo panorama di esperti di fonti giordanesche, anche il contributo di Valter Pinto che mise in buon ordine queste testimonianze in occasione della citata mostra del 2001.

Scavizzi, recuperando anche gli studi di quest'ultimo, ritorna alla fonte fiorentina e rileva: «Il fatto che la *Relatione* fu scritta nel 1681 e rimase a Firenze indica anche che l'intenzione dell'autore, o di chi la fece scrivere, fu di dare informazioni ai fiorentini poco prima che Giordano iniziasse a dipingere nella loro città». In questo manoscritto si insiste a lungo sulle precoci doti del fanciulletto Luca che «in poche settimane fece ritratti al naturale in carta di gente di casa che rendeva meraviglia» e sul fatto che il padre «gli diede in mano in breve tele e colori, come per ischerzo, ed egli vi dipinse cose copiate molto bene con qualche suo capriccio». Si raccontano le 'gesta' di questo precocissimo «pittorino» apprezzato anche fuori di Napoli. Si parla del travagliato rapporto col padre pittore, mercante e imprenditore del figlio, del suo tentativo di sottrarsi alla patria potestà, ancora a 20 anni, fuggendo per qualche tempo a Roma e, finalmente, si accenna alla rottura col genitore-tiranno conseguente al suo matrimonio all'età di 22 anni. Si racconta in dettaglio delle abilità di Luca di contraffare la maniera di Polidoro, volendo sottolineare la sua perizia e intelligenza imitativa. Si dice dei suoi guadagni e della sua spasmodica ricerca di autonomia psicologica ed economica da un padre che glieli sottraeva. Inoltre colpisce il fatto che lo stesso Luca, o chi per lui, racconti che, dopo soggiorni in Lombardia e a Venezia, riportando 'infinite' 'opere insigni', inviate anche alla corte di Inghilterra, in Francia, in Alemagna, e in Costantinopoli, citi «16 pezzi di quadri grandi mandati in Ispagna nel regio convento di San Lorenzo dell'Escorial d'ordine di S.M. ripartite nelle maniere di Guido, Tintoretto, Veronese e Spagnoletto», parole che testimoniano quanto fosse apprezzata a quell'epoca la sua capacità di saper dipingere 'alla maniera di'.

Nella *Relatione*, si sottolinea che Giordano

imita tutte le maniere d'antichi e moderni, [la sua] franchezza e prestezza di lavorare, tanto di giorno quanto di notte, il mischiare de' colori, il lavoro talvolta colle dita, si come ha fatto un quadro ad un suo amico senza pennello, che si mostra per curiosità egualmente buono ad oglio a fresco, in grande, in piccolo, in ogni genere di figure, animali, campagne, lontananze, battaglie, prospettive, frutti, fiori, a' colpi, sfumate, finite e finissime.



Luca Giordano, *Gloria della Trinità*, El Escorial, monastero di San Lorenzo, Escalera

Insomma, a interpretare queste parole con una griglia di sapore sociologico, potremmo affermare che siamo di fronte a una sorta di autopromozione per quanti a Firenze avessero voluto o potuto utilizzare l'artista per decorare le loro fastose dimore. Segue una serie di descrizioni circa i suoi accumulati guadagni, sul suo temperamento, sui suoi modi di vivere. Un abbozzo di notizie per chi volesse a Firenze saperne di lui, come ipotizza Scavizzi e assai lontani da quel modello di *Vita* delineato per la prima volta dal nostro De Dominicis nella sua biografia pubblicata circa quarant'anni dopo.

A proposito di fonti l'autore ricorda ancora la biografia scritta da Palomino per il suo *Museo Pictórico*, pubblicato nel 1724, che risulta una preziosa testimonianza scritta per il Giordano spagnolo, e nella quale si rafforza la filiazione del pittore da Ribera, e fa ampia menzione della *Vita* di Baldinucci, rimasta inedita fino ad alcuni decenni fa, sottolineandone la sostanziale derivazione da quella di De Dominicis. A proposito di quest'ultimo, Scavizzi fa delle precisazioni importanti. Recupera dal biografo la descrizione del tradizionale e incontestabile rapporto di derivazione di Giordano da Ribera, come pure l'attenzione di Giordano verso alcuni modelli pittorici di particolare valenza artistica, fama e prestigio internazionale. Ma, a proposito della *Vita* del 1728, lo storico dell'arte ci fa notare come in questa prima redazione

il rapporto col grande spagnolo fosse piuttosto sfumato, sottolineando il passo in cui si legge che Ribera «l'additò per così dire da lontano piuttosto qual fosse la Pittura», anziché definirlo veramente suo maestro. De Dominici, secondo Scavizzi, sottolinea, amplificandolo, il rapporto con Pietro da Cortona presso il quale sarebbe stato addirittura tre anni; racconta di un viaggio a Parma per studiare Correggio, divenuto ormai un ineludibile modello che sarebbe stato a sua volta 'santificato' dall'operazione di sapore più che mai arcadico fatta da Mengs, quando pose a modelli per gli artisti neoclassici, oltre l'Antico: Raffaello, Tiziano e Correggio. E ancora, nel 1728, De Dominici sottolinea i viaggi e i contatti di Giordano con collezionisti e pittori veneziani amatori della sua pittura e con gli ambienti più colti della Firenze granducale. In entrambi i casi, come rileva giustamente Scavizzi, l'artista napoletano si mostrò conoscitore di stili e tecniche di artisti del Rinascimento e del Manierismo: un aspetto ben messo in luce dal biografo napoletano. Forse influenzato da Palomino, come scrive lo studioso, De Dominici nella riedizione della *Vita* apparsa circa vent'anni dopo, rafforzò la dipendenza da Ribera con la notizia di un diretto discepolato presso la bottega del pittore naturalista. Un apprendistato che è stato poi messo in discussione da nuovi studi. Questi hanno spostato a un periodo più maturo l'interesse profondo per il maestro spagnolo e la sua voglia di imitarlo.

Forse, per comprendere la scelta di De Dominici, occorrerebbe considerare il fatto che la sua opera debba essere letta sotto un profilo più squisitamente critico e non esclusivamente documentario. In un clima di sempre maggiore importanza data ai modelli del classicismo cinquecentesco e in un ambiente intellettuale in cui l'Arcadia napoletana stava sempre più allontanandosi dalla poetica barocca mariniana, occorre ristabilire una radice più naturalistica al nostro Giordano, che doveva farsi perdonare, a mio giudizio, il fatto di essere stato intimo amico di quel Giuseppe Artale, poeta marinista, consulente iconografico e iconologico del nostro pittore, che fu spregiato da Croce per la sua prosa e la sua poesia iperconcettistiche. Su questa strada De Dominici ricorda la grande collezione di Luca ricca di stampe del Tempesta rappresentanti maestri antichi e come Solimena fosse grato a Luca per aver portato in vita lo stile di Veronese, apprezzando la sua conoscenza di Tiziano e di altri pittori famosi. E Scavizzi utilizza giustamente De Dominici per ricordare come, attraverso l'attenzione di Giordano per Preti, egli volesse risalire all'abilità compositiva di Paolo Veronese e al chiaroscuro di Guercino.

A De Dominici occorre risalire per rispondere alla domanda di chi avesse ispirato Giordano per le sue scelte iconografiche, a volte piuttosto complesse rispetto alle canoniche indicazioni di Ripa e Cartari. Il biografo afferma che Luca apprese i soggetti che dipingeva dagli amici, dando forza all'interpretazione odierna più accreditata secondo la quale Giordano per i suoi soggetti si ispirò a fonti visive piuttosto che letterarie. E numerose sono le conferme da parte di Scavizzi di alcune notizie fornite dal nostro biografo di carattere essenzialmente critico, diremmo oggi. A proposito del rapporto tra Solimena

e Giordano, l'autore ricorda le otto tele di due formati con *Storie di Davide e Salomone*, per le quali giustamente De Dominici riconobbe la dipendenza del primo da alcune idee del secondo, ma le attribuì interamente al Solimena.

Dopo queste premesse di carattere metodologico che sottolineano il continuo e critico riferimento di Scavizzi alle fonti letterarie che proprio per Giordano sono tutt'altro che carenti, passiamo ad esaminare ulteriori aspetti della vita e delle opere del pittore sviluppati dall'autore. Per quanto il libro sia inappuntabile sul piano della ricostruzione filologica delle opere, dal punto di vista dello stile e dei suoi modelli visivi, il lavoro si avvale anche di un documentato studio dei committenti italiani e spagnoli: non meccanicamente riferiti alla varie opere date da realizzare al pittore, ma studiati in rapporto all'influenza che questi ebbero sulle scelte stilistiche che tematiche del pittore, variamente ispirate a temi religiosi o profani. L'autore, con taglio da storico sociale dell'arte, parla dei committenti attraverso i vari spostamenti dell'artista tra Napoli, Venezia, Roma, Firenze, Madrid e ancora Napoli, presentandoci un pittore ricercatissimo per le sue doti creative, la sua versatilità, la sua capacità di imitare e reinterpretare giganti come Tiziano, Veronese, Tintoretto, Rubens e Ribera. Quegli stessi modelli che lo avrebbero portato a saper rielaborare e creare uno stile autonomo, fino a diventare egli stesso un gigante, come testimoniano, ad esempio, i dipinti della Galleria Riccardi di Firenze e quelli realizzati negli anni spagnoli.

Con esaustive argomentazioni Scavizzi mette in evidenza quanto la committenza lo influenzasse ma, soprattutto, quanto Giordano volesse e riuscisse a soddisfare questa committenza, facendo affidamento su quelle capacità lavorative che gli permettevano di condurre a termine in breve tempo ciò che altri non riuscivano a fare. Arriviamo dunque al famoso luogo comune del *Luca fa priesto*, come gli intimava il padre quando lo sollecitava a produrre opere in gran quantità al fine di poter guadagnare sempre di più. Un metodo acquisito dallo stesso Luca che, liberatosi del 'padre-padrone', continuò a saper fare e saper fare presto, dimostrando capacità di esecuzione veramente prodigiose e rivelando un'intelligenza pronta a captare i desideri dei suoi committenti e una straordinaria memoria visiva grazie alla quale dipingeva, alla sua maniera, i massimi autori del Cinquecento italiano e del primo Seicento europeo e grazie ai quali era in grado di soddisfare chiunque.

A questo proposito non sarà inutile ricordare le parole di un pittore, teorico e storico dell'arte *ante litteram* come Raphael Mengs (*Descrizione de' principali quadri del palazzo reale di Madrid, in Opere di Antonio Raffaello Mengs, Carlo III re di Spagna ec. ec. ec. Pubblicate da D. Giuseppe Niccola D'Azara*, Parma, dalla Stamperia Reale, 1780, tomo II, pp. 66-67) che, sia pur con un giudizio riduttivo dovuto alla sua militanza neoclassica, descrisse la furia camaleontica del Giordano spagnolo con queste parole:

Sono quasi infiniti i Quadri di Luca Giordano, di cui si può dire, che non fece mai cosa assolutamente pessima, poiché sempre si trova nelle sue Opere un certo gusto, ma a guisa di

embrione, delle cose eccellenti fatte dagli Uomini celebri delle Scuole d'Italia. Egli non arrivò mai alla perfezione in cosa alcuna; donde proviene, che non potendo il suo stile soffrir niuna diminuzione senza cadere nel più ordinario della Pittura, si formarono in questo grado coloro, che vollero seguirlo. Le Opere di Luca Giordano sono, generalmente parlando, di due spezie, benché ne facesse varie imitando or l'uno or l'altro Pittore particolare. Diversi suoi Quadri sono d'un colore forte, che imitano alquanto Ribera, da cui egli apprese la professione ne' suoi primi anni; ma il suo stile più generale, più proprio del suo carattere, e che si osserva nelle sue migliori Opere, è quello, ch'ei prese da Pietro da Cortona. Conforme a questo è la superba Opera a fresco del Casone del Ritiro, e molti Quadri del Palazzo; ma in altre Opere, ch'ei fece dopo a Madrid, si allontanò alquanto da questo stile, mischiando figure vestite al modo di Paolo Veronese, e dipingendo più disanimato di tinte, e di chiaroscuro; e con ciò si fece una maniera più pesante, come si può vedere in alcune Storie di Salomone, che sono nel Palazzo, fatte dopo che dipinse le Opere dell'Escorial. Tra quelle dello stesso Palazzo ve n'è una della Madonna, di mezzo corpo, col Bambino, e San Giovanni, che ad alcuni pare di Raffaello: infatti il Bambino è quasi tutto preso da questo Autore: le carni delle figure sono rossette; il campo e il paese tirano all'azzurro; la tonica della Madonna è d'un incarnato di carmino assai chiaro, e il manto d'un azzurro oscuro; tutte cose caratteristiche di Raffaello; e perciò chi non conosce la bellezza essenziale di questo Autore si equivoca colla imitazione di Giordano. Altri suoi quadri veggonsi in Palazzo imitando la maniera Veneziana, non però con quella perfezione, che tali suppongono.

Una fonte interessante, quella di Mengs, già citata da Scavizzi e Ferrari nell'edizione del 1966, che ci dimostra i passi avanti della critica ormai in avanzata epoca settecentesca e, soprattutto, ci testimonia la considerazione da parte di un pittore allora stimato tra i massimi artisti viventi nei confronti di un collega più antico, ma di respiro indubitabilmente europeo. Una dimensione nazionale e internazionale, quella di Luca Giordano, che balza fuori ancora una volta dalla lettura del libro di Scavizzi e che, io stimo, potrebbe utilmente far riflettere gli attori dell'attuale dibattito storiografico americano che, fatta eccezione per quelle poche nicchie scientifiche spesso motivate da spinte legate al mercato antiquario, ancora stentano a spingersi al di là della produzione artistica dell'Italia centro-settentrionale.

