

## Note e discussioni

Recensione a *La 'donazione de Mabilia' nella cattedrale di Montepeloso. Nuove prospettive di ricerca*, a cura di F. Benucci, M. Calzone, Padova, Esedra editrice, 2019.

Matteo Ceriana

Un nuovo volume di studi a cura di Franco Benucci e di Matteo Calzone conferma la fortuna del 'caso' de Mabilia a Irsina – l'antica Montepeloso – che, da quando è stato portato alla ribalta da Clara Gelao nel 1996, ha generato una cospicua mole di ricerche. Per limitarsi ai volumi monografici, dopo quello della stessa Gelao nel 2003<sup>1</sup>, nel 2008 una corposa messe di documenti archivistici su prete Roberto de Mabilia è stata presentata e commentata da Francesco Liguori<sup>2</sup>. L'interesse suscitato da questa traslazione di oggetti devozionali e opere d'arte dal nord-est al sud della penisola nel Rinascimento deriva non certo dall'essere un caso unico, ché anzi è parte di un flusso continuo e notevolissimo specie sul versante adriatico della penisola, ma dalla compattezza cronologica e artistica degli oggetti, dalla rilevanza di alcuni di essi, e infine dalla viva presenza umana del personaggio, *deus ex machina* di questo evento. Emigrato a Padova il Mabilia vi è documentato a partire dal maggio del 1444, vi studiò, vi esercitò saltuariamente il mestiere di notaio e vi fu rettore della parrocchia di San Daniele tra il 1450 e il 1476<sup>3</sup>.

Prete Roberto, citato dall'iscrizione su di uno degli oggetti della donazione ed evocato alla fine del Cinquecento da un erudito arcidiacono della Cattedrale di Montepeloso, Pasquale Verrone, ha acquistato – con i ritrovamenti documentari ulteriori del libro in questione – una vera consistenza storica: non solo è ormai chiaro il suo ruolo istituzionale nella Padova a metà Quattrocento e la sua presenza autorevole in patria, ma sembra di intravedere anche la concretezza di una vita quotidiana, di affetti famigliari, di relazioni culturali e politiche.

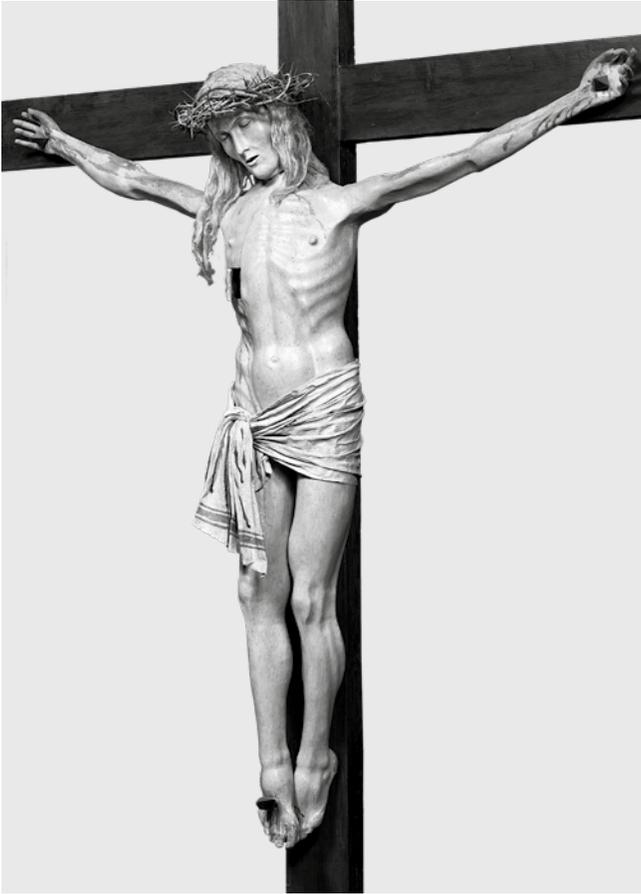
Poiché il volume contiene materiali assai diversi tra di loro e di autori di varia estrazione e professionalità, converrà ripercorrerne l'indice e commentare ordinatamente i contributi; non senza rilevare, tuttavia, che ai notevoli e definitivi arricchimenti portati alla nostra conoscenza di questa storia non sempre purtroppo corrisponde una veste editoriale adeguata nell'impaginazione, nella qualità delle immagini e nel coordinamento dei contenuti.

Il saggio di Franco Benucci presenta una mole imponente di dati documentari nuovi sul mondo padovano di prete Roberto, mettendone a fuoco aspetti cruciali della figura. Innanzi tutto l'attività notarile a Padova esercitata piuttosto saltuariamente a seguito dell'apprendistato presso il notaio Bartolomeo degli Statuti, intorno alla metà del secolo anziché a seguito del conseguimento del titolo universitario, che non è registrato nei documenti di quegli anni a meno di non identificarlo con un non meglio specificato Robertus de Apulia, senza ulteriori specifiche, citato nel 1448<sup>4</sup>.

L'apprendimento della pratica notarile 'a bottega' e non nelle aule universitarie renderebbe assai più nebulosi i rapporti del Mabilia con l'ambiente accademico padovano, anche se la questione deve restare per ora aperta: infatti, come sottolinea l'autore stesso – in un *addendum* aggiunto a stesura del testo già conclusa –, un documento montepelosano del 1483 messo in luce recentissimamente indica il Mabilia, forse non senza piaggeria, come dottore «in utriusque iuris»<sup>5</sup>. In questa attestazione, atti di un processo riguardante parenti del prete, emerge un vivo contesto famigliare, a cominciare dal figlio naturale Daniele, e la notizia dell'ultima residenza di Roberto non più a Padova ma in laguna, a Murano. Ai tempi, quella era una sistemazione residenziale ambita, poiché l'isola, lontana dalla brulicante e rumorosa attività mercantile di Rialto e dai palazzi del potere, era luogo di ozii umanistici, di giardini e palazzi suburbani, ideale per un anziano religioso, che ricoprisse o meno ancora il ruolo istituzionale di protonotario apostolico.

La scoperta davvero fondamentale e che getta un raggio di luce sull'attrezzatura culturale di Roberto e su di una sua prossimità all'ambiente dello studio padovano è, invece, quella di un manoscritto con opere di Giuseppe Flavio da lui copiato<sup>6</sup>. Nella sottoscrizione finale dove il prete si scusa con il futuro lettore per aver utilizzato un testo corrotto non avendone potuto trovare uno migliore, si confessa anche «avidus habendi copiam huius voluminis»: una notazione che oltre a sottintendere una capacità di giudizio sulla natura e qualità di un testo antico certifica anche che la copiatura era destinata a sé e non, almeno in quel caso, alla vendita. È dunque verosimile che Roberto avesse raccolto anche libri di lettura e studio al di fuori dei testi funzionali al mestiere giuridico – come la copia di Decretali inviata al figlio negli ultimi anni di vita<sup>7</sup> – e naturalmente i libri connessi ai suoi doveri di ecclesiastico.

Venendo alla donazione per Montepeloso di oggetti legati al culto di sant'Eufemia o comunque necessari al culto, la principale ipotesi nuovamente messa in campo da Benucci è che il Mabilia abbia riciclato opere destinate a completare il restauro della chiesa padovana di Santa Eufemia, veneranda per antichità ma al tempo caduta in rovina, e che il vescovo di Padova Fantino Dandolo tentò con decisione di rimettere in auge per devozione personale e famigliare alla santa. La ricostruzione erudita, che mette a fuoco con molti particolari questa possibile vicenda, non è basata su inedite e stringenti testimonianze documentarie che coinvolgano il Mabilia nel restauro della chiesa bensì su prove accattivanti ma indiziarie: tale idea ha naturalmente il vantaggio non piccolo di fornire una logica e autorevole committenza alla messe di opere giunte in un secondo momento – dopo la morte del vescovo (febbraio 1459) e il conseguente abbandono del ripristino della chiesa – nelle mani di prete Roberto e da quelle a Montepeloso<sup>8</sup>. L'unico appiglio, tuttavia *ex post*, sarebbe che



1. Anonimo, terzo quarto del sec. XV, *Crocifisso*. Irsina, Concattedrale di Santa Maria Assunta.

il Verrone nei suoi versi ricorda il Mabilia come rettore della chiesa di Sant'Eufemia a Padova, carica che il religioso non risulta dai documenti avere mai ricoperto ma che poteva ben desumersi a fil di logica da quanto si vedeva, più di un secolo dopo, nella città lucana.

Tale ipotesi tuttavia, pur estremamente intrigante, non è priva di difficoltà. Non è affatto frequente, e anche poco logico, che si ordinassero gli arredi sacri tanto in anticipo rispetto agli spazi dove collocarli da doverli depositare altrove. Ugualmente fumoso resta come questi pezzi, che si immaginava voluti da vescovo, siano venuti in una disponibilità così completa del Mabilia da potersene appropriare e spedirli in patria. Se è possibile che la reliquia del braccio santo, con la sua teca preziosa e indiscutibilmente padovana, potesse essere 'contrabbandata' viste le dimensioni<sup>9</sup>, il trittico (?) mantegnesco – orgogliosamente firmato e datato – doveva essere negli anni Sessanta un oggetto abbastanza prezioso perché chi lo aveva voluto, o comunque chi ne aveva la proprietà, lo reclamasse. Inoltre, come dimostrano più saggi nel libro stesso, la natura stessa delle opere suggerisce di datare almeno le due sculture maggiori ad un momento posteriore alla morte del vescovo Dandolo, a dopo, cioè, che il progetto della chiesa padovana era definitivamente naufragato.

Oltre a questa prima ipotesi, tuttavia, andrebbe presa in considerazione l'altra pista di indagine, che si deve a Bianca de Divitiis ma che è stata raccolta da chi scrive in una pubblicazione in verità troppo a ridosso all'uscita del libro per poter essere adeguatamente presa in considerazione<sup>10</sup>. Si ha infatti il sospetto che il nuovo assetto della cattedra vescovile di Montepeloso con l'annessione della sede di Andria fortemente voluta dal duca Francesco II del Balzo e realizzata nel 1452 potrebbe avere a che fare con questa nuova dedizione a Santa Eufemia e con il relativo corredo di reliquie, immagini, e oggetti di culto necessari a questa nuova presenza<sup>11</sup>. Tanto più perché l'operazione sembra davvero specularmente simile a quella compiuta dal duca nella sua piccola capitale pugliese con l'invenzione, ad Andria, delle reliquie di san Riccardo nel 1438, narrata dal del Balzo stesso, e che più tardi avranno, insieme a una messe di resti santi, una monumentale cassa reliquiario dipinta e intagliata nella Cattedrale di Andria<sup>12</sup>. Il 1454 della tela di Mantegna verrebbe a suggerire, in tal modo, questa riqualificazione della diocesi di Montepeloso ed Andria portata a termine due anni prima<sup>13</sup> e, conclusa con la mediazione del de Mabilia, si inserirebbe bene nella tradizione del costante approvvigionamento dei committenti meridionali, sul versante adriatico specialmente, di opere d'arte venete per le loro terre. Per non parlare del fatto che un tale committente, pur indotto in latino ma scrittore, lettore e collezionista di libri egli stesso, avrebbe potuto apprezzare la straordinaria qualità dell'epigrafia mantegnesca ostentata con orgoglio nella tela oggi a Napoli.

Questa possibilità, sulla quale ragionare ancora e adeguatamente, pone con forza un altro problema che è quello dello scalarsi cronologico dei singoli pezzi dell'*envoi*, specie delle due statue. Un problema che confesso di aver sottovalutato discutendo nel 1997 la *Sant'Eufemia* di Pietro Lombardo: le conoscenze sul Mabilia erano all'inizio molto minori e il legame iconografico, compositivo e stilistico tra lo scultore e Mantegna mi sembrò dovesse essere anche temporale. Credo ora che la proposta messa in campo dalla critica successiva – e ripresa in vari saggi del libro – di legare la realizzazione della statua al documentato ritorno in patria di prete Roberto nel 1469 offra un ottimo termine di riferimento per la commissione sia della *Sant'Eufemia* che per l'acquisto della *Madonna con il Bambino*.

Quello che Verrone ci racconta più di un secolo dopo è la lettura 'poetica', per non dire quasi agiografica, di un dato di fatto che si può essere formato in diversi momenti. Anche sulla modalità del trasporto a sud e sul supposto primo viaggio del 1459 in coincidenza di un vuoto documentario di qualche mese a Padova e della vacanza della cattedra vescovile<sup>14</sup>, fino a prova documentaria contraria, fa fede la cronologia delle opere che va ricavata per via di stile e che ha essa stessa, ovviamente, una valenza documentaria.

Così si resta perplessi dal saggio di Vittoria Camelliti<sup>15</sup> che sulle due sculture lapidee sembra rimettere in discussione la lettura del linguaggio figurativo faticosamente raggiunta dalla critica con una varietà di riferimenti che la confonde anziché chiarirla: se si rigetta l'attribuzione a Pietro Lom-

bardo, è necessaria una argomentazione basata su confronti precisi, lasciando comunque cadere quella sommamente problematica ad Andrea Mantegna. Senza contare, inoltre, che la datazione della figura avanzata da più parti – anche nel volume stesso – alla fine degli anni Sessanta, metterebbe definitivamente fuori gioco il pittore padovano<sup>16</sup>. Se la statua fu invece commissionata allo scultore caronese sul finire degli anni Sessanta direttamente per Montepeloso con la precisa richiesta del committente stesso di esemplarla sulla prima, autorevole invenzione mantegnesca, non c'è alcun bisogno di pensare che il modello di città fortificata arrampicata sulle balze rocciose che la santa regge in mano sia frutto di una rilavorazione. Il piccolo modellino, che è una perfetta immagine sinodottica del borgo erto sullo sprone lucano, ha una qualità formale del tutto omogenea con il resto della figura. La santa è certamente accattivante – nella sua natura di fanciulla un poco intimidita dalla severa messa in scena della sua sorella mantegnesca che le tocca di recitare – e presenta una finitura di buon livello, ma non comparabile, pur tenuto conto della diversità di materiale tra pietra e marmo carrarese, a quella della tomba Roselli (1464-1467) al Santo, al meraviglioso stacciato della lunetta o al ritratto efficacissimo del professore. Se davvero, come propone la Camelliti, la *Sant' Eufemia* fosse nata come personificazione della fortezza ed in seguito rilavorata, la si dovrebbe pensare in compagnia delle sue virtuose compagne come parte di un complesso (funerario?) molto impegnativo, obliterato dalla storia e che non è riemerso nemmeno nella fitta rete documentaria tessuta dal Benucci intorno alla figura e alle committenze del Mabilia. Una eventualità che sembra davvero poco credibile.

Rimandando di qualche riga il problema *Madonna con il Bambino*, bisogna sottolineare la condivisibile lettura del crocifisso 'animato' (fig. 1) che la Camelliti ha perfettamente inserito in una serie diffusa, pur con varie declinazioni, tra Veneto e Lombardia<sup>17</sup>. Peccato che la studiosa non abbia portato alle ultime conseguenze la sua giusta lettura e abbia ripreso, infine, quel riferimento donatelliano che pare condizionato un poco meccanicamente dalla supposta origine padovana della scultura ma che non è dimostrato (e dimostrabile) da convincenti confronti visivi. In realtà il naturalismo senza remore del corpo e del volto scavato dal dolore, perfettamente adatto ad un oggetto 'teatrale', non ha nulla a che fare con il sublime equilibrio tra naturale fisicità e idealizzazione dei *Cristi* padovani di Donatello, un punto di stile difficilmente comprensibile per le botteghe dei pur ottimi artefici di figure seriali del Salvatore crocifisso, agonizzante o trapassato<sup>18</sup>. Il costato nel quale sono esaltate, un poco meccanicamente, le costole, il volto tirato e la bocca semiaperta – tenuto conto dell'usura prodotta dall'uso prolungato e reintegrati mentalmente barba e capelli opportunamente modellati<sup>19</sup> – si confrontano bene con una produzione veneziana che si ancora cronologicamente a quello bellissimo issato sul coro dei Frari entro il 1475 e che vede alcuni esemplari 'drammatizzabili' alla bisogna<sup>20</sup>. Anche questo pezzo grande quasi al vero ma tutto sommato facile da trasportare, potrebbe tranquillamente essere stato portato a Irsina da prete Roberto nel 1469, dopo



2. Bartolomeo Bellano (attr.), *Madonna col Bambino*. Irsina, Concattedrale di Santa Maria Assunta.



3. Pietro Lombardo (attr.), *Sant'Eufemia*. Irsina, Concattedrale di Santa Maria Assunta.

esserselo procurato da un artefice specializzato in simili oggetti, diffusissimi all'epoca perché necessari ad ogni edificio religioso sia accessibile al pubblico che di clausura.

Altro e diverso problema è quello della statua della *Madonna*, della 'Mater Dei', il linguaggio figurativo della quale è stato attentamente studiato da Elena Cera e Marco Scansani con puntuali confronti, purtroppo non pienamente valorizzati dalla qualità delle illustrazioni<sup>21</sup>. I due studiosi attribuiscono questa statua (fig. 2), derivata da un prototipo meraviglioso di ambito strettamente donatelliano in San Gaetano a Padova, a Bartolomeo Bellano che in quest'opera, fin da subito destinata all'esportazione e da datarsi – se si accetta tale ascrizione – a dopo il 1465, si mostra all'altezza della sua fama di *'ineptus artifex'*<sup>22</sup>. Questo è vero, anche tenendo conto della possibilità che la testa della *Madonna*, la parte davvero meno riuscita della statua, possa essere stata leggermente rilavorata, e peggiorata, a Montepeloso forse per ovviare a danni subiti nel trasporto: per ironia della sorte anche il prototipo padovano ha perso la sua testa originale. La nuova attribuzione sembra ragionevole alla luce dei confronti proposti e storicamente plausibile immaginando che il Mabilia chiedesse all'unico testimone sopravvissuto della stagione donatelliana la derivazione da un modello del maestro.

Nel trattare del fonte battesimale, forse l'oggetto più impegnativo da trasportare su per le valli lucane, Matteo Calzone rilegge dati documentari già editi ma non prima collegati all'esemplare di Irsina: nel settembre 1449 furono chiamati a stimare un fonte battesimale in rosso veronese – scolpito da maestro Gerolamo 'de Horilogiis' per il rettore della chiesa di San Matteo – Donatello, per parte dell'artefice stesso, e un tale maestro Niccolò (Baroncelli in un suo ritorno in patria o Nicolo di Giovanni Fiorentino?) per la controparte<sup>23</sup>. Entrambi i collaudatori furono d'accordo nel convenire che il pezzo non era finito. Lo studioso ha dunque supposto che il vaso, per qualche ragione mai ultimato, non venisse consegnato al luogo per il quale era stato fatto ma che se lo accaparrasse il Mabilia per la sua cattedrale. Una vicenda che sulla carta è possibile, ma non provata se non dalla attuale sommaria qualità delle decorazioni. Bisogna tuttavia tenere presente che in un altro atto di tre anni avanti quando l'opera era ancora in lavorazione si dice che la conca doveva avere 'certe storie per suso', un elemento che non è del tutto agevole identificare con i girali vegetali blandamente animati che ora riempiono il bordo e che difficilmente possono essere definite 'storie'<sup>24</sup>. Pur volendo dar credito a questa proposta bisognerà immaginare che il fonte battesimale sia stato poi sommariamente rifinito, quel tanto da renderne leggibile la decorazione, dopo il suo arrivo a destinazione con un trasporto di certo faticoso; rifinito ma in modo ben diverso da come lo sarebbe stato in patria, dove gli acanti avrebbero avuto tutt'altra sottigliezza, tutt'altra 'pelle' ottenuta con sottosquadri e con il lavoro della gradina che vediamo su altri esemplari coevi. Il fatto che non sia stato montato subito indica che si attendeva forse di riparare a questo suo stato di incompiutezza<sup>25</sup>. Quel che mi pare certo è che non sia in alcun modo praticabile l'ipotesi che il grande e pesantissimo vaso sia stato mandato a

Napoli per essere rilavorato alla metà del XVIII secolo e sia poi tornato in patria, una operazione che non avrebbe avuto alcun senso anche perché non pare che di una rifinitura di tal genere rimanga traccia sul manufatto. Per lisciare quei partiti decorativi e portarli allo stato attuale fu certamente sufficiente un lapicida locale; ma se anche si volesse pensare sempre a Napoli, sarebbe stato certo più economico fare venire qualcuno dalla sua bottega partenopea ad Irsina piuttosto che spostare il grande masso. La verità è probabilmente che si era pensato di sostituire, grazie a un lascito testamentario, la vasca con un esemplare più moderno e rifinito, magari a incrostazioni di marmi policromi, questo sì da procurarsi a Napoli ma che poi si preferì, come giustamente supposto da Clara Gelao, impiegare le risorse per far eseguire l'acquasantiera che è ancora presente in chiesa<sup>26</sup>. Per qualche ragione, forse per l'affezione popolare al vecchio fonte, l'operazione non andò in porto e oggi troviamo la vasca montata su un frammento di capitello (antico?) che pare tutto rilavorato con tutti danzanti e con l'aggiunta dello stemma del vescovo De Simone, brillantemente identificato dal Calzone<sup>27</sup>.

Molto utile è l'appendice al saggio che meritoriamente avanza una proposta di scioglimento per la difficile e poco nota sottoscrizione corrente lungo il bordo di quanto resta dell'antico fonte battesimale<sup>28</sup>. Si rimane però molto perplessi dall'interpretazione proposta per i versi leonini della lastra certamente non composti dall'artefice stesso – verosimilmente incapace di scrivere ancorché di comporre versi latini – ma dettati dal committente che difficilmente poté essere in polemica con se stesso come adombrato nel testo. Come sempre in questo genere di sottoscrizioni è l'artefice a chiedere benevolenza e futura memoria al lettore<sup>29</sup>.

Il saggio di Manlio Leo Mezzacasa<sup>30</sup> orienta correttamente la lettura dei due reliquiari di Irsina – quello di sant'Eufemia e quello di san Pietro non ricordato da Verrone – fornendo un aggancio di bottega e di data al reliquiario del braccio, alla sua parte originale cioè il piede e il nodo, attraverso un esemplare quasi gemello ora conservato a Venezia, più integro, datato 1446 e creato per un frate padovano. Se si accetta un tale raffronto, e dunque una simile collocazione cronologica anche per il reliquiario di Eufemia che reca le sigle di Roberto de Mabilia, si arriva pur con l'inerzia di stile caratteristica di questa industria artistica, a una data assai vicina al 1454 del dipinto mantegnaesco, e dunque a un tempo nel quale il progettato restauro della chiesa padovana dedicata alla santa per volontà del vescovo Dandolo non era ancora tramontato. Che senso avrebbe allora che il Mabilia, ufficialmente estraneo al progetto padovano rispetto alla chiesa di Sant'Eufemia, iscrivesse le sue iniziali sul piede di un simile oggetto? O forse le iniziali sono state inserite appena prima della spedizione? È molto più economico pensare che il reliquiario sia stato creato per Irsina fin dall'origine.

Uno dei maggiori risultati del libro è poi quello di aver individuato la vera funzione della colonna di rosso veronese con la dedica di Roberto de Mabilia, oggetto sul quale erano state fatte le più diverse – e tutte poco convincenti – ipotesi<sup>31</sup>. Finalmente l'individuazione della funzione memoriale della



4. Pietro Lombardo (attr.), *Sant'Eufemia*, part. Irsina, Concattedrale di Santa Maria Assunta.

colonna in uno spazio cimiteriale, secondo un uso largamente diffuso in Veneto, dà ragione di tutti gli elementi dell'opera. La colonna e il capitello furono acquistati in uno squero di lapicidi che produceva normalmente tali membrature per l'edilizia contemporanea tanto che i confronti con opere ancora *in situ* a Padova sono probanti. La collocazione in uno spazio pubblico, l'area cimiteriale adiacente all'antica chiesa di San Michele Arcangelo presso la Porta Sant'Eufemia all'esterno della cinta muraria urbana, giustifica su questo solo pezzo della donazione la presenza di una dedica del Mabilia e la data 1453: una epigrafe discreta ma esposta e che sarebbe stato possibile leggere tutt'intorno all'abaco del capitello. La colonna sarebbe dunque un oggetto estraneo alla donazione in cattedrale e al culto di santa Eufemia: scelta, come il fonte battesimale, anche per il colore raro del marmo veronese è possibile che nel contesto cimiteriale intendesse evocare la pietra dell'unzione arrossata dal sangue del Salvatore come promessa di redenzione. Con questo dono la personale esperienza umana di Roberto a Padova irrompeva nel suo spazio nativo incarnandone per sempre la presenza. Anche la spedizione della colonna potrebbe essere avvenuta in qualsiasi

momento e approfittando della prima buona occasione, si direbbe della prima nave in partenza da Venezia e, stando alle date, dovrebbe essere il pezzo più antico tra quelli scelti dal prete per la sua patria.

La relazione tecnica finale delle analisi compiute sul crocifisso ligneo lascia ancora incerti alcuni particolari del meccanismo che 'animava' il corpo ligneo del Salvatore muovendone braccia, testa e lingua: forse sarebbe stato utile tentare di ricostruire graficamente, almeno in via di ipotesi, tali sistemi. Quanto all'infelicissimo perizoma novecentesco, si noterà che se davvero il corpo del Salvatore doveva muoversi anche piegando le cosce per una posizione da seduto sul sepolcro, è poco probabile che il panno fosse incollato al legno – ciò avrebbe ostacolato tali movimenti – ma è possibile, come è documentato in altri casi, che fin dall'origine fosse di tessuto rimovibile alla bisogna<sup>32</sup>.

Il progetto di restauro della statua lombardesca di Sant'Eufemia (figg. 3-4), infine, presenta ipotesi tutte diverse da quelle sostenute nel resto del libro e affermazioni un poco stupefacenti quale quella che la «qualità così alta della scultura, oseremmo dire mai più raggiunta nella successiva produzione [di Pietro Lombardo], lascia ancora spazio alla suggestione dell'attribuzione mantegnesca»<sup>33</sup>. Sarebbe stata utile una restituzione grafica dello stato originale della finitura cromatica: è comunque rilevante – anche perché noto in altri esempi veneziani – che i capelli fossero dorati, o lummeggiati d'oro, mentre rimane la curiosità di sapere se la veste fu operata, oltre alle bordature dorate, di motivi a ricamo a broccati. Questi avrebbero rafforzato il riferimento visivo alla figura mantegnesca di Eufemia che vestiva una tunica di quei tessuti sontuosi, tattili nel loro luccicare di fili d'oro che negli anni Cinquanta furono una specialità di Giovanni d'Alemagna e dei Vivarini ma che Mantegna adotterà con prudente discernimento negli anni seguenti<sup>34</sup>.

Dopo una bibliografia finale è gran merito dei curatori l'aver approntato un indice dei nomi che allevia non poco l'eterogeneità forzata dei testi e la grande quantità di riferimenti eruditi e documentari. Per concludere, il libro in questione è un punto fermo sull'argomento specie per l'ulteriore messa a fuoco della figura di prete Roberto ma anche un indispensabile strumento per indagare ancora sulle ragioni della donazione del Mabilia, magari ripensando più attentamente al contesto politico meridionale esplorando meglio le volontà del duca d'Andria, Francesco del Balzo, e le sue mire sulla diocesi di Montepeloso.

<sup>1</sup> C. GELAO, *Andrea Mantegna e la donazione de Mabilia alla cattedrale di Montepeloso*, Matera 2003.

<sup>2</sup> F. LIGUORI, *Roberto de Mabilia da Montepeloso prete e notaio in Padova, committente di Andrea Mantegna*, Matera 2008.

<sup>3</sup> F. BENUCCI, *La cosiddetta 'donazione de Mabilia' tra storia, arte e devozione: nuove prospettive di ricerca*, in *La 'donazione de Mabilia' nella cattedrale di Montepeloso. Nuove prospettive di ricerca*, a cura di IDEM, M. CALZONE, Padova 2019, pp. 1-46, in particolare pp. 5-6.

<sup>4</sup> Una identificazione argomentata in positivo da F. LIGUORI, *op. cit.*, in particolare p. 34.

<sup>5</sup> F. BENUCCI, *La cosiddetta 'donazione de Mabilia'*, cit., p. 42.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 10-12.

<sup>7</sup> Ivi, p. 43.

<sup>8</sup> Ivi, in particolare, pp. 16-18.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 35-36,

<sup>10</sup> B. IMPROTA, M. AVOGADRO, *La statua lapidea di Sant'Eufemia a Irsina*, in *La 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 143-152, in particolare pp. 144-145: in questo stesso testo che pare aver poco considerato i saggi storici del libro che lo contiene, la lettura della sant'Eufemia mantegnesca riprende pedissequamente, anche se non virgolettata, una scheda dell'opera stesa dal sottoscritto in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, cat. mostra, Matera 2019, a cura di D. CATALANO, M. CERIANA, P. LEONE DE CASTRIS, M. RAGOZZINO, Napoli 2019, scheda 4.22, pp. 340-341; fa piacere che la lettura dell'immagine e del rapporto tra tela mantegnesca e scultura di Pietro Lombardo abbia convinto e sia stato ritenuto degno di citazione anche se sarebbe buona norma indicare chiaramente i prelievi.

<sup>11</sup> M. CERIANA, *Il Rinascimento adriatico. Le opere, gli artefici, le parole: da Nord a Sud e viceversa*, ivi, pp. 105-127, 108-109.

<sup>12</sup> O. LOVINO, ivi, scheda 5.18, pp. 366-367. Su Francesco II del Balzo: F. PETRUCCI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI, Roma 1988, pp. 312-313.

<sup>13</sup> M. JANORA, *Memorie storiche, critiche e diplomatiche della Città di Montepeloso*, Matera 1901, pp. 177-179.

<sup>14</sup> F. BENUCCI, *La cosiddetta 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 18-20.

<sup>15</sup> V. CAMELLITI, *La 'donazione de Mabilia': nuove osservazioni in itinere. Le tre sculture*, in *La 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 47-64.

<sup>16</sup> L'autrice prende le distanze da tale attribuzione sulla base di un saggio davvero insoddisfacente come quello di J. GRABSKI, "Dignitas figurarum". *Andrea Mantegna: interrelazione tra la scultura e la pittura*, in *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, atti del convegno, Roma 2007, a cura di T. CALVANO, C. CIERI VIA, L. VENTURA, Roma 2010, pp. 303-338. Per una datazione della Sant'Eufemia e della Madonna: F. BENUCCI, *La cosiddetta 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 20-22.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 61-64.

<sup>18</sup> F. CAGLIOTI, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 50-106, in particolare pp. 74, 96-97 note 88-93.

<sup>19</sup> Poiché il volume in questione contiene anche un lungo testo riguardante le analisi diagnostiche e il restauro del pezzo, si noterà che ricreare i capelli e la barba per un crocifisso che li prevede ma li ha persi è uno dei problemi di reintegrazione più ardui da risolvere nel restauro delle sculture lignee. Tuttavia ho personalmente verificato, in tanti anni di direzioni di restauro di tali materiali, che se non si riesce a modellare barba e capelli (pur di stoppa o di altro materiale sintetico) ottenendo un colore e una forma consona ed esemplata su opere coeve provvisti di capigliature lignee, è preferibile lasciare alla scultura la sua nudità che – pur trattandosi di una lacuna – ne denuncia la menomazione e ne facilita una lettura 'filologica'.

<sup>20</sup> A. MARKHAM SCHULZ, *Il crocifisso di Santa Maria dei Frari e i suoi epigoni*, in *Crocifissi lignei a Venezia e nei territori della serenissima 1350-1500 modelli diffusione restauro*, atti del convegno, Venezia 2012, a cura di E. FRANCESCUTTI con C. CORSATO, Padova 2013, pp. 93-107, ma anche E. FRANCESCUTTI, *Dalla tecnica al modello. Riflessioni sul crocifisso di Puos d'Alpago e altri manufatti*, ivi, pp. 123-132, e anche I. MATEICIC, *Il crocifisso rinascimentale della basilica eufrasiana di Parenzo e altri esempi di manufatti lignei tra le due sponde dell'adriatico*, ivi, pp. 133-144. Da ultimo l'amica Milena Dean, grande conoscitrice e restauratrice dei crocifissi veneziani e veneti mi segnala un crocifisso animato della seconda metà del Quattrocento in San Geremia (attuale Santa Lucia) a Venezia che nonostante la coloritura e le aggiunte svianti che lo de-

turpano mostra molti punti di contatto con quello Montepelosano; e ancora: G. ALTISSIMO, M. DEAN, M. CERIANA, *Il crocifisso di San Francesco della Vigna: per Cristina Dossi (1966-2020)*, in corso di stampa su «Arte Veneta», 78, 2021.

<sup>21</sup> E. CERA, *Una nuova proposta e una nuova cronologia per la "Mater Dei" della cattedrale di Irsina*, in *La 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 65-72.

<sup>22</sup> P. GAURICO, *De sculptura*, introduzione, testo latino, traduzione e note a cura di P. CUTOLO, Napoli-Roma-Benevento 1999, pp. 254-255.

<sup>23</sup> M. CALZONE, "Uno baptesemo de preda rosa desgrosada fata a otto cantoni, cum certe istorie persuso"? *Il fonte battesimale di Montepeloso*, in *La 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 73-89.

<sup>24</sup> Ivi, p. 84.

<sup>25</sup> Ivi, p. 82.

<sup>26</sup> C. GELAO, *Andrea Mantegna*, cit., p. 111; M. CALZONE, "Uno baptesemo de preda rosa desgrosada fata a otto cantoni", cit., pp. 75-76.

<sup>27</sup> Ivi, p. 77.

<sup>28</sup> F. BENUCCI, M. CALZONE, *Taliter abba Bonus cui Leo fecit opus. Il vecchio fonte battesimale: una reliquia della cattedrale romanica di Montepeloso*, in *La 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 89-92. L'epigrafe manca, ad esempio, nel fondamentale repertorio di A. DIETEL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterliche Künstlerinschriften Italiens*, I-IV, Berlin-München 2009.

<sup>29</sup> Nella ricostruzione dei versi leonini proposta dai due autori il termine *deprecano pro que magistro* è rafforzativo di pregando (per il maestro) secondo un uso che si trova, ad esempio, nel dizionario del DuCange in un testo databile alla fine del XII secolo.

<sup>30</sup> M.L. MEZZACASA, *I reliquiari di Montepeloso*, in *La 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 93-96.

<sup>31</sup> F. BENUCCI, "il mistero di una colonnina...": *Una colonna cimiteriale da Padova a Montepeloso*, in *La 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 97-107; l'autore nota una imprecisione dello scrivente riguardo alla citazione dell'oggetto da parte del Verrone, giustamente correggendola (p. 102 nota 11).

<sup>32</sup> G. LAQUALE, A. KALA, *Resoconto delle analisi multispettrali e non invasive sul Crocifisso ligneo della cattedrale di Irsina*, in *La 'donazione de Mabilia'*, cit., pp. 135-141, in particolare pp. 139-140.

<sup>33</sup> B. IMPROTA, M. AVOGADRO, *La statua lapidea di Sant' Eufemia a Irsina*, cit., p. 146.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 147-148. Quanto alle parti metalliche perdute, oltre alla corona se è facile supporre che nel petto della santa fosse infisso un coltello è interessante notare che sul modellino di Montepeloso fosse inserito un oggetto che fu certamente non una candela – come è ipotizzato nel testo – ma una insegna araldica o un piccolo gonfalone metallico della città.

*Due dipinti inediti di Sebastiano Conca al Museo Campano di Capua*  
Amalia Galeone

Il Museo Campano di Capua è un repository di opere che in parte cospicua – se non prevalente – provengono da monumenti della città e del suo circondario. Non di rado si è persa la nozione della loro ubicazione originaria, che va ricercata in una documentazione archivistica quasi sempre assai lacunosa. È certamente questa una delle ragioni per cui molte opere tra le sale e i depositi del Museo Campano sono ancora prive di uno studio sistematico sui loro caratteri stilistici e le scuole di appartenenza, sulle scelte iconografiche, sulle tecniche di esecuzione e sui materiali impiegati<sup>1</sup>.

Tra i dipinti oggi esposti nelle sale spiccano un *San Gabriele Arcangelo* (cm 170 x 120) e un *Sant'Elia a cui appare la Vergine* (cm 185 x 128), entrambi attribuiti a Francesco Liani<sup>2</sup>. Riguardando queste due opere ci si accorge che esse non mostrano i modi propri di Liani, al cui ciclo di *Storie della vita di Maria e Gesù* (entro il 1759), anch'esso custodito nel Museo Campano, Mariaclaudia Izzo ha dedicato un importante saggio nel 2003<sup>3</sup>. Le ricerche d'archivio della studiosa hanno portato a individuare la provenienza delle diciannove tele ascritte a Liani nel vicino complesso monastico carmelitano di San Gabriello a Capua. La committente fu la regina Maria Amalia di Sassonia.

Dalla lettura dei documenti inerenti alla Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro (degli anni settanta dell'Ottocento) si evince che tutto il patrimonio storico-artistico proveniente dalle chiese locali sopresse confluì nel nascente museo. In quella fase fu compilato un elenco generico delle opere che ne indica il soggetto – spesso in maniera errata – senza altra annotazione circa le misure, la tecnica o l'autore. Tale situazione ha generato un totale disordine nella fase di redazione dell'inventario generale dei dipinti attualmente nel Museo Campano. Al pittore Francesco Liani vengono attribuiti, oltre ai sedici ritratti dei Borbone e alle diciotto tele del ciclo con *Storie di Maria e Gesù*, altri sei dipinti. Questi ultimi sono stati giustamente espunti dal catalogo del pittore da Maria Claudia Izzo la quale, al contempo, ha aggiunto al ciclo un'altra tela da lei denominata *Santo carmelitano*, portandolo così a diciannove tele<sup>4</sup>.

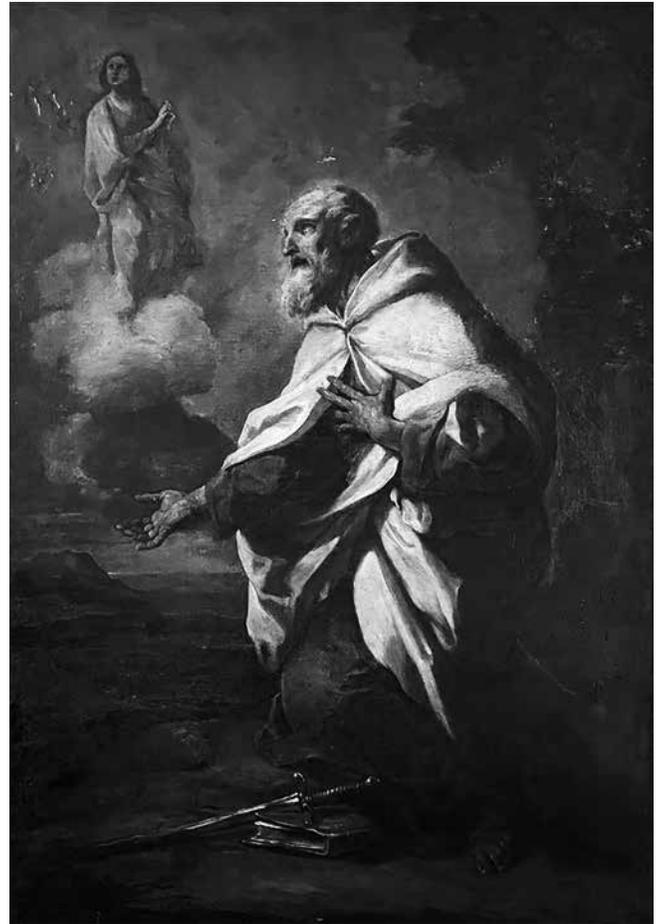
Da un attento studio dell'insieme, indagato anche sotto l'aspetto della tecnica esecutiva, pare doveroso restituire a una più precisa autografia le suddette tele, raffiguranti *San Gabriele* e il *Santo carmelitano*, che d'ora in poi qui chiameremo *Sant'Elia* per coerenza con l'intitolazione tradizionale che si conferisce a tale santo (figg. 1, 2)<sup>5</sup>. I due dipinti, pur provenienti dallo stesso luogo ed essendo oggi esposti nella medesima sala, non solo non fanno parte della narrazione del ciclo ma presentano un impianto compositivo e una resa materica totalmente diversa rispetto alle *Storie di Maria e Gesù*.

Nonostante l'assenza di documenti attestanti la commissione della coppia di opere e la mancanza della firma e della data, l'analisi stilistica del *Sant'Elia* e del *San Gabriele* porta a ipotizzare un'attribuzione a Sebastiano Conca (Gaeta, 1680 – Napoli, 1764). L'attribuzione dei due dipinti capuani si basa su aspetti stilistici e formali che denotano il *modus operandi* del pittore, e che qui si tenterà di inquadrare<sup>6</sup>.



1. Sebastiano Conca (qui attr.), *San Gabriele*, 1760 circa. Capua, Museo Campano.

La figura di *San Gabriele* è isolata, in piedi su di una nube, e si staglia su un cielo altrettanto nuvoloso privo di alcun accenno a un'ambientazione circostante. È inusuale la scelta, tra le tante immagini che veicolano la storia dell'arcangelo – solitamente congiunto alla scena dell'Annunciazione a Maria –, di raffigurarlo come officiante dei riti funebri. La figura alata è vestita con una tunica bianca, su cui ricade una clamide rosa, e dei calzari aperti, ed è coronata di un prezioso diadema che spunta dalla folta capigliatura riccioluta. Un'immagine senza spazio e senza tempo, decifrabile mediante attributi iconografici realizzati con minuzia descrittiva: un incensiere in metallo, simbolo di estremo saluto al momento del trapasso, e la bacchetta degli ostiari in sostituzione del giglio. L'uso sapiente della luce pone in risalto gli oggetti e li materializza rendendoli quasi palpabili. Se le vesti risultano leggere, come mosse dal vento, il portaincenso rivela il suo peso attraverso il luccichio del metallo. La raffigurazione di san Gabriele al di fuori dell'Annunciazione, come figura angelica singola, non è frequente in Italia, e nel caso in discussione si può pensare che, come si cercherà di dimostrare più avanti, il dipinto fosse l'ancona dell'altare maggiore della chiesa annessa al convento capuano di San Gabriello.



2. Sebastiano Conca (qui attr.), *Sant'Elia*, 1760 circa. Capua, Museo Campano.

Malgrado la pellicola pittorica risulti profondamente alterata dalla presenza di materiale di deposito e dalle vernici ingiallite, la pennellata appare priva di spessore, ad eccezione di piccoli tocchi di pennello dati all'ultimo momento per enfatizzare le zone di luce. Attraverso le lacune presenti sulla superficie pittorica si nota una preparazione chiara sottilissima, quasi assente, che dona al dipinto una levità materica tale da poter leggere oggi la trama del supporto. La tecnica esecutiva è diversa da quella adottata dal Liani, com'è evidente soprattutto nel modo in cui i due pittori trattano la realizzazione di una medesima immagine. La figura aggraziata del san Gabriele, che scorgiamo al margine destro della tela del Liani raffigurante *l'Assunzione della Vergine* (fig. 5), ha ben pochi punti di contatto con la plasticità e la volumetria del santo dipinto dal Conca. La figura di quest'ultimo emerge con tutta la sua muscolatura sotto le vesti leggere che ne delineano il corpo.

Per il *San Gabriele* possiamo ritrovare riferimenti non solo nelle tele eseguite nell'ultimo tempo del pittore gaetano per la provincia campana, ma anche in quelle dislocate in altri territori. L'immagine isolata dell'angelo protettore del ritiro capuano richiama alla mente *l'Immacolata Concezione* della chiesa di San Michele alla Ferrovia ad Aversa, proveniente dalla chiesa



3. Sebastiano Conca, *Immacolata Concezione*, 1750 circa. Aversa, chiesa di San Michele.



4. Sebastiano Conca, *San Francesco riceve le stimmate*, 1750 circa. Aversa, chiesa di San Michele.

dello Spirito Santo nella stessa città (fig. 3)<sup>7</sup>, la cui composizione, come già evidenziato da Riccardo Lattuada, è fortemente debitrice dell'*Assunta con gli angeli* dello stesso Conca nella Galleria Nazionale di Parma, realizzata nel 1740<sup>8</sup>. Questa circostanza spinge a condividere l'idea che lo stesso Conca, al pari di altri pittori del suo tempo, facesse ampio uso di cartoni per replicare composizioni o specifici dettagli di esse<sup>9</sup>.

Anche la figura del *Sant'Elia* è isolata; l'ambientazione potrebbe alludere al monte Carmelo in Galilea, dove il profeta ebbe la visione della Vergine. L'iconografia rispecchia appieno l'antico culto carmelitano che narra dell'improvvisa apparizione della Madonna senza Bambino in braccio e il suo alzarsi su una nuvola mentre porta con sé una pioggia provvidenziale che avrebbe salvato Israele da una devastante siccità<sup>10</sup>. Il *Sant'Elia* di Capua trova chiara corrispondenza nel *San Francesco che riceve le stimmate* di Conca per la chiesa dello Spirito Santo ad Aversa (fig. 4), anch'esso, assieme ad altre quattro tele del maestro, oggi esposto nella moderna chiesa

di San Michele Arcangelo alla Ferrovia. In queste opere spicca l'ambientazione bucolica, su cui si staglia la figura del santo in estasi; la pennellata risulta veloce, con una definizione appena abbozzata dei contorni delle figure.

Nel costruire il *Sant'Elia* e lo stesso *San Francesco* Conca sembra aver tenuto a mente un'incisione di Charles Audran (1574-1674) tratta dal *San Francesco di Paola* di Charles Mellin. Con un abile cambio di attributi iconografici gli fu possibile utilizzare la stessa figura per due differenti soggetti.

In base ai raffronti qui offerti le due tele del Museo Campano si collocano sicuramente nella fase matura della lunga attività di Sebastiano Conca, il quale, dopo aver mosso i primi passi di pittore nella bottega di Francesco Solimena, lasciò la città partenopea agli inizi del Settecento per farvi ritorno solo negli anni Cinquanta, in età ormai molto avanzata, recando con sé le idee classiciste maturate a Roma sotto l'influenza di Carlo Maratta. I due dipinti capuani possono essere considerati coevi alle cinque tele che il maestro rea-



5. Francesco Liani, *Assunzione della Vergine*, 1759. Capua, Museo Campano.

lizzò per la Reggia di Caserta su commissione della regina Maria Amalia. L'attribuzione a Sebastiano Conca di due dipinti nel Museo Campano di Capua contribuisce così ad allargare il corpus delle opere a lui assegnate e si aggiunge al ritrovamento, anch'esso recente, di un'altra opera dell'artista di cui si era persa ogni traccia, e cioè la grande pala d'altare con *l'Immacolata Concezione* oggi nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a San Nicola la Strada, che un tempo decorava la Cappella Palatina della reggia vanvitelliana<sup>11</sup>.

È probabile che anche la commissione del *San Gabriele* e del *Sant'Elia*, destinati al convento capuano delle carmelitane, si debba collegare alla consorte del re Carlo di Borbone. Non risulta difficile immaginare che Conca, ottimamente accreditato presso la corte napoletana dai buoni uffici di Luigi Vanvitelli, fosse stato cooptato per opere da porsi in un luogo particolarmente amato dalla regina<sup>12</sup>. Fu proprio grazie a Vanvitelli che Conca riuscì a ottenere importanti commissioni come, ad esempio, le cinque pale per la Cappella Palatina di Caserta di cui, se si esclude la frammentaria *Natività*<sup>13</sup>, si credeva persa ogni traccia fino al già citato ritrovamento di una di esse a San Nicola la Strada, poco lontano dalla Reggia<sup>14</sup>.

È da supporre che mentre Liani, altro pittore favorito da Maria Amalia, lavorava alla realizzazione delle tele del ciclo sacro per il convento di San Gabriello a Capua e oggi al Museo Campano, la regina impegnasse Conca nella realizzazio-



6. Capua, chiesa di San Gabriello, interno.

ne delle due tele raffiguranti *Sant'Elia* e *San Gabriele*, sempre destinate al medesimo convento carmelitano.

Nello stesso periodo in cui ultimava le tele per la Cappella Palatina di Caserta, Conca dipinse per la città di Aversa un altro ciclo, destinato alla chiesa di San Lorenzo fuori le Mura (datato 1761). Si è portati a supporre che tra queste impegnative commissioni il pittore inserisse l'esecuzione dei due dipinti capuani: le modeste dimensioni delle due tele e la scelta iconografica della figura singola non dovettero impegnarlo eccessivamente.

I due dipinti, pur provenienti dallo stesso contesto, giunsero al museo in momenti diversi. Nel 1897 venne dato in custodia il *San Gabriele*, erroneamente indicato poi nell'inventario come *San Michele Arcangelo*<sup>15</sup>. Circa un secolo dopo, nel 1979, l'ente comunale di Assistenza di Capua vi depositò il *Sant'Elia*<sup>16</sup>.

Chi scrive è certa che il *San Gabriele* fosse il dipinto «presente sull'altare maggiore con pannello di seta rappresentante San Gabriello» citato nei documenti di soppressione napoleonica dei primi anni dieci dell'Ottocento<sup>17</sup>. Tale ipotesi ha assunto maggiore concretezza dopo il rilevamento delle misure della nicchia posta sopra l'altare maggiore (cm 172 x 122), che corrispondono alla grandezza della tela (fig. 6)<sup>18</sup>. La collocazione del dipinto sull'altare principale della chiesa e la presenza della cortina di seta posta a sua protezione evidenziano l'importanza che gli veniva attribuita<sup>19</sup>.

Allo stato attuale entrambe le opere necessitano di un intervento di documentazione e restauro in grado di eliminare le vistose vernici alterate e gli accumuli di sporco, molto evidenti nel *San Gabriele*, mentre nel *Sant'Elia* andrebbero anche fermati i sollevamenti della pellicola pittorica. A seguito di questi interventi conservativi le due tele potrebbero essere spostate dalla sala dedicata alle opere di Liani, trovando così una nuova collocazione che ne ponga in risalto le specifiche qualità pittoriche.

<sup>1</sup> La complicata vicenda è stata affrontata in M. IZZO, *La Pinacoteca del Museo Provinciale Campano*, in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. CIOFFI, N. BARRELLA, Napoli 2009, pp. 191-252; A. GALEONE, *La quadreria del museo Campano di Capua. Dalle origini alla nuova esposizione*, in *Il Museo Vivente delle Madri. Il monumento più significativo della civiltà italiana: proposte e progetti per la sua valorizzazione*, a cura di P. IORIO, Soveria Mannelli 2020, pp. 41-49.

<sup>2</sup> Il presente contributo costituisce una prima acquisizione nell'ambito delle ricerche condotte da chi scrive nel dottorato di ricerca in Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli". Il titolo della ricerca è il seguente: *La collezione pittorica del Museo Campano di Capua*, tutor proff. Rosanna Cioffi e Riccardo Lattuada.

<sup>3</sup> M. IZZO, *Francesco Liani nelle collezioni del Museo Campano*, Caserta 2003.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> A. GALEONE, *Gesù che calma la tempesta di Francesco Liani del Museo Provinciale Campano di Capua. Tra restauro, conservazione e tecniche artistiche*, Torino 2017.

<sup>6</sup> Sono grata al prof. Riccardo Lattuada per avermi indirizzato verso Sebastiano Conca nello studio dei due dipinti.

<sup>7</sup> Le altre tele raffigurano *La Pentecoste* (firmata e datata 1750), *L'Immacolata*, *Santa Chiara e le clarisse*, e *Santa Margherita da Cortona che adora il Crocifisso*. Nello stesso luogo si trova pure il *San Francesco che riceve le stimmate* sempre di Conca, di cui si discuterà qui più avanti.

<sup>8</sup> P. FRONZINO, R. LATTUADA, *L'Immacolata di Sebastiano Conca per la Cappella Palatina della Reggia di Caserta*, in «Napoli nobilissima», s. VII, III, 3, 2020, p. 45; G. Sestieri, in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, cat. mostra, Gaeta 1981, pp. 254-255.

<sup>9</sup> Sul ruolo dei cartoni nella pittura tra Sei e Settecento si rinvia a R. LATTUADA, *Disegno latente: esempi di metodi eterodossi di progettare immagini tra Settecento e Settecento*, in *Libri e album di disegni, 1550-1800*, atti del convegno, Roma 2018, a cura di V. SEGRETO, Roma 2018, pp. 119-126.

<sup>10</sup> D. FERRARIS, *Il culto del profeta Elia tra oriente e occidente*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», LII, 1, 2016, pp. 47-64; IDEM, *Il profeta Elia a Genova. Spunti e riflessioni per un catalogo iconografico*, in «Arte Cristiana», CIII, 889, 2015, pp. 297-313.

<sup>11</sup> P. FRONZINO, R. LATTUADA, *op. cit.*, pp. 42-50.

<sup>12</sup> Maria Amalia si recava spesso nel ritiro di San Gabriello per trascorrere intere giornate dedicate alla preghiera e alle cure dello spirito. La sua prima visita risale al 1752; ad essa ne seguirono tante altre fino alla sua partenza per la Spagna. Cfr. R. CHILLEMI, *Nuove visite della regina al Ritiro di San Gabriele*, in «Capys», 22, 1989, pp. 3-46. Per una rassegna sulle committenze reali durante il regno di Carlo e Maria Amalia cfr. R. LATTUADA, *La pittura napoletana nei suoi rapporti con Luigi Vanvitelli e la corte di Caserta*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta*, cat. mostra, Caserta 2004-2005, a cura di R. CIOFFI, Milano 2004, I, pp. 85-119.

<sup>13</sup> Dell'opera restano due frammenti di tela recuperati durante i lavori di allestimento della mostra sul Settecento a Napoli nel 1979. Dopo essere stata restaurata, fu esposta per la prima volta nel 1981 in occasione della mostra su Conca tenutasi a Gaeta: N. SPINOSA, *Le arti "alla corte di Luigi Vanvitelli"*, in *Alla corte di Vanvitelli: i Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, cat. mostra, Caserta 2009, a cura di N. SPINOSA, Milano 2009, pp. 15-32, 145; *Vanvitelli segreto. I suoi pittori tra Conca e Giaquinto, la "Cathedra Petri"*, cat. mostra, Caserta 2014, a cura di V. DE MARTINI, F. PETRUCCI, Roma 2014.

<sup>14</sup> P. FRONZINO, R. LATTUADA, *op. cit.*, pp. 43-50.

<sup>15</sup> Archivio Museo Campano, Fondo Manoscritti, busta 626, fasc. 41: «quadri ritirati dal monastero di San Gabriele dove erano rimasti dal 1881 per il culto» (cfr. M. IZZO, *Francesco Liani*, cit., p. 61; EADEM, *La Pinacoteca*, cit., p. 236).

<sup>16</sup> Archivio corrente Museo Campano, faldone restauri, nota del 5 maggio 1979. In tale data vengono cedute in deposito al museo sedici opere.

<sup>17</sup> Archivio di Stato di Caserta, fondo Intendenza Borbonica, Amministrazione culto, Monasteri soppressi in Capua, busta n. 12, fasc. n. 35 (agosto 1813) e busta n. 14, fasc. 37.

<sup>18</sup> La chiesa di San Gabriele è da anni chiusa al pubblico e di non facile accesso. Desidero ringraziare il parroco don John Kennet Kwesi per avermi autorizzata a entrare e i signori Francesco Chianese e Gerardo Carusone per il supporto tecnico.

<sup>19</sup> La presenza di cortine di panno, di tela, di seta o di lino, talvolta anche dipinte, poste innanzi alle pale d'altare, sculture o organi, risulta essere una forma di protezione tra le più antiche. Le cortine verranno eliminate solo alla fine dell'Ottocento, sacrificando la conservazione in virtù di una migliore fruizione. Per maggiori approfondimenti sull'argomento si veda A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1973, p. 37.

«Come tonno sott'olio»: la vicenda, poco nota, di quarantanove immagini di Napoli donate al Museo di San Martino

Nadia Barrella

Nel seguire le tracce della collezione Tesorone<sup>1</sup>, frutto del lungo e appassionato lavoro di raccolta e di studio di Pasquale e Giovanni Tesorone<sup>2</sup>, è riemerso, dall'Archivio Storico del Museo di San Martino, un piccolo fascicolo relativo alla donazione – fatta al Museo da Giovanni – di 49 rami calcografici di Giacinto Gigante e Achille Vianelli<sup>3</sup>. Ho usato la parola 'riemerso' perché, come scriverò in questo mio breve contributo<sup>4</sup>, il fascicolo e i rami donati non sono inediti ma, sostanzialmente, dimenticati. Credo, inoltre, che i rami siano stati letti solo come 'prodotti artistici' mentre meritano particolare attenzione anche per altri motivi: aggiungono importanti dettagli alla scarsa documentazione esistente su una delle più importanti collezioni meridionali dell'Ottocento e confermano, contemporaneamente, gli obiettivi dello straordinario lavoro di riordino del museo napoletano condotto da Vittorio Spinazzola. In questa sede mi limiterò solo a fare alcune riflessioni preliminari a riguardo augurandomi, al più presto, di poterne ulteriormente approfondire la storia.

I rami vengono donati al Museo nel mese di ottobre del 1901. Giovanni Tesorone scrive a Vittorio Spinazzola dicendosi «lieto di offrire in dono al Museo Nazionale di San Martino una collezione di 49 rami calcografici riproducenti vedute e scene napoletane, i quali rimontano alla prima metà dell'ora trascorso secolo». Incisi ad acquaforte, «col duplice sistema del tratto e dell'acquainta», i rami sono firmati da Gigante e Vianelli, «artisti, come la S.V. ben sa, assai noti ai conoscitori dell'area nostrana». I rami «misurano in media centimetri 13 per 11»<sup>5</sup>: piccoli oggetti, dunque, che Tesorone si augura vengano raccolti di «buon grado» accrescendo «il numero dei nostri ricordi patrii nelle importanti raccolte del Museo Napoletano»<sup>6</sup>.

L'offerta, pienamente coerente con il progetto culturale di Spinazzola, viene immediatamente accettata. Direttore del Museo dal 1898<sup>7</sup>, Spinazzola aveva lavorato in San Martino per trasformarlo nel più importante spazio espositivo della città e dar forma alle iniziali intenzioni di Giuseppe Fiorelli che lo aveva fondato per raccontare Napoli, la sua storia e la sua cultura<sup>8</sup>. Grazie ad un'attenta politica di acquisti, ai doni ed a quanto proveniva dal territorio cittadino, Spinazzola riordina e presenta, con grande modernità, materiali relativi ad una storia della città che non è solo storia di cose ma si avvicina moltissimo a quello che oggi chiameremmo racconto dell'eredità culturale dei luoghi, spazio per raccontare anche la *civitas* accanto alla storia della *forma urbis* che caratterizzava i tanti musei ottocenteschi che s'ispirarono, come lo stesso San Martino, al modello del parigino Museo Carnevalet.

Tra le scelte di implemento del Museo fatte da Spinazzola, molte furono quelle orientate ai «ricordi storici» e – tra questi – numerosi gli acquisti e i doni legati a costumi, quadri, disegni topografici<sup>9</sup>, vedute del Vesuvio e simili: «nel complesso più che milleduecento oggetti acquistati per prezzi la cui modestia mi fa grato a molti di coloro che li cedettero, assai più

deferenti e curanti delle loro memorie che mossi da scopi di vero lucro»<sup>10</sup>. Scrivendo al Ministro per comunicare la notizia del dono, il direttore del Museo precisa, inoltre, che il «nuovo dono viene ad arricchire una collezione che è molto a cuore a questa Direzione: quella dei costumi popolari»<sup>11</sup>.

Scorrendo l'elenco allegato alla lettera di Tesorone si possono conoscere, nei dettagli, i soggetti. Le vedute firmate da Gigante rappresentano paesaggi e luoghi della città: «1. Scuola di Virgilio; 2. Castello dell'Uovo; 3. Sepolcro di Virgilio; 4. Parte del Castello Nuovo; 5. L'Immacolatella; 6. Porta Capuana; 7. L'isola di Nisida; 8. Palazzo detto della Regina Giovanna; 9. Grotta di Pozzuoli; 10. Il teatro di San Carlo; 11. La Vittoria; 12. L'eremitaggio del Vesuvio; 13. Chiatamone; 14. I bagnoli; 15. Palazzo Reale».

Le scene, firmate da Vianelli, sono invece quelle 'popolari' che il pittore avrebbe poi pubblicato nel 1831 (figg. 1-3)<sup>12</sup>: «16. Calessino; 17. Ritorno dalla festa della madonna dell'Arco; 18. Santa Lucia; 19. Levatrice col bambino; 20. Gioco della Morra; 21. Dottrina; 22. Tarantella; 23. Ciabattino; 24. Mellonaro; 25. Carità; 26. Venditore di polmone; 27. Taverna; 28. Banditore di farina; 29. Calesse da viaggio; 30. Acquavitaro ambulante; 31. Banditore di vino; 32. Zampognaro; 33. Orfanelle cantanti; 34. Predicatore; 35. Acquaiolo; 36. Zingari; 37. Rissa di donne; 38. Pesca di notte; 39. Questuante per S. Antonio; 40. Macaronaro; 41. Cappella con voti; 42. Esequie; 43. Serenata; 44. Cambia monete; 45. Acqua sulfurea; 46. Acquaiolo ambulante; 47. Segretario ambulante; 48. Spiega miracoli; 49. Lotto».

Esiti di quell'attività pubblicistica che vide – tra la fine del Settecento ed i primi dell'Ottocento – una ricca produzione di incisioni e di immagini della città di Napoli (sostituita, in seguito da «quel vedutismo delle stampine a buon prezzo, riprodotte innumerevoli volte»)<sup>13</sup>, le scene e le vedute donate da Tesorone appartengono a quella tipologia di immagine che andrà, in parte, a costituire il «topos vedutistico» della città. Sono dunque ideali per il lavoro di riordino del Museo che Spinazzola andava concludendo: i rami di Vianelli sono in linea con le esigenze della V sezione (interamente dedicata ai costumi popolari e collocata «nell'ultima stanzetta degli appartamenti del Priore trasformata per accoglierla» e che «avrà subito un notevole accrescimento»)<sup>14</sup> mentre le vedute di Gigante vanno ad arricchire la collezione della Topografia «che consta di oltre centocinquanta piante, vedute di Napoli, stampe del Vesuvio etc. etc.»<sup>15</sup>. Donati nell'ottobre del 1901, i rami non sono citati nella *Relazione a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione* pubblicata da Spinazzola nello stesso anno. Non escluderei, tuttavia, che le trattative per la donazione fossero già in corso. La stringata lettera di Tesorone prima citata, lascia immaginare che, anche in questo caso, i rami giunsero al Museo in seguito a quell'attività di 'sollecito al dono' che Spinazzola aveva intrapreso tra i suoi colleghi e sodali e che, sulla scia di quanto era avvenuto anche in precedenza, fu tra le principali ragioni di crescita del Museo dove, sin dalla sua fondazione, iniziano a giungere, numerosissime, le donazioni dei privati «quasi che i napoletani, tanto l'aristocrazia che si spegneva quanto la borghesia che tentava di adattarsi alla nuova realtà storica, volessero far convergere in questo



1. Achille Vianelli, *Carità*, da *Scene popolari di Napoli*, Napoli, Theodore Witting, 1831.

loro Museo tutto quanto potesse rappresentare un patrimonio destinato a dissolversi sotto la spinta degli entusiasmi, ormai radicalizzati, per la raggiunta e ormai irreversibile soluzione unitaria»<sup>16</sup>. Gli elementi di questo «patrimonio» sono, inizialmente, molto casuali. Con Spinazzola, invece, si avvia un fondamentale lavoro di riordino dove anche le donazioni appaiono sempre più in linea con le sue esigenze allestitivo:

Quasi ogni mia richiesta, quasi ogni mio desiderio – ebbe a dire il direttore – è stato appagato con nobile slancio, e l'operosità mia, quale essa sia stata, in queste mura, mi ha subito aggiunto – il che mi è stato ambitissimo compenso durante il lavoro – un eletto numero di persone amanti del pubblico bene che spontaneamente hanno portato il loro contributo all'accrescimento di queste collocazioni ed al maggior decoro di questo patrio istituto<sup>17</sup>.

Tra gli amanti del «pubblico bene» i Tesorone che, sin dal 1873<sup>18</sup>, avevano mostrato particolare attenzione al formarsi del Museo ed alle occasioni di pubblica fruizione del patrimonio culturale meridionale<sup>19</sup>. Non mi è dato di sapere in che modo i Tesorone abbiano acquisito questi rami ma lo studio del formarsi della collezione mi riporta più che a Giovanni (ossia a colui che firma il dono) alle scelte collezionistiche del suo iniziatore – Pasquale<sup>20</sup> – e al grande interesse che ebbe per la pittura a lui contemporanea.

Nato a Lanciano nel 1811, Pasquale giunge a Napoli nei primissimi anni 30. È un giovane e intraprendente sarto che s'inserisce rapidamente nel mercato dell'abbigliamento di lusso – soprattutto maschile – in grado di soddisfare le esigenze non solo della corte ma anche della borghesia emergente desiderosa di distinguersi e di apparire. Attento alle occasioni più adeguate a far conoscere sé stesso ed i



2-3. Achille Vianelli, *Canta Storie*; *Tarantella*, da *Scene popolari di Napoli*, Napoli, Theodore Witting, 1831.

suoi prodotti, Pasquale prende parte ai più importanti eventi commerciali e culturali del Regno. Le grandi vetrine della borghesia industriale napoletana (leggi le esposizioni borboniche) lo vedono protagonista con le sue cravatte elastiche ma, quel che è più importante, insediandosi con il suo ricco emporio in Palazzo Stigliano a Toledo egli diventa uno degli artefici di quella Napoli che Di Giacomo così descrive:

Siamo (...) alla prima metà del secolo decimonono – e io vi narro di arte e di persone che nella capitale del regno delle Due Sicilie fiorivano intorno al 1840 (...). Siamo (...) al tempo in cui Via Roma era ancora la vecchia e gloriosa strada di Toledo (...) negli anni delle diligenze, che qui si venivano ad alleggerire dei *touristes* (...). Siamo ai tempi del *Mondo Nuovo e mondo vecchio*, dell'*Omnibus* di don Vincenzo Torelli, del *Lume a gas*, del *Lampo* e del *Vapore*, giornali grandi e piccoli che si trovavano a comprare nella tabaccheria di don Giovannino Pasca, al cantone di vico *Sergente maggiore* – del *Caffè delle tre porte* a Montecalvario e del *Caffè dell'Ercolano* in via Concezione, a due passi dalla famosa bottega di mode e di ninnoli intitolata alla *Petite Jeannette* – ai tempi dell'umile tocchetto, a cui sta per succedere la *piccola*, e della *pagnotta di latte alla vainiglia*, che ha già immortalato il *Caffè di Testa d'oro*<sup>21</sup>.

Il gesto collezionistico di Pasquale – molto precoce e innovativo se si considerano gli anni in cui comincia ad arricchire la sua raccolta (1838-1939) e il suo orientarsi, immediatamente, alle arti applicate (maioliche innanzitutto) e alla pittura a lui contemporanea – è chiara espressione di un mondo nuovo, fatto di attivi borghesi, di imprenditori e di artisti che seguono la scia di quel solo «decennio di governo che era bastato per lasciare i segni di trasformazione profonda sociale, nel programma delle ricerche scientifiche e nelle aspettative della promozione delle arti e delle ma-

nifatture»<sup>22</sup>. Un contesto vivace – «l'intervallo di tolleranza» desanctiano – in cui giungono a Napoli anche i fratelli Giuseppe e Filippo Palizzi. Giuseppe, nato a Lanciano nel 1812, trova in Pasquale – così come in seguito Filippo – un mecenate e un amico fraterno. Il loro rapporto dura tutta la vita ed orienta o comunque affianca e rafforza, le scelte collezionistiche di Pasquale. Guardando ai numerosissimi dipinti, disegni, bozze etc. presenti nella nostra raccolta appare infatti evidente la piena condivisione delle esperienze dei due fratelli abruzzesi: la formazione di Giuseppe presso la scuola di Posillipo, la passione di Filippo per la ceramica, l'interesse per la pittura di paesaggio e dal vero che porta lo stesso Filippo, da giovane pittore, a quelle «vedute caratterizzate dalla precisione oggettiva che aveva raggiunto alti vertici presso il Real Ufficio Topografico»<sup>23</sup> da cui, sia pur non direttamente, nascono anche i nostri rami<sup>24</sup>. In questo stesso Ufficio, infatti, si formano il giovane Giacinto Gigante e Achille Vianelli, pittori particolarmente presenti nella collezione Tesorone così come tutta la Scuola di Posillipo la cui produzione rappresenta quasi il 50% dell'intera raccolta di dipinti. Nel catalogo di vendita del 1919 sono citati, inoltre, ben 21 acquerelli/seppie di Vianelli e 40 tra olii, acquerelli, disegni e studi di Giacinto Gigante<sup>25</sup>. Particolarmente interessato ad una pittura orientata al vero (persino le poche scelte sei/settecentesche della sua raccolta hanno questa impronta nettissima), Pasquale aderisce precocemente a quel 'collezionismo di generi' che è in netto contrasto con le gerarchie propuginate dall'Accademia<sup>26</sup> e rende ampiamente visibile, con le sue scelte, quel desiderio di attestare il rinnovamento del linguaggio pittorico che aveva spinto Giuseppe e Filippo Palizzi a guardare a scuole private d'insegnamento i cui maestri ed allievi sono quasi tutti presenti nella raccolta Tesorone. I 49 rami donati al Museo sono, pertanto, quasi sicuramente, l'esito di questa scelta di gusto

ma anche gli evidenti segni di una familiarità di rapporti con gli artisti collezionati che spiega la notevole presenza di bozzetti, disegni a lapis, schizzi su cartoncino e rami: quasi come se Pasquale Tesorone volesse raccogliere non solo l'opera finita ma il processo di ideazione della stessa, le fasi di realizzazione, le intuizioni, le modifiche, gli strumenti. In questo, verosimilmente, c'è molto anche della sua manualità di sarto, l'attenzione per i processi di formazione di un 'pezzo unico', il disegno del modello, l'interesse all'artigiano sapiente che crea e tiene conto dei materiali, dei colori, delle necessità di adattamento della forma all'idea.

I 49 rami, per tornare alla nostra donazione, probabilmente non vennero mai esposti. Nelle diverse guide da me consultate non appaiono neanche una volta descritti nelle sale del Museo e non escludo che siano sempre rimasti in deposito non essendoci, nell'incartamento, alcuna clausola relativa all'obbligo di esposizione. Citati da Ortolani nel 1930<sup>27</sup>, saranno oggetto di attenzione di Gino Doria nel 1955<sup>28</sup> che decise di stampare – dai rami originali di Achille Vianelli conservati al Museo – anche una strenna da donare ai partecipanti al Primo Congresso Interdistrettuale del Rotary Club tenutosi a Napoli nel 1958, anno in cui il Soprintendente Molajoli era anche Presidente del Rotary Club Napoli<sup>29</sup>. Merita di essere riportata l'introduzione di Doria che ne conferma la collocazione nei depositi del Museo di San Martino «dove giacciono – inerti e lividi cadaveri – frammenti di statue marmoree, colonne, transenne e architravi» e c'è «materiale per mettere insieme un secondo Museo»<sup>30</sup>. Il ritrovamento dei rami è raccontato come una vera e propria 'scoperta':

Una volta – scrive – vuotando una cassa in cui erano conservati, come tonno sott'olio – ma l'olio era uno strato di polvere spesso un dito –, vecchi registri, blocchi di ricevute con la sola 'madre', fogli di presenza e altro materiale di pari interesse, tirammo fuori un pacco estremamente pesante: aperto il quale con la curiosità che può immaginare, trovammo, ognuna accuratamente incartata, quarantanove lastre di rame incise al bulino. Ci bastò uno sguardo per riconoscere, nella prima di esse, una di quelle scene popolari di Achille Vianelli che facevano, come ancor oggi fanno, la delizia dei raccoglitori di napoletanismi<sup>31</sup>.

La scelta di ripubblicarli fu immediata. La qualità della stampa dell'Arte tipografica di Angelo Rossi e la voglia del noto stampatore napoletano di confrontarsi con la necessità di «risalire ai più venerabili sistemi di impressione, di far ricorso al torchio a mano, con lo stesso metodo e la stessa lentezza di un Marcantonio Raimondi» rese possibile l'impresa<sup>32</sup>.

Da allora, i rami calcografici sono ritornati nei depositi, e giacciono – nuovamente «sott'olio» – in attesa di una riscoperta diversa che sappia restituirli non tanto alla storia dell'arte (la bibliografia, l'ho detto, è davvero significativa sia per quantità che per qualità) quanto alla storia del Museo cui furono destinate e della città ch'esso è chiamato a raccontare.

<sup>1</sup> Chi scrive ha appena pubblicato un'ampia monografia interamente dedicata alla collezione di Pasquale e Giovanni Tesorone dal titolo *Cucita addosso. La collezione Tesorone: un secolo di collezionismo borghese*, per i tipi di Luciano Editore, Napoli 2021. Si rimanda a questo testo per ulteriori approfondimenti.

<sup>2</sup> Pasquale (Lanciano, 1811 – Napoli, 1908) è il padre del più noto Giovanni (Napoli 1848-1913) ceramologo e direttore delle Officine Ceramiche del Museo Artistico Industriale di Napoli. Rimando alla mia monografia per un'approfondita ricostruzione delle vicende biografiche di entrambi.

<sup>3</sup> Esula dai fini del presente lavoro la riflessione sui contenuti ed il linguaggio dei rami per i quali si rimanda alla ricca bibliografia esistente. Per esigenze di spazio, valutando anche il ricco corredo bibliografico dei testi, rimando per Vianelli a: L. MARTORELLI, *Vianelli, Achille*, in *La pittura in Italia: L'Ottocento*, II, Milano 1991, p. 1061 e M. VENERUSO, *Vianelli, Achille*, in F.C. GRECO, M. PICONE PETRUSA, I. VALENTE, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli 1993, pp. 167-168. Per Gigante a: P. DI MAGGIO, *Gigante, Giacinto*, ivi, p. 131. Si vedano inoltre R. PANE, *Costumi e scene popolari di Napoli tra vedutismo e cartografia*, Napoli 1987 e V. VALERIO, *Vedute, ritratti e scene popolari. Gli esordi della litografia a Napoli*, Napoli 1991.

<sup>4</sup> La vicenda viene raccontata, per la prima volta, da Gino Doria nel 1955. Riprodotti nel 1958 (cfr. *infra*, nota 20), i rami vengono citati da R. CAUSA, *Presentazione*, in S. ORTOLANI, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, Napoli 1970, p. 227. Alle Scene di Vianelli è stata dedicata l'importante monografia di R. PANE, *Costumi*, cit., che ricorda, alle pp. 65-67, la donazione Tesorone.

<sup>5</sup> Sugli aspetti tecnici e stilistici dei rami cfr. *ibidem*.

<sup>6</sup> Archivio Storico del Museo di San Martino (in seguito ASMSM), fasc. AI 254 1901, inv. 8163, *Lettera di Giovanni Tesorone a Vittorio Spinazzola*, Napoli, 1 ottobre 1901.

<sup>7</sup> Per Spinazzola cfr. F. SCOTTO DI FRECA, *Per aspera ad aspera. Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli 2012; F. DELPINO, *Spinazzola, Vittorio*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 718-725

<sup>8</sup> Su questi argomenti cfr. N. BARRELLA, *Musei della città, musei per la città*, in *Catalogo del Museo Filangieri*, Napoli 2021, pp. 103-112.

<sup>9</sup> V. SPINAZZOLA, *Il Museo Nazionale di S. Martino negli anni dal 1898 al 1901. Relazione a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione*, Napoli-Portici 1901, pp. 18-19

<sup>10</sup> Ivi, p. 20.

<sup>11</sup> *Lettera di Vittorio Spinazzola al Ministro della Istruzione Pubblica*, Napoli, 18 ottobre 1901; ASMSM, fasc. AI 254 1901, inv. 8163.

<sup>12</sup> *Scene popolari di Napoli*, Napoli, Theodore Witting, 1831.

<sup>13</sup> L. FINO, *Il vedutismo a Napoli nella grafica dal XVII al XIX secolo*, Napoli 1989.

<sup>14</sup> V. SPINAZZOLA, *Relazione*, cit., p. 27.

<sup>15</sup> Ivi, p. 28.

<sup>16</sup> R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973, p. 13.

<sup>17</sup> V. SPINAZZOLA, *Relazione*, cit., pp. 20-21.

<sup>18</sup> Nell'Archivio storico del Museo di San Martino (fasc. AI/14 1873, inv. 1112-1113) si conserva un breve fascicolo contenente una lettera di ringraziamento di Giuseppe Fiorelli a Pasquale Tesorone e il verbale di consegna in cui si legge: «Dono Pasquale Tesorone, Teschio in marmo attr. al Fanzago Dal Soprint. e G.le e Dirett.re del Museo Nazionale e degli scavi di Antichità Giuseppe Fiorelli Minuta di lettera, Napoli 21 luglio 1873. Oggetto: Dono di Cranio marmoreo – All'III. Pasquale Tesorone. Il pregevole cranio marmoreo ch'Essa si è compiaciuto offrire al novello Museo di S. Martino, sarà collocato in quella Raccolta ricordando come è ben naturale, il nome del donatore. Voglia accettare, egregio Signore, le dovute grazie che le

pongo per tale gentile cortesia andata in pro dell'Istituto che ho l'onore di dirigere, e le piaccia accogliere ad un tempo gli attestati della mia sincera osservanza». Alla lettera fa seguito il verbale di consegna: «L'anno Milleottocentosettantatre il giorno Dodici agosto Noi qui sottoscritti Gaetano Macaluso Controlloro del Museo Nazionale, Antonio Imparato Soprastante degli Scavi delegato nel Museo di S. Martino. Col presente verbale il suddetto Signor Controlloro consegna al Signor Imparato un teschio in marmo cinto da corona di alloro attribuito al Fanzaga, donato dal Signor Pasquale Tesorone: ed un busto in gesso rappresentante il ritratto dell'incisore Rega, per essere depositati nella collezione de' Ricordi Storici Napolitani di detto Museo di S. Martino. Il detto signor Imparato ne accusa ricevo con la sottoscrizione del presente verbale in quattro copie. Antonio Imparato. Gaetano Macaluso». Di particolare interesse, almeno per la storia del Chiostro grande, l'appunto a matita del 25 febbraio 1934 di A. Moretti: «Non ho mai visto, nei depositi del Museo, il teschio di cui parla il verbale presente. Che si tratti del teschio che è nella balaustra del camposanto dei monaci nel Grande Chiostro?»; cfr. N. BARRELLA, *Cucita addosso*, cit.

<sup>19</sup> Pasquale è tra i maggiori prestatori di oggetti per la grande Esposizione di Arte Antica del 1877.

<sup>20</sup> In *Scene popolari napoletane di Achille Vianelli impresse dai rami originali del 1831*, Napoli 1958, pp. 7-8, Doria ricorda i Tesorone recuperando da R. DE CESARE, *La fine di un Regno* Napoli, 1895 e da S. DI GIACOMO, *Una collezione napoletana*, in *Catalogo della collezione di arte antica e moderna del fu comm. Giovanni Tesorone*, Napoli 1919. Rimando al mio *Cucita addosso* per le valutazioni e le revisioni di queste due importanti fonti.

<sup>21</sup> S. DI GIACOMO, *Una collezione*, cit., pp. IX-X.

<sup>22</sup> L. MARTORELLI, "ha percorso buona parte del nostro Regno al di qua e al di là del faro". *La pittura di Salvatore Fergola fra tradizione e modernità*, in *Fergola. Lo splendore di un Regno*, cat. mostra (Napoli 2016-2017), a cura di F. MAZZOCCA, L. MARTORELLI, A.E. DENUNZIO, Venezia 2016, p. 39.

<sup>23</sup> Filippo Palizzi. *La natura e le arti. Documenti, testimonianze, immagini*, a cura di L. ARBACE, Vasto 2018, p. 17

<sup>24</sup> Per il contesto di nascita dei rami: R. Pane, *Costumi*, cit.

<sup>25</sup> *Catalogo della collezione*, cit.

<sup>26</sup> M.A. PICONE PETRUSA, *Tradizione e crisi dei generi*, in *Pittura napoletana*, cit., p. 37.

<sup>27</sup> Cfr. S. ORTOLANI, *Giacinto Gigante*, cit., p. 227.

<sup>28</sup> G. DORIA, *Di Achille Vianelli e delle sue scene napoletane*, Napoli 1955.

<sup>29</sup> IDEM, *Introduzione*, in *Scene popolari*, cit..

<sup>30</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>31</sup> Ivi, p. 6.

<sup>32</sup> Cfr. R. PANE, *Costumi*, cit., p. 64.