

Quaderni Conversanesi n. 14

CONTRIBUTI SUL SEICENTO CONVERSANESE

Relazioni tenute in occasione della presentazione dell'Inventario delli beni remasti nell'heredità del quondam eccellentissimo signor don Giovanni Geronimo Acquaviva d'Aragona, conte di Conversano.

PRESENTAZIONE

Le relazioni dei proff. Michele D'Elia, Renato Ruotolo e Francesco Tateo che qui si pubblicano, sono state tenute in occasione della cerimonia di presentazione del volume «Inventario delli beni remasti nell'heredità del quondam eccellentissimo signor don Giovanni Geronimo Acquaviva d'Aragona conte di Conversano», tenuta in Conversano il 21 gennaio 1984.

Il ritardo della pubblicazione è dovuto a motivi contingenti, soprattutto di ordine tecnico.

Le relazioni costituiscono senza dubbio i primi autorevoli contributi «interdisciplinari» sul Seicento conversanese (e non solo di Conversano), argomento così dibattuto, vario e complesso, per il quale il Centro Ricerche ha auspicato sin da quel 21 gennaio di poter ottenere e offrire altri «ritorni» da parte di studiosi.

Ritengo opportuno, anche perchè sollecitato da più parti, rendere pubblica la mia relazione d'apertura alla cerimonia di presentazione dell'Inventario, perchè essa offre un quadro preciso della situazione culturale conversanese di allora, e ci aiuta a meglio comprendere il nostro presente.

«...La presentazione che questa sera facciamo dell'Inventario dei beni degli Acquaviva, nella bella edizione di Congedo di Galatina, è, per il Centro Ricerche di Storia ed Arte che rappresento, ben più che una tappa fondamentale e importante. Oserei addirittura dire che segna un punto di svolta nella nostra modesta attività di ricercatori dilettanti.

Chi ci ha seguito in questi tredici anni di lavoro tenace, appassionato e appassionante ci ha anche visti girovanti per i più diversi itinerari, quasi assillati dall'ansia di scoprire, catalogare, conservare, ordinare e offrire materia per studi più approfonditi, per revisioni più corrette, per nuove intuizioni nel capire la nostra storia passata.

Ora dopo tanto affanno, l'accumulo di nuovo e vecchio materiale di studio si è fatto imponente, e occorre fermarsi a riflettere per darci indirizzi e fissare mete e traguardi.

Il panorama culturale locale di oggi, riflesso delle mutate condizioni umane e sociali, è profondamente cambiato da quello nel quale, nel lontano 1971, siamo nati e cresciuti.

Là dove sentivamo pesante uno scoraggiante senso di dipendenza culturale dai centri legali della cultura e del sapere, oggi respiriamo un'aria fresca di collaborazione e di fiducia, ottenute queste senza fatica, ma talvolta anche donateci con la consapevolezza dell'intrinseco valore che rappresenta per la scienza l'apporto di ogni e qualsiasi contributo.

Il risveglio degli interessi dei giovani per la conoscenza delle fonti patrie, certo, non è avvenuto per caso.

Ha contribuito la consapevolezza dell'utilità dello studio delle memorie locali, un tempo ritenuto opera ancillare, quasi folkloristica; dall'altro vi è stato il diffuso e meglio indirizzato interesse dei pubblici poteri, che hanno incoraggiato e promosso questo fenomeno che per essere culturale è anche sociale, politico ed etico.

Perciò non posso che compiacermi dei fermenti vitali che animano la nostra vicenda attuale.

E devo notare, anzi, e me lo permetteranno le autorità scientifiche e politiche presenti, che a questo punto, piuttosto che la promozione di altre attività, si impone di necessità una meditazione attenta e scrupolosa di tutti i fermenti esistenti, per comporli in un programma organicamente compiuto di sviluppo progettuale e di traguardi.

Non siamo per le politiche straordinarie, accontentandoci più modestamente di avere una «politica» ordinaria. Ma dobbiamo sapere cosa vogliamo, s'intende dopo avere ascoltato tutte le voci.

La ristrutturazione dei complessi monumentali è fatta o in atto: Santa Chiara e San Giuseppe sono quasi pronti, San Benedetto è ultimato, ma c'è l'Isola, c'è il convitto vescovile, c'è infine il Castello; il complesso dei Cappuccini attende: ma poi ci sono i laghi, le masserie, le chiesette rurali, Santa Caterina, eccetera... Il museo civico è una realtà, grazie all'impegno dell'amico prof. Vito l'Abbate, che ringrazio anche per la collaborazione continua che ci dà, ma non si parla. Il ciclo pittorico tassesco del Finoglio è lì che attende una sistemazione. E poi ci sono le associazioni culturali locali, con le varie iniziative di teatro, dei cortei, delle sagre, delle mostre, eccetera.

Cosa vogliamo fare? quali indirizzi seguire? quale destinazione

dare ai monumenti restaurati? in che modo dobbiamo collegarci con i fermenti culturali espressi dai paesi vicini della nostra stessa area culturale? e con la provincia, e con la Regione, e con il resto d'Italia?

Sono domande che abbisognano di risposte, non per imporre schemi e maglie che imbriglino il prorompente vitalismo esistente, ma per darci idee-chiave, e darcele da noi stessi, conservare le nostre radici storiche con una cultura filologicamente robusta e matura, scavare nella nostra identità per preservarla e precisarla meglio, continuare nelle nostre tradizioni agricole e artigianali per preservarle e valorizzarle in termini moderni.

In questi termini avvertiamo il senso di una svolta nella attività del nostro Centro di Ricerca e per questo, in questa semplice, seppur solenne cerimonia, cogliamo l'occasione per invitare tutti a un grande dibattito corale.

Ma v'è un'altra occasione che voglio cogliere in questa circostanza, più immediatamente riferibile alla pubblicazione di questo eccezionale documento. Esso, si sa, è dovuto alla grande sensibilità dell'amico Renato Ruotolo, uno dei maggiori esperti del collezionismo napoletano (presente tra noi stasera e che ringrazio a nome di tutti), che lo ha trovato casualmente nell'Archivio di Stato di Napoli.

Questa «casualità» è sintomatica di quante fonti della nostra storia possiamo trovare, scavando negli archivi.

Da qui la necessità di programmi di spesa ben finalizzati a una ricerca sistematica da condursi attraverso concessioni di borse di studio a giovani studiosi.

E' una proposta, già fatta peraltro in altra sede, che mi ostino a sottoporre alla sensibile valutazione del Sindaco On.le Di Vagno e dell'Assessore alla cultura Dr. Mancini e ai loro collaboratori, che ringrazio vivamente insieme ai loro predecessori, in particolare per aver permesso la pubblicazione di questo lavoro, che viene dato, così come abbiamo sottolineato nella presentazione del volume, nella sola cruda elencazione dei beni, con note esplicative soltanto di quei termini altrimenti non comprensibili: una decisione questa presa dopo aver avuto la tentazione di lumeggiarne molti aspetti.

Ma si è pensato che maggiori esplicazioni potessero essere già un'interpretazione del documento, che invece vogliamo lasciare all'ap-

profondimento degli studiosi.

E credo che gli studiosi delle varie discipline avranno ghiotte occasioni per approfondire e chiarire aspetti ancora sconosciuti delle nostre vicende passate.

Penso agli esperti del costume, dell'economia, della cultura materiale e agli studiosi dell'arte, della letteratura, della storia, della moda, del diritto, e agli architetti, agli ingegneri, agli scenografi.

Il prof. Franco Magistrale ha curato le «Note archivistiche e paleografiche»: a lui e alla sua collaboratrice Dott. Clelia Gattagrisi va il nostro più sentito ringraziamento: come pure ringrazio Antonio Fanizzi e Candida De Toma per le note al testo dell'Inventario.

Infine, un sentito grazie ai relatori che ci introdurranno fra poco a gustare, come dice Michele D'Elia, «quello che le aride parole dell'Inventario hanno trasformato nella nostra fantasia in favolose e incerte sensazioni..»

prof. Diego Judice
presidente Centro Ricerche

ASPETTI DEL COLLEZIONISMO
DELL'ITALIA MERIDIONALE NEL '600

Ringrazio innanzitutto il Comune di Conversano ed il Centro Conversanese Ricerche di Storia ed Arte per avermi invitato e, soprattutto, per aver promosso la pubblicazione dell'*Inventario dei Beni degli Acquaviva d'Aragona*. In tal modo si è reso un notevole servizio non soltanto alla cultura conversanese e pugliese ma anche agli studi, di più ampio respiro, che negli ultimi anni si è iniziato a condurre sul collezionismo meridionale.

Chi avesse già letto l'*Inventario* avrà notato che i pochi nomi di pittori segnalati con opere presso gli Acquaviva sono quelli di Stanzone, di Artemisia Gentileschi, di Battistello, di Guido Reni, figure non certo secondarie o provinciali. Considerato l'appoggio dato dagli Acquaviva al Finoglio, se ne può dedurre che questa famiglia, così come anche gli Orsini di Gravina, contribuì in maniera decisiva ad aprire la provincia pugliese alla nuova cultura pittorica, affermatasi a Napoli.

Gli studi sul collezionismo meridionale sono stati avviati soltanto da una decina d'anni. In precedenza le nostre conoscenze erano ancorate a quanto riferivano il De Dominici, nelle sue *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*, edite nel 1742-43, e gli autori di *Guide di Napoli*. L'uso e la ricerca degli inventari sono fatto recente e quelli trovati ed editi in tempi più lontani non erano stati considerati che per gli elenchi di quadri che riportavano. Invece da questi documenti si possono trarre considerazioni di interesse molto più vasto: grazie ad essi comprendiamo come era strutturata la casa napoletana, quali tipi di mobili, quali oggetti, quali soggetti vi si ritrovavano.

Dagli inventari apprendiamo che verso il 1640 in Sicilia ed a Napoli c'erano oggetti cinesi ed indiani, oppure realizzati ad imitazione di questi in Europa, particolarmente in Inghilterra e in Olanda. Si tratta in genere di mobili, attualmente irreperibili: ma la loro semplice segnalazione ci fa vedere fino a che punto il gusto orientaleggiante fosse penetrato nel Sud dell'Italia, ed in un'epoca abbastanza antica. Ma il fatto si giustifica: Napoli, la Sicilia e le Fiandre, paese cardine nell'affermazione di quel gusto sul far del Seicento, erano parte dello stesso Impero spagnolo; inoltre folte colonie di mercanti fiamminghi si erano stanziato a Napoli e vi importavano prodotti dall'Inghilterra e dalle Fiandre in cambio di seta e derrate alimentari.

L'inventario ci descrive inoltre i soggetti dei dipinti, indicandocene spesso la disposizione nelle varie stanze. Si potrà verificare non soltanto la prevalenza dei diversi soggetti, ma anche il modo di disporli nelle varie stanze e la logica interna a tale disposizione. Tuttavia i nostri attuali mezzi di studio (schede ecc.) non sono più sufficienti per giungere a dei risultati attendibili in tal senso, perciò è necessario ricorrere ai computers, in grado di immagazzinare il grandissimo numero di dati necessario e di dare risposte rapide e precise. Ad un lavoro del genere attende da tempo uno studioso francese, Gérard Labrot.

Ma ritorniamo ora all'assunto del nostro discorso ed in particolare al collezionismo di tipo aristocratico che meglio conosciamo. Dobbiamo, in primo luogo, tentare di penetrare nella mentalità del nobile del Seicento. Leggendo gli inventari la nostra attenzione è subito captata dai quadri: commettiamo così il primo errore storico. Per capire il mondo dell'aristocratico dobbiamo interessarci al tutto ma, fatto ciò, comunque non riusciremmo a capire la cultura del personaggio in quanto negli inventari non sempre troviamo segnati dei libri, o meglio se ne trovano spesso di argomento religioso o giuridico. Si ha l'impressione di una classe limitata culturalmente e, in molti casi, non potremmo neanche dire se i libri presenti in biblioteca fossero stati mai letti dagli interessati. Naturalmente esistono lodevoli eccezioni, ma si ha la sensazione che il livello culturale di mercanti, dottori e in genere «borghesi» fosse di molto superiore, anche in campo artistico. E' infatti presso un mercante, che fu anche il maggior collezionista napoletano del secolo, Gaspare Roomer, che

ho ritrovato testi di letteratura artistica, altrove assenti: Ridolfi, Vasari, Bellori.

Consideriamo un fatto: gli inventari, nella gran parte dei casi, sono documenti di successione ereditaria, redatti spesso da notai o da persone non specialiste, per cui le attribuzioni non sempre risultano attendibili. Del resto ai fini della trasmissione era più importante la misura ed il soggetto, per cui il redattore si atteneva per le attribuzioni a quanto si sapeva in casa, a firme, a targhette apposte. Comunque in moltissimi casi l'autore è omissso, a conferma dello scarso interesse della sua segnalazione ai fini ereditari.

Ed il quadro, nella gran parte delle raccolte nobiliari, aveva un suo ruolo ben preciso, inserito in un contesto spaziale in cui quantità, colore e preziosità avevano più peso della qualità. Già nei primi decenni del secolo XVII si ha un deciso mutamento nel gusto dell'arredo interno: agli arazzi si vengono sempre più sostituendo i dipinti, disposti a coprire intere pareti. Forse quelli di buoni autori erano posti più in vista, ma molti erano i quadri di scuola in questi complessi, troppo abbondanti per poter ricevere molta qualità, sempre costosa.

Perciò la pittura partecipa di questi arredamenti carichi e colorati, pensati per esibire la ricchezza, l'importanza del padrone di casa, per meravigliare l'ospite. E' un apparato composto dai quadri, dai mobili, dall'enorme quantità di argenteria, dai soprammobili in metalli dorati, avorio, pietre. Una sinfonia di colori forti, di neri e d'oro, di argenti e di cremisi, di gialli e di verdi. Un insieme impressionante in cui non mancano mai l'albero genealogico della famiglia, i ritratti degli avi e di membri di illustri famiglie alleate e parenti, l'effigie dei Re a testimonianza di un lealismo, talora di facciata.

La pittura napoletana non ha mai raffigurato ambienti del genere, ove si escluda una tela di Michele Regolia in una raccolta privata. Per farci un'idea di un interno d'apparato del Seicento si può pensare, ad esempio, alla Galleria Colonna, posta nell'omonimo palazzo di Roma, lunga ben 75 metri e ricca di specchi, mobili dorati, dipinti, marmi pregiati. Un esempio, questo, abnorme nella scala ma che trovava dei riflessi in tono minore in molti dei palazzi aristocratici napoletani. Dunque il quadro si inserisce in un complesso destinato a dare prestigio e ad impressionare. Questi fini possono

anche influenzare un'attribuzione, per cui copie o pitture di scuola possono diventare per l'occhio pubblico, e talora anche nell'inventario, opere di un maestro. Appunto per dare peso con nomi altisonanti, cui spesso non corrisponde la realtà. In tal senso si pensi ai tanti Caravaggio, Raffaello, Bassano, Tiziano che si trovano menzionati negli inventari.

La mentalità ora esaminata non si esplicava soltanto nell'ambito dell'appartamento ma aveva una serie di manifestazioni esterne. Prime fra tutte alcune parti del palazzo. In esso grande importanza assumevano le dimensioni, il portale, il cortile. Il portale doveva essere bello o almeno appariscente: il suo aggredire lo spazio circostante, affermandovicisi, dava il senso della grandezza dell'abitatore. Aperto il portone si osservava il cortile con le sue arcate, talora con un loggiato al primo piano, più spesso chiuso a quel livello da un fondale verdeggiante, una sorta di giardino pensile con qualche fontana. Una visione paradisiaca si schiudeva alla vista dei visitatori e del passante, in netto contrasto con il vocio e l'affollamento delle vie circostanti, prive di verde. Così il nobile padrone si isolava idealmente, affermando la sua pretesa superiorità.

Ma non erano soltanto gli elementi esterni dell'architettura a contribuire al suo prestigio. Esso si affermava attraverso carrozze e portantine, spesso riccamente ornate quando non intagliate e dorate, destinate a trasportare non soltanto il signore ma anche un suo seguito di gentiluomini, corte necessaria alla sua ostentata potenza. Gli inventari ci tramandano appunto il gran numero di carrozze e portantine, presenti nelle rimesse dei palazzi.

Dunque il signore vuole circondarsi di una piccola corte composta da «creati», dai cosiddetti gentiluomini e gentildonne, da occasionali poeti o artisti. Così i saloni del palazzo divennero a volte anche luogo di rappresentazioni teatrali e musicali.

Questo si verificava a Napoli ma anche in alcune «corti» signorili di Puglia, presso gli Acquaviva a Conversano o presso gli Orsini a Gravina.

La cultura artistica del nobile sembra esser stata molto limitata. Il De Dominici, che cita spesso disegni, raramente li menziona presso aristocratici, anzi fa vedere come i fogli passassero da un artista all'altro, fermandosi di rado presso qualche amatore e finendo di solito all'estero. Così la grande raccolta dell'architetto Francesco An-

tonio Picchiatti, in cui erano confluiti in parte i disegni appartenuti ai pittori Fabrizio Santafede e Micco Spadaro, fu venduta in parte ai principi di Castiglione e della Riccia ed in parte al violinista Cecchino Gemignani, che la rivendette in Inghilterra. Anche in mano inglese finirono i fogli posseduti da Francesco Di Maria che ne vendette al Granduca di Toscana, mentre molti furono incettati dal Viceré Carpio, finendo in Spagna.

La raccolta di disegni presuppone una finezza, una competenza ed un amore per l'arte che pochi ebbero nel Seicento. Il foglio, chiuso nella sua cartella, non costituiva motivo d'ostentazione, divenendo poco appetibile.

Un fatto che si osserva nella cultura napoletana del Seicento è la mancanza di interesse per la trattatistica d'arte, contrariamente a quanto si verifica per Roma, Bologna, Firenze, Milano. Fino al De Dominici sono le *Guide* o qualche verso a ricordarci l'esistenza di artisti ed opere d'arte. Non che l'interesse verso l'argomento mancasse. Piuttosto si trattò di un discorrere quotidiano dei fatti pittorici, di critiche orali fatte dagli intenditori in casa o presso la bottega di artisti o venditori, davanti alle opere. Commenti sulla novità iconografica del dipinto, sui suoi valori tecnici, sui suoi rapporti con altre pitture. Discorsi, questi, che potrebbero esser stati anche di un certo interesse, ben più profondi del chiacchierio degli pseudo-intenditori, ma che nessuna fonte riporta. Soltanto il De Dominici ce li fa intravedere in qualche passo delle sue *Vite* e ci mostra anche la via dell'affermazione dei vari artisti. Per alcuni la fortuna inizia quando un «intendente» ne nota i dipinti, li acquista, ne dà un giudizio favorevole.

Esistevano, infatti, delle personalità note e stimate di conoscitori che potevano influenzare nella scelta gli altri acquirenti. Esse rivestivano ruoli sociali notevoli, erano al centro di intensi rapporti di vario genere, potevano far sentire il peso delle proprie opinioni. Il fatto è che la stragrande maggioranza dei compratori aveva una cultura di tipo artistico limitata se non inesistente: essi erano dei semplici consumatori che in molti casi non comprendevano la vera importanza dell'opera acquistata. Si limitavano a seguire la «moda» e i pareri di qualche «intendente» rinomato.

Uno di questi fu certo Gaspare Roomer, mercante fiammingo trapiantatosi a Napoli dove esercitò il commercio, l'attività finan-

ziaria, l'usura. Prestò denari alla Corte, trattò appalti pubblici, possedette navi che spostavano merci dal Baltico alle Fiandre, da Livorno a Costantinopoli, toccando molti porti mediterranei ed atlantici. Su di esse viaggiarono piombo e grano, vino e olio, aringhe e pelami, ma anche mobili, quadri, tessuti. Fu Roomer a ricevere fra i primi oggetti d'arte orientale o loro imitazioni inglesi ed olandesi. Nel 1630 il Capaccio li menziona nel suo *Il forastiero*, sottolineandone la meravigliosità. Nel 1674 l'inventario *post mortem* ricorda due bauli ed uno scrittoio grande «all'indiana» e due bauli «della China». Oggetti del genere potevano esser visti dagli amici e dagli importanti ospiti di casa Roomer divenendo veicolo di un gusto ed incentivando gli affari dell'abile Gaspare. Ed il gusto orientaleggiante ebbe una discreta diffusione, testimoniata da mobili e maioliche, segnalati da alcuni inventari, e dalla richiesta di gioielli «all'indiana», registrata in qualche polizza bancaria, pagata a beneficio di orafi napoletani.

Fatto più importante: il Roomer fu uno dei pochissimi collezionisti del Seicento in grado di dare un contributo allo sviluppo dell'arte locale.

Intorno al 1640 egli importò un *Banchetto di Erode*, del Rubens, opera di eccezionale qualità che ancora si conserva nella National Gallery of Scotland di Edimburgo. Un dipinto, questo, che risultò determinante per molti pittori napoletani, così come non dovettero passare inosservate le sue *Nature morte fiamminghe* o i tanti quadri di genere. Quadri di Jan Both, del Poelembourgh, del Bril, del Van Laer, di Van Dyck e di altri fiamminghi affollavano a centinaia le pareti di casa Roomer e ad essi si affiancavano le tele di Battistello e di Stanzone, di Pietro da Cortona, di Mattia Preti, del Ribera, di Carlo Saraceni, del Vouet, di Valentin, di Luca Giordano, di Falcone, Cavallino, Vaccaro ed altri. Insomma una quadreria di moderni che registrava tutte le correnti e gli artisti più vitali succedutisi dai tempi del Caravaggio agli anni Sessanta del secolo XVII.

Non si poteva offrire di meglio agli artisti napoletani che potevano consultare questa *summa* della pittura europea e che ricevevano aiuti e commissioni dal mercante fiammingo, uomo in grado di individuare i talenti e di assecondarli, come fece per Luca Giordano, appena diciottenne, per Falcone, per Cavallino.

Purtroppo alla morte di Roomer, nel 1674, questo grandioso

complesso, cospicuo per quantità (oltre 1100 dipinti) e soprattutto per qualità, andò disperso poiché le monache del SS. Sacramento, eredi universali, si affrettarono a vuotare l'appartamento per affittarlo e cedettero a prezzi relativi molta parte della raccolta. Opere finirono a Braunschweig, acquistate dal principe Anton Ulrich, altre presso i Del Rosso di Firenze, altre furono ereditate dai Vandeneynnden.

Anche quella dei Vandeneynnden era una famiglia fiamminga trapiantatasi a Napoli con Jan, mercante e finanziere, socio del Roomer in varie imprese. Con Jan si gettano le basi delle immense fortune di famiglia, grazie ad un'accorta serie di alleanze familiari, politiche, economiche. Le sue figlie furono maritate ad esponenti della piccola nobiltà napoletana mentre l'unico maschio, Ferdinand, sposò Olimpia Piccolomini di Siena. Morto Jan nel 1671, suo figlio ereditò un enorme patrimonio che poi rinsanguò le deboli facoltà di due grandi famiglie napoletane: i Carafa di Belvedere ed i Colonna di Stigliano. Infatti a due membri di esse andarono sposate nel 1688 le figlie di Ferdinand, morto relativamente giovane nel 1674. Con i beni, anche i quadri confluirono nelle case Colonna e Carafa, sicché una delle raccolte più importanti del secolo si smembrò: una parte di essa era visibile fin verso il 1830 nella Villa Carafa di Belvedere al Vomero; l'altra era stata dispersa già da tempo nel 1895, quando ne scrisse sulla «Napoli nobilissima» Fernando Colonna di Stigliano.

Anche la raccolta Vandeneynnden può aver dato un grande contributo allo sviluppo della pittura napoletana. Essa conservava dipinti del Poussin, del Guercino, del Van Dyck, del Vouet, di Andrea Sacchi, del Camassei, del Romanelli, del Castiglione, del Lanfranco, di Carracci e di moltissimi fiamminghi. Fonti, queste, tutte importanti per l'evoluzione della pittura barocca. Con esse un gran numero di napoletani, indice di un mecenatismo continuo ed illuminato: Ribera, Cavallino, De Simone, Stanzione, Rosa, Do, Falcone, Preti, i «generisti» non mancavano, da Giacomo Recco e Luca Forte ai vari Porpora, Giovan Battista Recco e Giovan Battista Ruoppolo.

Queste quadrerie raccolte dai mercanti fiamminghi realizzano un'apertura culturale eccezionale e certo inusitata in quei tempi. A Napoli il solo Cardinale Ascanio Filomarino poteva contrapporre un complesso culturalmente altrettanto importante, anche se organizzato quasi esclusivamente su fatti artistici romani. Nato a Napoli,

il Filomarino era stato a lungo a Roma in relazione coi Barberini e col loro ambiente. Fu proprio Urbano VIII ad eleggerlo Arcivescovo di Napoli nel 1641. A causa del suo carattere difficile e dei suoi legami coi Barberini, il che gli faceva attribuire la fama di filo-francesce, i rapporti fra il prelato, il potere e parte dell'aristocrazia napoletana furono densi di acridità e di momenti di scontro aperto, sicché il suo intervento ai tempi della Rivoluzione del 1647-48 fu variamente interpretato. In effetti, bisogna sottolineare che, indipendentemente dai fatti legati alla sua carica pubblica, il Filomarino condusse una coerente politica artistica e dovette svolgere un ruolo di rilievo nell'influenzare scelte e mode.

La collezione del Cardinale era composta quasi esclusivamente da dipinti acquistati a Roma ed appartenenti ad artisti che gravitavano nell'orbita dei Barberini o che, comunque, avessero un rapporto con il gusto del loro circolo. Le preferenze andavano ai pittori della corrente neo-veneta e a quelli di gusto classicheggiante: Pietro da Cortona, Poussin, Vouet, Domenichino, Albani, Reni, Cavalier d'Arpino, sono presenti con più opere ed accanto ad essi troviamo maestri più antichi che, in ogni modo, avevano avuto un certo peso sulla definizione dello stile moderno: Annibale Carracci, Tiziano, Caravaggio, Raffaello. E' difficile accertarsi se i quadri dei maestri del Cinquecento fossero effettivamente autentici, tuttavia conosciamo quello di Annibale, le *Tre Marie al sepolcro*, opera autografa ed eccezionale, conservata nell'Ermitage di Leningrado.

Dunque Filomarino portò a Napoli un complesso di quadri di grande livello che non dovette lasciare indifferenti gli artisti locali più sensibili e moderni. E fu ad alcuni di essi che il Cardinale richiese i pochissimi dipinti napoletani della raccolta: a Preti ed a Giordano, cioè a quei pittori che meglio traducevano il suo gusto per il colore neo-veneto.

Altre committenze del Filomarino furono di carattere pubblico ed in esse egli diede un evidente appoggio alle correnti artistiche di origine romana, classicheggianti o neo-venete. Così per il nuovo Episcopio richiese affreschi ed una tavola a Giovanni Lanfranco, una scultura a Giulio Mancaglia che, con Giuliano Finelli, lavorerà anche ai cenotafi dei Filomarino, posti nella Cattedrale. Ma l'impresa più prestigiosa promossa dal Cardinale fu la costruzione della propria cappella in SS. Apostoli, da annoverarsi come la più bella del Seicen-

to napoletano. La sua lavorazione era stata già avviata a Roma su progetti del Borromini, e Giovan Battista Calandra, il maggior mosaicista del secolo, realizzò l'Annunciazione ed altre figure, tratte da affreschi del Reni al Quirinale. Fu a Napoli che Andrea Bolgi, Finelli e Mencaglia finirono il complesso con una serie di sculture prestigiose che non dovettero mancare di impressionare coloro che parteciparono il 25 marzo del 1647 all'inaugurazione della cappella.

Accanto ai nomi prestigiosi di Gaspare Roomer, dei Vandeneynnden e del Cardinale Filomarino, se ne collocano altri di collezionisti meno rilevanti ma dotati di un fine intuito, come il Reggente Carrillo, e molti di acquirenti, nobili o meno, legati alla moda e alla fama. Gli inventari di queste raccolte emergono di continuo dalle carte d'archivio e soltanto un lavoro lungo e meticoloso potrà permetterci di vedere la portata dei singoli acquirenti, il loro gusto, il loro eventuale peso nell'ambiente.

Le province del Viceregno sono per ora poco conosciute per quel che riguarda il collezionismo. Fanno eccezione alcune raccolte pugliesi, appartenute agli Orsini di Gravina e agli Acquaviva di Conversano. Questa, di cui oggi si presenta l'*Inventario*, edito integralmente, è legata al nome di Giovan Gerolamo II, detto il Guercio, morto nel 1666. Uomo violento e dispotico, ma grande promotore delle arti nel suo feudo di Conversano, l'Acquaviva lasciò molti dipinti che vennero inventariati per lo più senza i nomi degli autori. Ciò rende più difficile l'indagine sui gusti del committente che si rivela abbastanza esigente nelle poche citazioni con attribuzioni: egli possedeva, infatti, pitture di Artemisia Gentileschi, dello Stanzione, di Battistello, di Guido Reni, cioè di alcuni fra i più rilevanti artisti moderni, nonché opere cinquecentesche date a Paolo Veronese, a Raffaello, al Bassano, a Michelangelo, ad Andrea del Sarto, non sappiamo con quanta fondatezza. Ma quel che l'*Inventario* non dice e che altre fonti e le opere ci tramandano è l'appoggio dato dal Guercio a Domenico Paolo Finoglia che ricambiò con alcune delle sue più belle opere.

Grazie agli Acquaviva ed agli Orsini la pittura napoletana penetra in Puglia non soltanto per via d'importazione ma anche con l'emigrazione di artisti, chiamati alle loro corti. Ed all'attività dei Finoglia e dei Guarino si affianca quella dei pittori locali, legati in vario modo a questi maestri, segno di una rinnovata vitalità della

scuola pugliese.

La situazione nelle altre regioni del Vicereame non è per nulla indagata, ma sembra che non vi fossero manifestazioni di tipo collezionistico degne di rilievo. Anche le ricerche condotte da noi sul Vicereame di Sicilia non hanno dato risultati di rilievo, anzi pare di capire che le grandi famiglie isolate, ancora nel primo Settecento, curassero poco le proprie quadrerie. Ma questi sulla Sicilia sono studi appena agli albori, per cui non se ne possono trarre conclusioni. Soltanto va ricordata una grande personalità di committente, il principe Antonio Ruffo, che da Messina corrispondeva con artisti e mercanti, richiedendo avidamente opere dei più famosi artisti del suo tempo. Tra gli altri ne ebbe del Guercino e di Rembrandt, ben tre.

Comunque questa del Ruffo fu una raccolta grande per numero e qualità ma non ebbe un impatto con la situazione locale, rimasta nel complesso abbastanza depressa.

ALTRI OGGETTI PREZIOSI IN CASA ACQUAVIVA:
LE METAFORE POETICHE

In realtà questo mio intervento sarà marginale tra il discorso così ricco di motivazioni di Ruotolo e quello di Michele D'Elia e sembra uscire fuori dal tema, se non fosse per il fatto che le metafore poetiche sono di casa nel Seicento, nel preziosismo e nel gusto della ricchezza ornamentale proprio di quell'epoca.

L'interessante *Inventario* dei beni degli Acquaviva che viene presentato oggi può sollevare l'interesse di chi nello studio della storia guarda non soltanto alle presenze ma anche alle assenze, le quali a volte sono anche più interessanti delle stesse presenze. Leggendo questo *Inventario* non troviamo indicato nessun libro: è un inventario di oggetti che non tiene presente quest'altro tipo di oggetto che è il libro. Ruotolo ha ben chiarito come alcuni inventari recassero anche indicazioni di questo tipo, ma da quanto ha affermato si evince che i libri non assumevano una importanza preponderante negli inventari, tranne in caso che si trattasse di qualcosa di particolarmente prezioso. Perché mancano i libri nell'*Inventario* dei beni di casa Acquaviva? Io certamente non sono in grado di rispondere, ma è interessante pensare a qualche possibile significato di questa assenza: uno dei significati è che il libro non fosse tenuto in gran conto o che non ci fosse in questa casa, pur così ricca di oggetti, una parte dedicata ai libri. Sono domande alle quali non si può rispondere e che ci lasciano molto perplessi. In realtà il libro era parte di quella cultura ed era inserito nel gusto stesso di quegli oggetti, gusto nel quale dominava l'ornamento, il luccicare, il brillio, il «cattivo gusto» (naturalmente non usiamo questa espressione come giudizio estetico, ma come caratterizzazione storica, diventata usuale, di una certa maniera).

Gli Acquaviva avevano nella loro famiglia un grande collezionista di libri, Andrea Matteo, ma apparteneva ad un'altra generazione. Siamo infatti in pieno Rinascimento e Andrea Matteo era un personaggio che aveva rapporti ben più ampi: non aveva una corte ristretta, una corte secentesca come quella di Giangirolamo II Acquaviva. Che cosa era avvenuto? Si era perduta per caso questa tradizione?

E' difficile seguire che cosa avvenisse negli interessi letterari degli Acquaviva nel periodo che va dalla fine del Quattrocento al Seicento. Certo con Giangirolamo abbiamo un fiorire di produzione libraria legata a questo signore. C'è da chiedersi se gli interessi per le lettere derivassero propriamente da Giangirolamo o derivassero per esempio dalla moglie che era una Filomarino e portava da Napoli una cultura più raffinata; c'è da chiedersi se non potessero provenire dalla madre di Giangirolamo, che dall'ambiente salentino poteva aver assorbito interessi verso la cultura letteraria più vivi di quelli presenti in Terra di Bari. Quale tipo di cultura letteraria appare da questi testi? I testi che io leggerò vanno letti non col metro della poesia. A questo proposito non possiamo nemmeno parlare di un determinato filone culturale, non possiamo dire quale fosse la poesia che sorge in Puglia in quest'epoca; sono domande inopportune che porterebbero a risposte non appropriate. Dobbiamo guardare a questa produzione come a oggetti d'arte: così come in un inventario, essi avevano pure un loro senso, consistente nel dare lustro alla casa del signore.

Del resto lo scambio fra l'arte letteraria e l'arte figurativa nel Seicento è particolarmente importante (voglio citare a questo proposito la grande poesia marinista, la grande poesia barocca, della quale in passato tanto male si è detto, e che nasce proprio dal gusto del «visivo», carattere che accomuna tutto il Seicento, in cui il «visivo» assume tanta importanza). Nel Seicento anche la grande poesia, nata sul gusto del «visivo», era quasi ancella dell'arte figurativa e della suppellettile domestica (molte poesie di grandi poeti come il Marino sono dedicate a oggetti minuti, con un gusto della minuzia, dell'ornamentazione e allo stesso tempo della grandiosità portate all'estremo).

Del resto la civiltà del Seicento è una civiltà di gusto contraddittorio. Questi libri assumono infatti anche particolare evidenza dal

punto di vista visivo: nasce il gusto per il frontespizio particolarmente ricercato, particolarmente elaborato; le pagine sono incorniciate. Il libro diventa evidentemente anche un oggetto di piacere visivo. Forse esso non veniva letto, anche perché si usava molto la declamazione e la lettura passava in secondo piano. Giangirolamo II Acquaviva fu anche committente di opere letterarie, committente come può esserlo un signore nei confronti di un poeta.

Il rapporto fra signore e poeta è più elastico di quanto non sia quello fra signore e artista. Anche il poeta cerca di rispondere alla committenza del signore e spesso risponde a seconda della misura in cui viene remunerato. Questo rapporto di committenza nel campo della produzione poetica ai nostri giorni incomincia a suscitare particolare interesse. Nel passato il Romanticismo aveva respinto qualsiasi interesse verso la poesia encomiastica, definendola poesia non impegnata, poesia di corte, di elogio dei signori, poesia subalterna. L'interesse attuale per la letteratura encomiastica nasce invece dallo stesso interesse che porta a studiare gli inventari di opere d'arte.

Vedremo ora alcuni esempi di questo tipo di letteratura: alcuni di essi non sono di livello eccessivamente modesto. Posso citare a questo proposito un poeta che apparteneva all'Accademia degli Oziosi di Napoli (molti personaggi minori appartenevano a questa Accademia, ma si trattava sempre di un'Accademia di risonanza nazionale, centro della cultura del Regno) e viveva nell'*entourage* di Giangirolamo. Scipione Sambiasi era autore di un idillio intitolato *Aminta*: il libro ha nel suo frontespizio lo stemma degli Acquaviva, ad indicare probabilmente la committenza da parte di Giangirolamo.

Si tratta di un frontespizio molto comune, ma è interessante sottolineare che il libro fu pubblicato da un tipografo che fece particolare fortuna in Puglia, soprattutto a Lecce (si fermò infatti solo per poco tempo a Bari), Pietro Micheli, il quale usa per i frontespizi lastre di un certo valore, però reimpiegandole spesso. Le opere dedicate all'Acquaviva portano spesso un medesimo frontespizio in cui cambia soltanto il titolo. Due dei libri ai quali mi riferirò hanno il medesimo frontespizio, con lo stemma degli Acquaviva al centro, un ovale in cui è compreso il titolo, delle colonne, e sopra alcune figurine con la tromba rappresentanti la Fama, perché in realtà questi poeti si pongono il compito di dare fama e lustro al proprio signore.

Scipione Sambiassi imita il Marino: siamo di fronte ad una poesia che è sì nata in provincia e che imita un grande modello, ma lo imita in maniera piuttosto sottile. In realtà la favola di Adone del Marino viene ripresa con alcune modificazioni: il protagonista in ogni caso è Adone il quale, amato da Venere, colpito dalla gelosia di Marte, usa il cannone, l'archibugio, queste terribili armi moderne, e alla fine viene salvato da Venere e viene accolto nella sua reggia.

Il Sambiassi si rivolge al suo signore nei termini tipici della poesia barocca: «Non ho altro modo di protegger questi pochi fiori colti in Pindo dall'invida seccaggine dei tempi, che riponendogli in Acqua non stagnante che gli corrompa, ma Viva che succo vital lor presti». Abbiamo già in queste parole il particolare impiego della parola *Acquaviva* che viene usata in mille modi, costituendo la metafora centrale di questa poesia elogiativa. E' il signore che riesce a mantenere viva la poesia del suddito: si capovolge in questa situazione la poesia umanistica, secondo la quale è il poeta a rendere eterna la condizione dell'uomo di armi e dell'uomo di azione. Vi è qui invece un'accettazione della condizione subalterna del letterato, per cui è la poesia che viene resa viva e immortale dall'opera del signore.

Quando il Sambiassi arriva alla fine del suo racconto e deve descrivere la reggia di Venere, si rivela un poeta barocco del tipo che abbiamo prima indicato. Egli descrive in sostanza la casa di un signore, facendo una specie di inventario delle bellezze presenti, sollevandole naturalmente a livelli eterni, poetici.

La reggia riecheggia un po' la reggia di Venere del Poliziano e non mancano elementi di carattere immaginario e descrizioni a volte di un certo erotismo:

Ivi letto risplende
campo d'amiche risse
e placide battaglie;
le colonne ha di cedro, che il colono
da Caristo v'incise.
S'attraversano poi sostegni eletti,
non fragili coralli,
e ai delicati sonni
la bella reggia eletta

per far gli ozi sicuri,
fermasi sopra fide e salde piante
di stabile diamante:
alzasi un padiglione
del ricco vello, onde Giason si noma,
in cui s'attendan cupidi appetiti,
onde la miglior parte dell'uomo è combattuta;
le coltrici ebre d'ostro,
che la donna di Tiro
col succo di Sidone
ha più volte ritinto;
vedesi lastricato
de' più fini zendadi,
ch'al nostro lusso manda
la tiranna del mar perfida Olanda.
I morbidi origlieri
che ritolgon le cure, richiamando
dall'ansietà del dì bandito il sonno,
gravidi son di forastiere piume,
che vi tramanda il redivivo augello,
ciò che di grato a noi Pancaia esala,
e l'arabo paese
alla coppia felice,
quasi ad idol gemello,
dagli adorati lumi
offre preziosi ed adoranti i fumi (vv. 1400 - 1435).

Un altro poeta, don Biagio Guaragna, Galluppo, accademico Ozioso, che continua il già notato rapporto con Napoli e la sua cultura, è autore di un libro dedicato all'illustrissimo don Carlo Sanseverino. Sono migliaia di versi e uno di questi componimenti è dedicato a Giangirolamo III, figlio di Cosimo e nipote di Giangirolamo II Acquaviva, conte di Conversano e duca di Nardò, marito di Aurora Sanseverino. Il Galluppo scrisse un epitalamio in occasione delle nozze di Giangirolamo III e Aurora Sanseverino in strofe tipiche dell'ode secentesca. Il poeta descrive prima la festa (questi testi sono importanti perché ci descrivono, anche se in maniera piuttosto esaltata, immaginosa, certi aspetti della vita) quindi prosegue:

E poi fra gaudii tali,
torpide e taciturne
starete, o Muse,
e sulle cetre eburnee
non farete guizzar gli archi vitali?
A cantici immortali,
su svegliate le lire, al voler mio
sia ligia Euterpe e ossequiosa Clio (vv. 44 - 51).

Il riferimento alle Muse, in particolare a Clio, musa della Storia è giustificato dall'intento di sollevare i personaggi a livello eroico, raccontandone le storie:

L'una gli allori ascrei
all'eroe d'Acquaviva
sacri con man canora ostia votiva
e prepari al suo crin serti idumei.
L'altra di fior dircei
ghirlande intrecci e dell'aonia flora
gli amaranti più belli
offra all'Aurora (vv. 51 - 59).

Si noti l'uso metaforico della parola *Aurora* e il gioco nato dall'unione fra *Acquaviva* e *Aurora* sul quale il poeta si poteva divertire nel creare questo genere di poesia.

I componimenti dell'ultimo libro che esamineremo hanno una dimensione diversa. L'autore è un certo Tafuro che si definisce Accademico Sconosciuto. Evidentemente si riferisce a qualche piccola Accademia, oppure c'è una allusione al fatto di essere poeta piuttosto ritirato. Il Tafuro avrebbe scritto moltissimi versi perché nella prefazione Pietro Micheli dice di averli trafugati ed esprime la speranza che per questo l'autore non gliene voglia male. L'editore in sostanza ha pubblicato i versi contro la volontà dell'autore, cosa che a quel tempo avveniva molto spesso. Gli errori non mancano in questa edizione; essa ha lo stesso frontespizio di altre opere, è pubblicata a Lecce nel 1645 ed è costituita da una collana di versi.

Fin dal frontespizio possiamo vedere come, pur essendo stata usata l'elaborata lastra di molti altri frontespizi per l'incisione, la fattura delle lettere sia più rudimentale, sembri fatta con minore eleganza.

Si tratta di una collana di componimenti, collegati tutti in maniera fortemente simbolica. Sono dedicati a Giangirolamo II Acquaviva; la prima parte è intitolata, appunto, *Giove*. Notiamo subito la tendenza, sollecitata dall'Acquaviva, a portarsi a livelli regali.

La seconda parte è intitolata *Il Sole* ed è dedicata a Isabella Filomarino: abbiamo così due elementi di carattere astrologico. Le altre parti sono dedicate ai figli Cosimo e Giulio, indicati con altre due metafore significative: *l'Immagine* (e qui sembra che il poeta descriva una statua di questo personaggio giocando sul fatto che essa è l'immagine) e il *Raggio* (essendo la madre il Sole, il figlio è il Raggio, ancora una volta secondo un preciso gioco metaforico). Seguono poi due metafore acquatiche: il *Mare* dedicato alla moglie di Cosimo, duchessa delle Noci, e l'*Idro*, nome di un fiume che attraversa il Salento e che viene esaltato come i grandi fiumi dell'antichità. Il libro si chiama *Epenodoro*. C'è una ricerca particolare nel titolo: *Epenodoro* vorrebbe significare dono di lode.

Siamo di fronte ad una esuberanza letteraria che va vista nel gusto della metafora secentesca: si gioca sulla parola Giove che richiama Giovanni (Giovangirolamo), Giove è un pianeta dall'influsso positivo, un pianeta fortunato, ma è anche un pianeta che ha il nome del dio della maestà suprema:

[...] Novo Giove, che giova,
fermo senno adoprando, e forte mano
mentre a gl'Esteri suoi l'honor rinova,
quel ne' lidi latini altro Troiano,
il saggio suo pensiero,
il suo maschio valore?
Tor de' Grandi l'impero
maneggia: hora il furore
de' popoli reprime.
Quindi, ritolti i danni,
spiega d'Aquila i vanni,
d'Aquila sua guerriera,
ch'è l'austriaca bandiera,

poiché le glorie prime
toccano a lui che sface hostile disegno
e giovando al suo Re gli salva un Regno (vv. 17 - 32).

Cogliamo il riferimento ad un fatto reale: Giangiolamo si era rovinato combattendo ora contro signori più potenti di lui, ora contro popolazioni ribelli ed era un titolo d'onore saper maneggiare le armi contro ogni sorta di nemici.

E' necessario leggere questi componimenti come si guarda un oggetto che, appunto per essere minutamente intagliato, molto ben lavorato, ha bisogno di una particolare attenzione.

La serie di liriche è stata scritta in occasione dell'arrivo di Giangiolamo e Isabella a Lecce: c'è qualcosa di più della testimonianza letteraria; vi è infatti la descrizione immaginosa di una parata trionfale, con riferimenti ai carri e agli ornamenti che accompagnano i signori. L'operetta fu probabilmente composta anche per una forma di spettacolo, perché si chiude col *Coro di due ninfe*:

Cantiam, dunque cantiamo
ambe, e sonar facciamo
fra il rumor de' cristalli
et horti e selve et antri e colli e valli (vv. 1 - 4).

E' la tipica canzonetta secentesca, di solito accompagnata dalla musica e dal ballo.

Per finire citerò un componimento dedicato al Sole, cioè a Isabella Filomarino. Questa donna non porta mai l'oscurità perché è continuamente luminosa: vi è un gioco metaforico veramente interessante. A un certo punto si dice che gli antichi hanno idolatrato il Sole; a torto, perché il Sole non è che il segno della divinità.

Si può dunque adorare Isabella, perché dentro di Lei è il Sole:

[...] Non fia così chi adora
questo Sol, ch'è capace
del Fattor, mentre honora
in lui l'Idea Divina,
a cui con giusta legge il Ciel s'inchina.

Tra le schiere più illustri
di famose Madonne
che portan le corone
di rose e di ligustri,
qual fra pianeti è de' pianeti il Rege,
sembra un tal Sol che s'erge,
intorno a l'orizzonte,
di generosi ardori,
coronando la fronte
d'immortali chiarori,
quindi, anzi a la sua bella
pudicizia, s'oscura ogni altra stella.
Musa, se tu ben sai
che senza tue parole
più si loda un tal Sole,
pon fine al dire omai (vv. 80 - 100).



L'OFFICINA CONVERSANESE AI TEMPI DI
GIANGIROLAMO II ACQUAVIVA D'ARAGONA

Credo che sia questo il momento di affrontare il tema ponendoci alcune domande, anche se in molti casi non siamo ancora in grado di fornire una risposta.

Facciamo alcune considerazioni: durante l'intervento di R. Ruotolo si è affrontato il tema del collezionismo nella sua realtà effettuale, dei collezionisti e delle raccolte a Napoli, grandi e piccole. Su questo argomento vorrei aggiungere qualche parola, ma, dopo l'intervento di Tateo, mi rendo conto di quanto qualsiasi operazione nel nostro campo debba servirsi dell'apporto di altre discipline.

Ho seguito con attenzione la lettura dei poemi composti in onore di Giangirolamo e Isabella Filomarino, sono stato molto attento alla descrizione della cosiddetta reggia di Venere e, secondo me, tutto questo costituisce uno dei primi approcci, un tentativo d'interpretazione di quel fenomeno che è Conversano al tempo di Giangirolamo Acquaviva.

Nel 1983 c'è stato un avvenimento di grandissima importanza: la mostra organizzata dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli dal titolo *Da Caravaggio a Luca Giordano*. E' una mostra che ha fatto il giro delle capitali d'Europa e d'America e che ha dato un contributo enorme alla conoscenza di un momento dell'arte italiana, importantissimo, ma quasi del tutto sconosciuto all'estero. In secondo luogo la mostra è servita per far passare al vaglio della critica straniera il fenomeno della pittura a Napoli nel periodo preso in esame. In tal modo parecchi concetti da noi considerati ormai scontati sono stati rimessi in discussione, a cominciare dalla presenza

del Caravaggio, generalmente considerata in maniera troppo taumaturgica: è come se la presenza di quest'uomo di colpo facesse scoppiare la realtà nuova. Non è possibile che in un ambiente ancora fermo, come si dice, a rimuginare su canoni devozionali controriformistici, la presenza di un solo uomo abbia provocato improvvisamente qualcosa di totalmente nuovo, tanto che, da Caravaggio in poi non si è più parlato se non con la lingua di Caravaggio. Si sa d'altronde che i quadri del Merisi costavano moltissimo, per cui da questo punto di vista sono state fatte delle osservazioni abbastanza acute, ma dobbiamo considerare che questi pittori non erano eccessivamente lontani da Roma e che i rapporti tra Roma e Napoli erano molto più intensi di quanto noi pensiamo e che, in un certo senso l'ambiente napoletano non era del tutto impreparato ad accogliere la nuova lezione. E così sono stati esaminati altri fatti, come quello riguardante la presenza di due pittori fiamminghi, e si fa sempre capo alla collezione Roomer.

E a questo proposito noi pugliesi siamo molto interessati perché esiste una componente della nostra pittura che fa capo a questo indirizzo, pensiamo ad esempio a Cesare Fracanzano.

La formula secondo la quale un pittore vive a Napoli, partecipa alla realtà del momento con intensità, quindi va in provincia e decade, è una formula che va rivista, poiché non è stata passata al vaglio della critica attraverso un confronto diretto fra gli oggetti che sono in provincia e quelli che sono a Napoli. Non volevo parlare di Paolo Finoglio, ma siccome credo che sia a Conversano la personalità di maggior spicco, sono costretto a tornare sull'argomento.

Nella mostra *Da Caravaggio a Luca Giordano* sono state esposte le quattro lunette dei Fondatori della Certosa di S. Martino, che sono quadri discutibili, difficili, che fanno parte, anche se non abbiamo testimonianze dirette, dell'opera del Finoglio e che indicano chiaramente una delle componenti dell'arte di questo pittore: la componente spagnola, che trova la massima espressione nel capolavoro assoluto della pittura napoletana di questo periodo costituito dal *S. Domenico* della chiesa dei SS. Cosma e Damiano a Conversano. E' questo uno dei quadri più belli; a Napoli non esiste un dipinto di Paolo all'altezza di quest'opera; ci sono poi altre opere, come ad esempio il *Battesimo di Valeriano*, di una novità sconvolgente, che stanno a dimostrare come in provincia ci fosse una situa-

zione particolarissima.

La realtà è questa: normalmente questi pittori provinciali producono meglio in provincia che a Napoli. Questo discorso vale anche per Cesare Fracanzano: un quadro come quelli che si trovano a Barletta, o la *Maddalena* dell'episcopio di Andria, non mi pare che possa trovare punti di riferimento a Napoli.

A Napoli è raro trovare affreschi, decorazioni parietali fino all'arrivo di Luca Giordano, ma a Conversano, negli appartamenti del Conte, è presente un ciclo splendido, quello della *Camera degli Sposi*, che bisognerebbe confrontare con gli scritti di cui si parlava, ciclo costituito di scene bibliche, secondo una prassi consueta per sfuggire alla censura religiosa, ma che ci riportano chiaramente in ambiente profano.

I dieci quadri della *Gerusalemme Liberata* sono un fatto laico decisamente nuovo, un intero ciclo. C'è uno scatto completamente diverso: c'è teatro, c'è letteratura. Voglio dire che qui si è trovata una combinazione tutta particolare: esiste un grande pittore che è esploso a Napoli, quindi è venuto in provincia, a Conversano, e ha prodotto opere a livello più alto. Perché? perché certamente c'era un committente particolare e perché esisteva una situazione tutta particolare.

Ci sarebbe a questo proposito da aprire una piccola parentesi sul problema della committenza, ma ci andrei molto cauto. La committenza non è qualcosa di fisso, di definitivo, quasi qualcosa di meccanicistico: il fenomeno era assai più complesso di quanto noi oggi pensiamo. Si prenda in esame, ad esempio, uno dei tanti cicli dei chiostri francescani. Se si guarda attentamente si vede che i committenti sono tanti. Tutte le famiglie nobili o borghesi del paese o del circondario commissionavano lunette. Ci sono così cinquanta o cento committenti a seconda della grandezza dell'edificio. Ma sono stati i committenti o l'ordine religioso a definire i temi e gli argomenti che fanno parte del ciclo? Ritornando a Conversano siamo sicuri che il signore, occupato a combattere fra Napoli, Conversano e Nardò, giocando a reprimere le rivolte o lottando contro i potenti, potesse occuparsi di queste cose?

Anche in campo laico, il problema della committenza va guardato con maggiore attenzione.

A questo punto non c'è che da nutrire una speranza: che alla

mostra del Seicento (che sarà una mostra della pittura napoletana nell'Italia meridionale) noi ci presentiamo con le nostre cose, con oggetti e dipinti storicamente significativi scelti in provincia e non solo a Napoli.

Si è parlato del collezionismo, citando anche Haskell ed il suo volume, e mi sembra necessario fare qualche osservazione. E' possibile infatti, se in questo periodo la Chiesa è carente, i collezionisti sono carenti, che solo i tre personaggi citati determinino tutto il movimento dell'arte napoletana? Andrei molto cauto in affermazioni di questo tipo. Una indagine più attenta e più accurata ci porterebbe a intendere tanti fatti che forse per il momento non intendiamo.

Ci sarebbe da fare un'osservazione: sappiamo tutti che a partire dalla fine del Cinquecento il Vicerè di Napoli, per ragioni di ordine politico cerca di richiamare nella capitale tutti i grandi feudatari del Regno, anche se l'operazione non fu coronata dal successo sperato. Tutti i grossi feudatari incominciarono infatti ad andarsene a Napoli; ma una parte davvero rilevante rimase in sede. Non è possibile quindi, fare una storia del collezionismo nell'Italia meridionale lasciando da parte le grosse dimore signorili nei feudi che continuavano in ogni caso ad esistere. Certo non so dire assolutamente se la collezione di cui si parla nell'*Inventario* sia stata formata ai tempi di Giangirolamo: non sappiamo, infatti, quanti degli oggetti presenti nell'*Inventario* siano stati ereditati, non sappiamo se Giangirolamo abbia incrementato la raccolta, né sappiamo, se incremento c'è stato, in che misura e in che modo sia stato attuato. Certo in Puglia (per fermarci ad una sola regione) abbiamo quattro o cinque se non vere e proprie officine, almeno centri di notevole importanza: a partire dal Nord, lasciando da parte Lucera che è una città ricchissima che offre moltissimo, abbiamo la Bovino dei Guevara, signori di una importanza eccezionale e mecenati (chiamarono infatti alla loro corte alcuni pittori fra i quali il Maestro di Bovino); la Gravina degli Orsini, in cui opera F. Guarino che non è certo pittore di secondaria importanza e che godeva anche allora di una grande fama; Conversano con Paolo Finoglio e tutta una serie di artisti che solo adesso man mano si scoprono; Lecce, con gli autori presenti nelle grandi collezioni che Lucio Galante va pazientemente studiando; Gallipoli con il fenomeno Coppola.

E' necessario, quindi, scandagliare non solo la capitale, certo

importantissima, officina madre da cui derivano tutte le altre esperienze artistiche, ma anche esaminare tutte queste piccole corti, isole culturali che molto spesso non comunicano fra loro, se non attraverso la potente famiglia Acquaviva che è nel Salento e a Conversano.

La funzione dei nostri studi è, secondo me, proprio questa: andare in profondità, collegare, disciplinare, interdisciplinare i nostri lavori per rendere tutto questo più comprensibile.

Ritornando a questo volume vorrei dire che esso costituisce uno strumento di lavoro indispensabile per chi voglia affrontare il problema dell'aspetto, degli arredi presenti in una dimora signorile in un feudo del regno di Napoli nel Seicento, documento importantissimo dal punto di vista laico perché, mentre le testimonianze non mancano dal punto di vista chiesastico, non abbiamo quasi nulla di profano.

Se la mostra sul Seicento si farà, è indispensabile affrontare il problema del collezionismo delle grandi famiglie, soprattutto quelle salentine che, a mio parere, sono le più ricche. Quanto a Conversano sarebbe interessante occuparsi della musica e del teatro in questo periodo, aspetti fino ad ora scarsamente studiati, che costituiscono un punto di riferimento importantissimo per uno storico dell'arte che intende esaminare il problema da angolazioni diverse. A questo punto, dopo aver lavorato in questa direzione con umiltà, portando ciascuno il proprio contributo, potremo rispondere a questo interrogativo: c'era un'officina alla corte di Giangiolamo Acquaviva?

Questa risposta ce la daranno i giovani.