

CANDIDA DE TOMA

L'inventario del 1666
e la collezione Acquaviva d'Aragona
in Conversano



CENTRO CONVERSANESE RICERCHE DI STORIA ED ARTE

Quaderni Conversanesi n. 15

CANDIDA DE TOMA

L'inventario del 1666
e la collezione Acquaviva d'Aragona
in Conversano

Grafica SCISCI - Conversano

PRESENTAZIONE

Nel gennaio 1981, durante la cerimonia di presentazione del volume «Inventario delli beni remasti nell'heredità del quondam eccellentissimo signor don Giovanni Geronimo Acquaviva d'Aragona Conte di Conversano» del 1666, auspicavo che studiosi, esperti ed appassionati di Storia della cultura materiale, del diritto, dell'economia, della letteratura, della moda, dell'architettura e ingegneria, della scenografia, potessero ritornare sull'argomento, offrendo autorevoli contributi scientifici che meglio permettessero di comprendere l'«habitat» del castello di Conversano nel XVII sec., i rapporti che intercorrevano tra questo e la capitale e gli altri feudi del Viceregno, con particolare riferimento a quelli pugliesi: la Gravina degli Orsini, la Bovino dei Guevara e così via sino al Salento.

Già in quell'occasione i tre relatori, il prof. Michele D'Elia, il Dott. Renato Ruotolo e il prof. Francesco Tateo, offrirono nuovi autorevoli contributi che si é ritenuto opportuno e doveroso pubblicare a parte nella serie dei Quaderni Conversanesi.

Ora è la Dott.ssa Candida De Toma, consigliere del nostro Centro e tra i primi ad essersi interessata del nostro Inventario, a ritornare sull'argomento.

Ella conduce uno studio dettagliato del «quarto» nobile del Castello di Conversano, che risulta perfettamente allineato con la

«moda» del tempo. L'analisi comparativa poi tra la collezione Acquaviva e il collezionismo napoletano svela una rilevante sintonia tra Conversano e la Capitale.

Solo andando in profondità e in orizzontalità nella ricerca, collegando e interdisciplinando i vari «dati», così come ha fatto la De Toma, si potrà agevolmente giungere alla tanto auspicata «revisione critica» e all'elaborazione scientifica di una storia di Conversano. Per cui, senza una nutrita serie di studi preliminari, ogni tentativo di elaborazione di una storia complessiva della nostra città, risulterà infondata.

Non si può pensare, per esempio, per tornare all'Inventario, agli oggetti d'arredo e d'arte esistenti nella collezione degli Acquaviva a Conversano, o degli Orsini di Gravina, senza considerare il committente, il suo ruolo, il suo *entourage*, la sua cultura che hanno determinato la costituzione di tale patrimonio.

Ma è tutto? Non credo! A mio avviso si dovrebbe continuare ad indagare, a ricercare in altre direzioni e con diverse angolazioni; come si è detto nel settore del teatro, della letteratura, del costume, eccetera, operando a tutti i livelli quelle operazioni di scambio di informazioni, con molta umiltà, senza sentirsi depositari della verità, e ponendo al servizio degli altri operatori i risultati della propria ricerca.

Si pensi, ad esempio, con quanto amore e spirito altruistico il Dott. Ruotolo, autore del ritrovamento dell'Inventario, consegnò al Centro Ricerche di Conversano i relativi microfilms, certo di trovare delle persone in grado di farne «buon uso», cioè di metterli a disposizione del mondo della cultura.

In quest'ottica il Centro Ricerche, che ho l'onore di presiedere, da tempo ormai sta creando le premesse indispensabili, perché lo studioso venga messo nelle condizioni di poter consultare, presso la sede sociale del Centro, i vari documenti recuperati a Simancas, a Napoli, nell'Archivio Segreto e nella Biblioteca Apostolica del Vaticano.

prof. Diego Judice
Presidente del Centro Ricerche

Il sempre maggiore interesse recentemente mostrato da più parti intorno ai modi comportamentali ed alla ideologia della feudalità meridionale nell'età del Vicereame¹, ha trovato negli inventari dei beni patrimoniali delle famiglie nobili un insostituibile momento di verifica. Essi rappresentano uno dei pochi mezzi di cui oggi si dispone per tentare di individuare le varie componenti di un complesso modo di vita.

Tali inventari ci «restituiscono» gli oggetti nella loro dimensione quotidiana, aiutandoci così ad individuare quella «visione del mondo» della classe nobile meridionale, la quale aveva affidato al proprio palazzo, con l'intero suo arredo, precisi valori indispensabili per affermare il proprio «status» sociale e politico.

Ma, veramente preziosi questi inventari sono per lo storico dell'arte al quale hanno «riconsegnato» intere raccolte di dipinti, fornendo, in tal modo, un contributo determinante per tracciare

* Sento doveroso il ringraziamento al Centro Conversanese e Ricerche Storia ed Arte ed in particolare al Presidente, prof. Diego Iudice, che sin dal 1981 mise cortesemente a mia disposizione il microfilm dell'inventario Acquaviva d'Aragona ritrovato dal prof. R. Ruotolo, presso l'Archivio di Stato di Napoli. Il presente studio trae spunto dalla mia dissertazione di Laurea (La Collezione degli Acquaviva d'Aragona in Conversano), discussa, nell'anno accademico 1981-82, presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere dell'Università di Bari, sotto la direzione della professoressa M. Stella Calò Mariani. Desidero infine sentitamente ringraziare la dottoressa Luciana Livrea per i suoi preziosi consigli che hanno contribuito in maniera rilevante alla stesura di questo lavoro.

¹ Su questo argomento cfr. G. LABROT, *Le comportement collectif de la aristocratie napolitaine du XVIème au XVII siècle*, 1977; IDEM, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana (1530-1743)*, Napoli, 1979.

quella storia del collezionismo meridionale per molto tempo a lungo trascurata².

L'inventario qui esaminato fu redatto nel giugno 1666³, un anno dopo la morte di Gian Girolamo II Acquaviva d'Aragona, conte di Conversano e duca di Nardò⁴.

Il ruolo politico che gli Acquaviva, e in particolare Gian Girolamo, ebbero nelle vicende della Puglia non fu da poco, ma qui ci preme mettere in rilievo soprattutto lo spiccato interesse verso le lettere e le arti, che rappresentò uno degli aspetti peculiari della famiglia, e il rapporto che, in questo campo, legò molti Acquaviva all'ambiente napoletano⁵.

Lo stesso Gian Girolamo del resto proprio a Conversano tentò di dar vita ad una vera e propria corte che affermasse la sua volontà — ma forse sarebbe meglio parlare di illusione — di autonomia rispetto alla Capitale⁶.

² Rari fino ad oggi i contributi a tal riguardo. Si vedano: M. e P. D'ELIA, *Appunti sulla pittura del primo Seicento in Puglia*, in *Studi in onore di Roberto Pane*, Napoli 1969, 1971, pp. 378-393; IDEM, *I pittori del Guercio. Studio sull'ambiente artistico conversanese ai tempi di Gian Girolamo II e Isabella Filomarino*, Molfetta, 1971; R. RUOTOLO, *Collezioni e mecenati del XVII secolo*, in «Napoli Nobilissima», XIII, 1974, pp. 161-168; IDEM, *Brevi note sul collezionismo aristocratico napoletano tra Sei e Settecento*, in «Storia dell'Arte», 1970, nr. 35, pp. 29-38; F. HASKELL, *Il Mecenatismo a Napoli nella pittura del XVII secolo in La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano*, Napoli, 1982, pp. 113-118; R. RUOTOLO, *Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento, in Civiltà del Seicento a Napoli* (Catalogo della mostra), Napoli, 1984, pp. 41-48.

³ Archivio di Stato di Napoli (fondo LAV. 8185), Notaio Giovan Battista dell'Aversana, scheda 295, prot. 40. Per l'aspetto archivistico e paleografico del documento si veda F. MAGISTRALE, *Note archivistiche e paleografiche in «Inventario delli beni remasti nell'eredità del quondam eccellentissimo signor don Giovanni Geronimo Acquaviva d'Aragona*, edito a cura del Centro Conversanese Ricerche Storia ed Arte, Galatina, 1983. Da ora in avanti qualvolta si farà riferimento a tale pubblicazione si userà la sigla: INV. 1666.

⁴ Su Gian Girolamo II si vedano principalmente: A. GALIANO, *Il Guercio di Puglia*, Milano, 1967; F. TATEO, *Riflessi della rinascita letteraria in Puglia in «Archivio Storico Pugliese»*, XXIII, 1969, pp. 111-113; IDEM, *La cultura nel periodo spagnolo*, in *Storia di Puglia*, Bari, 1970, vol. II, pp. 45-64; P. e M. D'ELIA, *op. cit.*, Molfetta, 1971; M. D'ELIA, *La pittura Barocca*, in *La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano, 1982, pp. 207-230; L. MASELLA, *La Puglia nel Vicereame Spagnolo*, in *op. cit.*, Milano, 1982, pp. 7-31; F. TATEO, *La cultura letteraria in Puglia nell'età Barocca*, in *op. cit.*, Milano, 1982.

⁵ F. TATEO, *Chierici e feudatari nel Mezzogiorno*, Bari, 1984. Si vedano inoltre dello stesso autore gli studi citati alla nota precedente.

⁶ A questo proposito si veda la tesi sostenuta da L. MASELLA, *op. cit.*, Milano, 1982.

Le contraddizioni che erano alla base di un tale disegno non impedirono al Conte di attingere ad esperienze culturali «moderne», pur se non immuni da mai spente nostalgie feudali.

Ci riferiamo, in particolare, alle famose tele, ispirate al capolavoro tassesco (commissionate al pittore napoletano Paolo Finoglio), uno dei pochissimi esempi di pittura profana nell'Italia Meridionale a questa data⁷, ma anche alla restante ricchissima collezione di dipinti ed al fastoso arredamento del «quarto» nobile del castello di Conversano⁸, sui quali l'inventario ha fatto luce permettendo di riscontrare, anche in provincia, una perfetta informazione su quello che era il «vivere nobile» napoletano.

L'inventario in questione consiste nell'elenco dei beni trasmessi in eredità a Gerolamo Acquaviva dal nonno paterno, il già citato Gian Girolamo II.

Nel documento, che si apre con l'elenco dei territori di cui gli Acquaviva erano feudatari, tutto è elencato puntigliosamente, dagli oggetti più umili ai più preziosi; dai mobili più pregiati alle centinaia di utensili da cucina.

Per primi vengono descritti ed enumerati i «paramenti di camera»⁹ e i «cortinaggi»¹⁰. Seguono «coverte», «sprovieri»¹¹, «sopraporte»¹², «strali»¹³ e «zimarre»¹⁴. Si passa, quindi, alla enumerazione

⁷ Nel corso di questo contributo non ci soffermeremo ad analizzare l'ormai più che noto ciclo pittorico, ormai studiato a fondo (cfr. P. e M. D'ELIA, *op. cit.*; T. MATERA DE BELLIS - ANNA NUNZIANTE - S. FIZZAROTTI - E. DI GIOIA, *Paolo Finoglio, l'altro sguardo*, Fasano, 1983).

⁸ L'appartamento residenziale dei Conti era ubicato al «piano nobile» del castello. L'unico ambiente che oggi si conserva quasi intatto è la famosa stanza da letto del Guercio, con la volta stuccata ed affrescata dalla bottega finogliesca.

⁹ Di ognuno sono minuziosamente annotate l'altezza e la larghezza espresse in palmi (cfr. INV. 1666, pp. 27-30).

¹⁰ Cfr. INV. 1666, pp. 30-34. I «cortinaggi» erano panni formanti il baldacchino del letto.

¹¹ cfr. INV. 1666, pp. 35-36. Gli «sprovieri» erano tendaggi posti a capo del letto a mò di baldacchino; talvolta venivano usati a scopo divisorio.

¹² cfr. INV. 1666, pp. 36-37. Si trattava di drappi che venivano posti davanti alle porte per ornamento.

¹³ cfr. INV. 1666, p. 37. Gli «strali» erano tappeti molto grandi.

¹⁴ cfr. INV. 1666, p. 37.

del «ligname di travacche»¹⁵, completo di «matarazzi», e ai «lettieri».

Senza seguire un criterio ben definito vengono poi elencati otto orologi e decine di cuscini¹⁶. Non vengono tralasciati dal paziente scrivano tre culle ed ancora «capofuochi»¹⁷ e scrivanie. Panni per tavolini e tavoli, «boffettini»¹⁸, specchi si succedono senza soluzione di continuità per poi giungere all'elencazione dei quadri, degli argenti, delle gioie. Degli utensili di rame da cucina viene specificato che sono «in potere di Cesare Dragutto»¹⁹, e di vari «calderoni», «tielle»²⁰ e «grattacasi» che «stanno in potere del guardarobba»²¹.

Sulla stessa falsariga fu compilato l'inventario delle «robbe ritrovate in castello in potere di Bartolomeo Spacciante guardarobba in Nardò»²². Sono ancora una volta elencati in bell'ordine materassi, cuscini di varie fogge, «sprovieri», «cortine»; seguono sedie di cuoio e di paglia, «boffettini di noce», stipi, scrittoi, cassapanche, quadri.

Gli ultimi fogli del documento sono riservati alla descrizione delle «robbe che sono in Napoli»²³. La suppellettile viene questa volta elencata alla rinfusa e non più divisa in categorie tipologiche come per Conversano e Nardò. Una nota a parte, invece, fu stilata per l'argenteria che «tiene l'illustrissimo conte a Napoli per suo servizio»²⁴.

La «casa» napoletana evidentemente doveva ospitare solo saltuariamente e per brevi periodi i Conti, come lascia chiaramente intendere l'esiguità degli arredi, peraltro in stato di abbandono.

Questo breve sguardo d'insieme serve ad introdurre una analisi più ravvicinata dell'arredo del «quarto nobile di Conversano» che, come si vedrà, era perfettamente allineato con la «moda» de tempo.

¹⁵ cfr. INV. 1666, p. 38. Il «ligname di travacche» era l'impalcatura di legno che serviva di sostegno ai «cortinaggi».

¹⁶ cfr. INV. 1666, pp. 39-40.

¹⁷ IBIDEM. I «capofuochi» erano gli alari.

¹⁸ cfr. INV. 1666, p. 42.

¹⁹ cfr. INV. 1666, pp. 46-47.

²⁰ La «tiella», termine ancora oggi usato nel dialetto locale, è una pentola bassa, rotonda in rame o di creta.

²¹ cfr. INV. 1666, p. 67-68.

²² cfr. INV. 1666, pp. 68-77.

²³ cfr. INV. 1666, pp. 77-80.

²⁴ cfr. INV. 1666, p. 81.

Il numero impressionante di «paramenti di camera» è di per sé un chiaro segno dei tempi. Il gusto per i parati ed i tessuti pregiati dalle tinte rutilanti si era affermato in tutta Italia sin dal XVI secolo: anche nel quarto di Conversano le stoffe erano nella maggioranza dei casi, preziose: damasco, raso, velluto, seta, rifinite con «frange» e «trine d'oro», fiocchi di seta.

Perfino i letti, monumentali, con colonne intagliate e cieli «piani» o a cupola, erano ricoperti di raso, damasco e velluto anche lungo i fianchi. I colori più ricorrenti erano il turchino, il verde, il cremisi.

Sempre sotto la voce «paramenti» sono indicati gli arazzi, che rappresentavano una parte rilevante nella decorazione «mobile» degli appartamenti nobili. Il loro uso si era diffuso agli inizi del '500²⁵ in tutta Italia ed a Napoli i palazzi nobili contavano diverse «camere di arazzi». Gli Acquaviva nel castello di Conversano ne vantavano addirittura sette²⁶.

«Boffettini», scrittoi e specchi, pure se in numero non eccessivamente elevato, partecipavano alla generale tendenza verso un massiccio ritorno del mobile nelle abitazioni signorili italiane nel XVII secolo²⁷. Il nostro inventario, contrariamente a quanto fa — come vedremo — per le tele non ci fornisce alcuna notizia riguardo alla collocazione dell'arredamento. Manca inoltre, ogni menzione di «console», armadi e cassettoni²⁸. Di «boffettini» ce n'erano ben 38: di porfido, di ebano; ricoperti di «vacchetta di Fiandra» o di «pelle leccese»; non ne mancava uno di ebano e tartaruga²⁹, accostamento quest'ultimo molto comune in Spagna e da qui diffusosi in Italia.

²⁵ L'appartamento mediceo di Palazzo Vecchio fu uno dei primi ad esserne decorato; cfr. A.A. VV., *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo nell'Europa del '500* (Catalogo della Mostra), vol. 3°, Firenze, 1980.

²⁶ Essi raffiguravano «Le forze d'Ercole»; «Il Laberinto», «Il gioco del pallone», «La caccia di animali feroci», «Fogliacce» (con tale termine si indicavano raffigurazioni floreali in genere). Va precisato che nella capitale del Viceregno non esistevano manifatture di arazzi i quali venivano per lo più importati da Firenze o da Bruxelles.

²⁷ cfr. H. HONOUR, *L'arredamento in Italia nel XVII secolo* in AA. VV., *L'arredamento nei secoli*, Milano 1966, p. 267.

²⁸ Tutti pezzi tipici dell'arredamento seicentesco. Il silenzio dello inventario a tal proposito ci induce a ritenerli assenti dall'appartamento, il che è certo singolare data la loro diffusione.

²⁹ cfr. INV. 1666, p. 42.

Dieci gli scrittoi elencati. Ritroviamo gli stessi legni pregiati, ma uno è anche in «pietre commesse»³⁰ ed il decimo è «di canna con veste di lama d'oro»³¹.

Non si può che rimanere sbalorditi di fronte al numero di argenti conservati nel castello di Conversano. Si tratta di centinaia di oggetti, in maggioranza suppellettile da tavola: candelieri, scaldavivande, brocche, zuccheriere, sottocoppe, fruttiere. Altri argenti, per un totale di 2200 ducati erano impegnati al Monte di Pietà ed al Banco dei poveri di Napoli³².

Una simile profusione di argenteria, accumulatasi certo nel tempo, visto che l'inventario parla di «argenti vecchi della signora madre del signor duca, che furono poi rinnovati alla moderna»³³, non era cosa rara presso le famiglie aristocratiche. La nobiltà napoletana vi investiva buona parte del proprio denaro e non a caso nella città l'oreficeria aveva raggiunto nel '600 altissimi livelli qualitativi³⁴.

Ma ciò che è da considerarsi di eccezionale importanza per la storia degli studi è l'elencazione nell'inventario di ben 400 quadri che ricoprivano le pareti del «piano nobile» del castello, oltre agli altri 78 custoditi nella cappella.

Gli studi sul collezionismo di opere d'arte in Puglia nel XVII secolo sono ancora ad uno stadio iniziale³⁵ e ben poco conosciamo sugli orientamenti del gusto delle numerose famiglie nobili della regione³⁶.

L'ostentazione del prodotto artistico nella propria abitazione fu fenomeno tipicamente seicentesco. Principi e Cardinali romani furono tra i primi a possedere favolose collezioni ed il loro esempio

³⁰ IBIDEM. (All'inizio del '600 l'intarsio di pietre dure e di marmi colorati cominciò ad essere usato non solo per oggetti di piccole dimensioni, ma anche per i mobili).

³¹ IBIDEM.

³² cfr. INV. 1666, pp. 60-61.

³³ cfr. INV. 1666 p. 61.

³⁴ Per una trattazione completa sull'arte argenteria napoletana cfr. E. e C. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, 1973.

³⁵ cfr. ivi nota nr. 2; si veda inoltre A. M. TAGARELLI, *Il collezionismo della famiglia Orsini a Gravina e la cultura artistica in terra di Bari nel '600*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Bari*, (1982-1983), Bari 1983, pp. 373-381.

³⁶ Benché potenti dal punto di vista politico ed economico, le famiglie feudali della regione si distinguevano, con l'eccezione degli Acquaviva, degli Orsini e di poche altre, per una notevole arretratezza culturale.

fu ben presto seguito da tutti i più grandi sovrani europei. Nacque così una vera e propria «moda» e sebbene le raccolte dei «grandi» fossero ben lontane dalle possibilità anche dei più ricchi tra i sudditi, ciò non valse a scoraggiare l'acquisto di dipinti da parte di un ceto relativamente più «basso»³⁷. Si costituirono così numerosissime raccolte «minori», legate alla ricca borghesia ed alla nobiltà, le quali da regione a regione presentavano una gamma estremamente varia quanto a orientamenti del gusto. Collezionare dipinti e opere d'arte in genere divenne motivo d'orgoglio e fattore di prestigio sociale.

L'eccezionale diffusione del fenomeno sollecitò di conseguenza il sorgere di una letteratura specializzata³⁸: Giulio Mancini — tanto per fare un esempio —, senese, medico di Urbano VIII, erudito, mercante d'arte e collezionista, fissò i criteri grazie ai quali «l'uomo di gusto potesse valutare ed adeguatamente collocare le opere d'arte»³⁹.

Certo non tutti i possessori di quadrerie furono anche veri «conoscitori»; i detentori di una vera cultura artistica in sostanza rimasero in pochi, se si fa eccezione per i mercanti d'arte.

Proprio questa fu la caratteristica del collezionismo napoletano che ci interessa più da vicino. Gli anni che vanno dal 1630 al 1700 sono i meglio documentati dalle fonti.

Sebbene siano stati reperiti circa mille inventari ciò non deve spingere, come è stato giustamente osservato⁴⁰, a conclusioni troppo affrettate e audaci riguardo al numero ed alla qualità dei collezionisti.

³⁷ Su questo argomento, oltre alle ormai «classiche» e fondamentali opere di F. Haskell e F. H. Taylor, si vedano gli studi di P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, 1979, vol. II, pp. 5-86 e A. CONTI, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'Arte Italiana*, op. cit., pp. 117-263.

³⁸ Ci riferiamo in particolare all'opera di G. MANCINI, *Alcune considerazioni sulla pittura come diletto di un gentiluomo*, cit. in P. BAROCCHI, op. cit. e a quella di M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660.

³⁹ G. MANCINI, *Alcune considerazioni...*, op. cit., in P. BAROCCHI, op. cit., p. 74.

⁴⁰ cfr. R. RUOTOLO, op. cit., Napoli, 1984.

La quadreria rappresentava soprattutto un mezzo per testimoniare il proprio stato sociale, essa contribuiva infatti a quella ostentazione di fasto indispensabile al «vivere nobile».

Non vi era in pratica famiglia aristocratica che non potesse vantare una quadreria, ma in realtà pochi erano i veri collezionisti e molti, invece, i semplici «compratori», soddisfatti di accumulare dipinti, senza badare troppo al loro intrinseco valore, e di possedere una raccolta quanto più numerosa possibile. Il dato costante ricavabile dagli inventari è infatti la notevole quantità di dipinti custoditi nelle sale dei palazzi napoletani.

Di tale scelta, che privilegiava l'«avere» rispetto all'«essere», risentì soprattutto la qualità delle collezioni; i grandi maestri infatti costavano caro e non era facile per la committenza napoletana reggere tali ritmi di spesa (i proventi della nobiltà non erano tanto alti quanto si crede e nelXVII secolo essa era già fortemente indebitata). Proprio per questo si affiancavano a pochi quadri d'autore molte opere di «scuola» o copie.

Della quadreria del resto si apprezzava soprattutto il valore decorativo, (atteggiamento tipico peraltro, di una società in esibizione); il dipinto si inseriva infatti nello sfarzoso scenario creato da argenti, mobili ed arazzi. Non è un caso se a Napoli pochissime erano le raccolte di disegni che, proprio per il loro scarso valore ostentativo, perdevano ogni interesse agli occhi del compratore.

Nella città comunque non mancavano, seppur pochi, i veri «conoscitori» e non si possono a tal proposito tacere i nomi del cardinale Ascanio Filomarino e dei mercanti fiamminghi Gaspar Roomer, Ferdinand e Jan van den Eynden le cui collezioni esercitarono una notevole influenza sulla produzione e sull'intero ambiente artistico napoletano⁴¹.

Esistevano, inoltre, numerosi personaggi che, spinti dall'amore per l'arte, riuscirono a mettere insieme quadrerie di discreto livello; in esse prevaleva un gusto antologico e i proprietari accostavano senza pregiudizi un pò tutti gli esponenti della pittura del tempo.

⁴¹ cfr. F. HASKELL, *op. cit.*, Napoli, 1982, p. 115.

Ben differente era la situazione nelle provincie dove in genere non esistevano vere raccolte; nei palazzi, spesso abbandonati a causa della diaspora verso la Capitale, erano lasciati i quadri di minor interesse, guasti o fuori moda. La mancanza, inoltre, di una borghesia colta ed illuminata privava spesso i più lontani angoli del Vicereame di una qualsiasi vitalità culturale.

Una delle poche eccezioni era costituita proprio dalla Puglia, regione di grandi feudatari i quali tra XVI e XVII secolo, nonostante la grave recessione economica che allora colpì il Mezzogiorno, riuscirono a consolidare il proprio potere⁴².

Il feudo per famiglie quali gli Orsini di Gravina e gli Acquaviva di Conversano rimase il perno centrale del loro sistema di potere. Una simile precisazione è illuminante al fine di comprendere perchè le loro dimore di provincia nulla avessero da invidiare, in quanto a lusso, ai palazzi napoletani della nobiltà «emigrata».

Gli stretti contatti che, peraltro, nel campo della produzione artistica si erano stabiliti tra la Puglia e Napoli⁴³ dovettero senza dubbio influenzare anche le scelte che guidarono la formazione delle poche collezioni della regione; ed una simile ipotesi sembra essere confermata proprio dalle due uniche raccolte finora note: quella degli Acquaviva, appunto, e quella degli Orsini che mostrano numerosi contatti con le «sorelle napoletane».

Nonostante disponessero del «castello» di Nardò e della «casa» di Napoli, cui si è fatto riferimento nelle pagine precedenti, la dimora per eccellenza dei conti Acquaviva nel '600 fu il maniero di Conversano, simbolo visibile con la sua imponente mole, il fastoso arredo e la ricca collezione, dell'enorme prestigio di cui la famiglia godeva nella regione⁴⁴.

⁴² Si veda L. MASELLA, *Economia e società nel periodo spagnolo*, in *Storia di Puglia*, op. cit., vol. II, pp. 27-44.

⁴³ cfr. a tale proposito: M. S. CALO', *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari, 1969; M. D'ELIA, op. cit., Milano, 1982.

⁴⁴ Gian Girolamo II era forse il più potente signore pugliese. Basti pensare che nel 1647 «molti patrizi strinsero un patto secondo cui ogni disparere che tra loro fosse, dovevasi acquetare al giudizio di tre signori, Giovanni de Rossi, Scipione Casamassima, Giovanni Andrea Gironda e questo con parere dell'eccellentissimo conte di Conversano, padrone e signore» cfr. in A. SPAGNOLETTI, «L'incostanza delle umane cose». *Il patriziato di terra di Bari tra egemonia e crisi (XVI-XVIII sec.)*, Bari, 1981, p. 47, nota n. 46.

I dipinti erano divisi tra l'«anticamera della Galleria», la «prima camera del quarto de Galleria», la «camera quarta di detto quarto», la «Galleria», la «camera delle scale», il «guardarobba».

Generalmente la collocazione dei quadri non era casuale, ma obbediva a precise norme; una letteratura specialistica, come si accennava prima, forniva precisi suggerimenti in merito. Essa consigliava, ad esempio, di esporre le scene di genere nelle camere di passaggio e la pittura di storia nelle sale⁴⁵. Ed infatti nella «camera delle scale» di Conversano, che era appunto un ambiente di passaggio, erano sistemate quasi esclusivamente nature morte oltre alle suddette «scene di genere».

Sfogliando gli inventari delle collezioni napoletane del tempo emergono delle costanti che ritornano anche per la «nostra». Dalla metà del '600 in poi è possibile notare come dalla galleria fossero spariti i dipinti religiosi che avevano lasciato il posto alla pittura profana; più lenta invece appare l'evoluzione nell'«anticamera» dove i quadri di soggetto profano comparvero con circa mezzo secolo di ritardo. E' proprio la situazione che si riscontra a Conversano, dove tra i 101 dipinti della galleria non compariva alcun esempio di pittura sacra che invece faceva da padrona nell'«anticamera».

L'omissione, salvo che per pochissimi casi, dei nomi degli autori rende ben difficile individuare lo spessore qualitativo e la genesi stessa della collezione. In realtà ben di rado gli estensori di questi documenti si sono preoccupati — come ha rivelato lo spoglio dei numerosi inventari ritrovati — di riportare notizie sui maestri presenti nelle quadrerie, ma é comunque grazie a loro se oggi sappiamo quali fossero i soggetti predominanti, in quali momenti e presso quali ceti.

Tali dati, insieme con le tecniche di esecuzione (puntualmente annotate anch'esse nel nostro inventario), permettono di dare maggiore concretezza al discorso, consendendoci, inoltre, di individuare precisi orientamenti di gusto.

E' comunque necessario procedere con grande circospezione anche per quei casi in cui tutto sembra facilitato dalla presenza

⁴⁵ cfr. G. MANCINI, *op. cit.*, in P. BAROCCHI, *op. cit.*, p. 74.

del nome dell'autore. E' stata infatti più volte verificata la scarsa attendibilità degli inventari a questo proposito. Molti di essi sono stati redatti da notai che avevano ben poche cognizioni riguardo gli stili artistici; costoro si attenevano pertanto a quanto si sapeva in casa o alle targhette collocate sotto i dipinti, fonti di informazione spesso ingannevoli perchè legate al desiderio di affermazione del proprietario. Avveniva così che spesso copie di opere famose venissero attribuite agli stessi maestri⁴⁶.

Più attendibili per ovvie ragioni risultano essere invece le attribuzioni di quadri seicenteschi di scuola napoletana.

Per tornare al nostro discorso, è del tutto improbabile che una quadreria che contava un numero tanto cospicuo di dipinti potesse essere legata al solo nome di Gian Girolamo: molti dovevano trovarsi nelle sale del castello da lungo tempo e a tal proposito non va dimenticato che ci troviamo di fronte ad una famiglia dalle illustri tradizioni culturali che vantava tra i suoi membri letterati, poeti e conoscitori d'arte⁴⁷.

Probabilmente tra i più antichi dipinti dovrebbero essere inclusi i dodici su tavola, tenendo presente che nel '600 era ormai la pittura su tela a dominare il campo. Certamente più «moderni» i quadri di «pietre commesse», tecnica tipica del XVII secolo (benchè non ignota nei secoli precedenti), così come lo erano i soggetti, tutti «paesi» o animali.

Per il resto — a parte i pochi esemplari su carta pergamena o su «pietra» — si tace la tecnica, il che ci fa desumere che dovesse trattarsi di dipinti su tela.

L'analisi dei soggetti più frequenti rappresenta anch'essa un momento di notevole interesse al fine di individuare lo spessore culturale della nostra collezione. Circa 160 i dipinti «sacri»: un

⁴⁶ Come si vedrà più avanti nemmeno l'inventario di Conversano sfugge a questo fenomeno.

⁴⁷ Vanno in tal senso ricordati Giovanni Antonio Acquaviva, vissuto nel XV secolo, poeta, amico del Sannazaro e del Gravina; G. Girolamo I, umanista, ma soprattutto Andrea Matteo, profondo conoscitore della cultura classica, legato all'ambiente umanista del Pontano, e suo fratello Belisario autore di un trattato sull'educazione del principe e di un altro sulla caccia e le arti militari. Per Andrea Matteo lavorò Reginaldo de' Pirani, miniatore di codici.

numero indubbiamente notevole, ma non si può certo dire che costituissero la parte più cospicua della raccolta. In genere, come si accennava, rappresentavano il nucleo più antico delle quadrerie. Se, ancora una volta, si vanno ad esaminare gli inventari napoletani del XVI secolo, emerge chiaramente che fino agli ultimi anni del secolo i quadri di soggetto sacro predominavano incontrastati; portavano in genere le firme di Polidoro da Caravaggio, Teodoro d'Errico, Palma il Vecchio, tutti artisti conosciuti anche in Puglia, per cui non andrebbe esclusa una loro presenza nella collezione Acquaviva.

Solo verso il terzo - quarto decennio del '600 i dipinti «profani» fecero la loro apparizione nelle quadrerie napoletane divenendo poi, intorno alla metà del secolo, una presenza predominante.

Ciò, comunque, non segnò la fine della produzione di pittura sacra per le collezioni private; si verificò, piuttosto, un rinnovamento dei soggetti: Samaritane, Adultere, S. Girolamo, Maddalene, Betsabee, Susanne, Figlie di Lot ne furono i protagonisti, come testimonia anche la raccolta conversanese.

Ai più antichi dipinti di soggetto religioso si affiancarono, inoltre, nel '600, nature morte, scene di «genere», ritratti, paesaggi ed un cospicuo gruppo di quadri raffiguranti episodi di ispirazione mitologica: ci riferiamo ai numerosi Venere, Venere e Cupido, Venere e Marte, Diana, Orfeo⁴⁸.

«Lucretia Romana, Betsabea, Susanna e simili empietà signorili della mitologia ebraica e latina»⁴⁹ erano particolarmente gradite al gusto dei collezionisti seicenteschi, proprio per quel loro sapore classicheggiante e per quella loro carica di raffinata sensualità.

L'originario significato di queste immagini venne nel XVII secolo notevolmente travisato esaltandone quei «connotati erotici e sensuali» che piacquero tanto anche ai baroni napoletani.

Iconograficamente questi soggetti trovavano il loro antefatto nel manierismo nordico post-raffaellesco, ma decisivo fu il loro rinnovamento in senso naturalistico operato dal Caravaggio la cui

⁴⁸ cfr. INV. 1666, pp. 46-51, 56.

⁴⁹ R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, in «Arte» 1916, rist. in *Scritti giovanili*, Firenze 1961, p. 265.

Susanna e i vecchi, inaugurando un nuovo filone di pittura, fu un «incentivo per certi nudi naturalistici»⁵⁰ per i quali, tra i caravaggeschi, divenne famosa Artemisia Gentileschi, le cui opere circolarono in gran numero tra i collezionisti napoletani.

Accanto a tali raffinatezze, nella quadreria Acquaviva si contavano, come si accennava, numerosissimi esempi di pittura di «genere», nature morte in prima fila, di chiara impostazione naturalistica, la cui produzione nel XVII secolo crebbe notevolmente proprio in seguito alla domanda dei collezionisti.

Sin dal terzo decennio del '600 la «natura morta» conobbe a Napoli una luminosissima stagione. La richiesta di «quadri di fiori, frutta e ocellami», divenne altissima — si tenga presente che non era estranea a tale fenomeno la connotazione religiosa conferita dalla estetica controriformistica a tali soggetti — e si assistè ad una loro proliferazione nelle quadrerie.

In Puglia, dove la natura morta non ebbe grande diffusione, così come non l'ebbe il collezionismo privato del resto, i settanta esempi della collezione Acquaviva dovettero rappresentare una eccezione.

Le scene di «genere» presenti nella quadreria (suonatori, poveri, zingari) più che rientrare nella serie delle «bambocciate», che sembra non siano state molto apprezzate dai committenti napoletani, andrebbero forse più correttamente ricollegate a quel filone di pittura che iconograficamente discende dai «suonatori», «bari», e «buoneventure» del Merisi, largamente imitati dai caravaggeschi e richiestissimi a Napoli e Roma⁵¹.

Di chiara matrice naturalistica post-caravaggesca anche i ritratti di vecchi e filosofi facenti parte della collezione.

⁵⁰ M. MARINI, *Caravaggio e il naturalismo internazionale in Storia dell'Arte Italiana*, Torino, 1981, vol. VI, p. 370.

⁵¹ Il maggior diffusore di questi soggetti fu Bartolomeo Manfredi che lavorò quasi esclusivamente per collezionisti privati romani (cfr. M. MARINI, *op. cit.*, pp. 393-398), ma si sa bene quanto siano stati stretti i rapporti tra Napoli e Roma in campo artistico nel '600; basti pensare, per esempio, ai numerosi artisti partenopei che si recavano a più riprese nella città pontificia e a tutti gli altri per i quali Napoli rappresentava una tappa obbligata (non si dimentichino Artemisia, Reni, Domentichino, Brill, van Somer) e ai numerosi dipinti che venivano importati da altri centri italiani (cfr. P. L. LEONE de CASTRIS, *La pittura a Napoli fino alla peste del '56*, in *op. cit.*, Napoli, 1983, pp. 57-72).

Si trattava di un genere abbastanza diffuso, i cui artefici più dotati furono il Ribera e F. Fracanzano, non sconosciuto in Puglia⁵².

Anche per i circa trenta paesaggi il rapporto con Napoli è imprescindibile. Questo «genere» — se così si può chiamarlo — ebbe larga diffusione nella città dove due correnti di paesaggisti si erano incontrate e fuse, quella fiammiga di Brill e Bruegel e quella italiana che, muovendo dalla lezione dei Carracci, si era sviluppata in seno alla pittura classicista emiliana.

L'analisi dei soggetti ci fornisce dunque una conferma della uniformità delle scelte tra Napoli e Conversano e rivela una perfetta coerenza d'impostazione. Altro dato che emerge chiaramente è la modernità del gusto orientato in sostanza verso la pittura naturalistica, di matrice caravaggesca, addolcita però dai modi emiliani.

Ragguagli più precisi potrebbero venirci solo dalla conoscenza dei nomi degli artisti. Gli unici che l'inventario riporta sono quelli di Artemisia Gentileschi (*Carità e Madonna*); C. B. Caracciolo (*Madonna, Cristo e S. Giuseppe*); Michelangelo (*Crocifisso*); «Rafaele» (*Bacco*); Guido Reni (*Fuga dall'Egitto*); Massimo Stanzione (*Venere con Cupido; S. Teresa*); «Alberto Duro» (*Cena di Nostro Signore*); «Bassà» (quattro tele raffiguranti le *Quattro Stagioni* e «due con diverse figure»)⁵³.

Sappiamo inoltre, anche se il nome non viene mai citato nello inventario, che le dieci «*historie del Tasso*», altro non erano se non i grandi dipinti ispirati alla Gerusalemme Liberata, dipinti da Paolo Finoglio.

Di particolare interesse si rivela la presenza di Reni e Stanzione.

Nell'ambiente artistico napoletano un influsso decisivo dal 1636 al 1656, circa, venne esercitato dalla pittura emiliana. Questa

⁵² Probabilmente proprio il Fracanzano lasciò in S. Pasquale a Taranto le belle tele raffiguranti Apostoli o filosofi (cfr. M. D'ELIA, *op. cit.*, 1982).

⁵³ Questi ultimi dipinti si trovavano nella casa di Napoli, cfr. INV. 1666, p. 57. Sempre a Napoli viene ricordata dall'Inventario una *Madonna* di Andrea del Sarto (cfr. INV. 1666, p. 57).

ultima, portando avanti un ideale classico dell'arte, smussava le punte più esasperate del naturalismo caravaggesco, respingendo nel contempo gli artifici dell'ultimo manierismo.

Furono proprio la perfetta combinazione di monumentalità e liricità ad esercitare un fondamentale influsso sulla pittura napoletana e su Stanzione in particolare, il quale dopo la prima tradizionale formazione caravaggesca, si orientò in senso sempre più marcatamente classicista⁵⁴.

L'emiliano Guido Reni, Artemisia, convertitasi verso la fine del terzo decennio alla poetica classicista, e Stanzione furono ricercatissimi dai collezionisti napoletani, tanto che numerose furono le copie di loro dipinti che circolarono nella città.

La presenza dei primi due, in particolare, nella collezione Acquaviva rappresentò senza dubbio una novità e forse un'eccezione per la Puglia dove oggi—che almeno si sappia— non si conserva alcun dipinto dei due artisti. E' d'altronde impossibile, al momento, verificare se, all'epoca, altre opere di questi due maestri fossero giunte nella regione⁵⁵.

Di G. B. Caracciolo, come si diceva, nella collezione era presente un solo dipinto: una *Sacra Famiglia*. Nei primi anni della sua attività il pittore eseguì numerosi quadri di soggetto sacro per acquirenti privati⁵⁶; il dipinto di Conversano probabilmente risaliva proprio a questa prima produzione del maestro.

Mi pare utile aprire una breve parentesi a proposito delle sei tele conservate nella «casa di Napoli» ed attribuite al misterioso «Bassà». Costui, a mio parere, sarebbe da identificare col pittore, brindisino di nascita, ma napoletano per educazione Bartolomeo Bas-

⁵⁴ Non a caso il pittore fu soprannominato il «Guido partenopeo». Non va dimenticato che un influsso determinante nell'orientamento del gusto dovette essere esercitato dalla collezione del cardinale Ascanio Filomarino, giunto a Napoli nel 1642, nella quale vi era una folta rappresentanza di bolognesi: Albani, Domenichino, Reni, e di classicisti: Poussin, Mellin.

⁵⁵ Non va dimenticato che ancora durante il secolo scorso molte famiglie nobili pugliesi si trasferirono definitivamente a Napoli e che questa diaspora ha sicuramente privato la regione di un cospicuo numero di opere d'arte.

⁵⁶ cfr. *La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano*, op. cit., p. 136.

sante le cui opere, a quanto risulta dagli inventari, erano piuttosto diffuse nelle collezioni napoletane seicentesche.

Il Bassante, dopo un inizio vicino ai modi del Ribera, si andò via via convertendo al verbo stanzionesco, la sua presenza, pertanto, andrebbe a confermare quell'orientamento verso il naturalismo caravaggesco, temperato però dai modi emiliani, che sembra essere uno degli aspetti caratterizzanti della collezione Acquaviva.

Chi altri, dunque, se non Gian Girolamo e sua moglie, Isabella Filomarino della Rocca, avrebbe potuto attendere a tutti questi acquisti di scuola seicentesca? Non va soprattutto dimenticato il ruolo che la consorte del Conte dovette, in tal senso avere. I Filomarino della Rocca possedevano infatti una delle più ricche raccolte di Napoli, aggiornatissima riguardo i più importanti « fatti » artistici del momento⁵⁷.

Dubito, invece, che il *Crocifisso* su tavola, nell'inventario attribuito a « Michelangelo », possa considerarsi un acquisto seicentesco. In altri documenti del tempo Michelangelo Buonarroti viene indicato proprio con tale dizione, ma questo non è certo sufficiente a dar fondatezza alla notizia trasmessaci dal documento.

Sappiamo, comunque, che l'artista dipinse tre Crocifissioni⁵⁸. Numerosissime furono le copie eseguite, alcune sotto la supervisione dello stesso Michelangelo, altre da maestri illustri, anche dopo la morte del maestro⁵⁹. Due Crocifissi (uno con angeli, l'altro con la Madonna e S. Giovanni) furono donati dal Buonarroti a Vittoria Colonna che intrattenne stretti rapporti con la poetessa Dorotea Acquaviva d'Aragona.

Pensare che la nobildonna romana si sia privata di una delle opere del maestro a cui teneva in modo particolare, come risulta dalla

⁵⁷ cfr. C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori Forastieri*, Napoli, 1692, III giornata, p. 78.

⁵⁸ cfr. E. GATTI, *Il crocifisso di Michelangelo ritrovato*, S. Massimo, 1969, pp. 9-10.

⁵⁹ Il Lanzi nella sua *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del secolo XVIII* (Venezia, 1834), parla di copie eseguite dal Venusti, dal Buontalenti, dal Guercino e da Reni.

corrispondenza tra i due⁶⁰, per farne dono alla famiglia Acquaviva pare assai improbabile, mi sembra invece forse più realistico pensare ad una copia, commissionata, al più tramite Vittoria.

Ugualmente molto cauti si dovrebbe essere nell'attribuire il *Bacco* di « Raffaele » a Raffaello Sanzio che peraltro così veniva citato negli inventari del tempo. Ma, almeno fino ad oggi, non si ha notizia di alcun dipinto con simile soggetto eseguito dall'urbinate. Le trattative per un *Bacco* tra il maestro ed il duca Alfonso d'Este non giunsero mai a conclusione; Raffaello, comunque, inviò al duca un disegno preparatorio, di cui circolarono numerose copie e stampe⁶¹; il *Bacco* Acquaviva poteva dunque anche essere una replica ispirata a quel disegno fatta passare, come avveniva di frequente, per un autografo del maestro.

L'«Alberto Duro» citato dall'inventario va senza dubbio identificato nel maestro tedesco Albrecht Dürer, secondo una dizione italianizzata allora comune. Del tutto improbabile appare anche in questo caso che la *Cena di Nostro Signore*, attribuitagli dall'inventario, sia effettivamente di sua mano, non si ha infatti notizia di un dipinto su tavola del maestro raffigurante tale soggetto. Dürer eseguì un disegno dell'*Ultima Cena*, oggi conservato all'Albertina di Vienna, dal quale non va escluso siano state tratte delle stampe che possono, anche in questo caso, aver ispirato l'ignoto autore del «nostro» dipinto, attribuito poi alla mano dell'artista tedesco.

Oggi praticamente più nulla rimane a Conversano dell'antica collezione che dovette venire depauperandosi sin dal '700, allorchando gli Acquaviva soggiornarono sempre più frequentemente a Napoli dove infine si stabilirono. Basti dire che nel 1936 della quadreria restavano a Conversano solo una sessantina di dipinti, dei quali fu redatto un elenco⁶².

⁶⁰ E. GATTI, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁶¹ Francesco Bertinelli incise a Roma nel 1594 il disegno di un *Trionfo di Bacco* di Raffaello; su questo argomento si veda G. CAMPORI, *Notizie inedite su Raffaello da Urbino dell'Archivio Palatino di Modena*, Modena, 1863.

⁶² L'elenco fu redatto dall'allora proprietario del castello, prof. D. Ramunni, il quale a sua volta nel '38 fu costretto a vendere quasi tutti i dipinti che ancora rimanevano dell'antica collezione Acquaviva. Le tele del Finoglio furono vendute, come si sa, al Conte Manzolino di Roma e solo nel '78 sono state riacquistate dal Comune di Conversano. Per l'elenco citato cfr. N. APPULUS (D. RAMUNNI), *Il Castello di Conversano. Note storiche-artistiche*, Conversano, 1936.

In esse compare un'opera attribuita ad Artemisia Gentileschi, *Il Bagno di Betsabea*⁶³, che però non è tra i dipinti citati nell'inventario del 1666 a nome della pittrice pisana. Quest'opera potrebbe essere entrata a far parte della collezione più tardi, ma potrebbe anche darsi che una delle due Betsabee dell'antico inventario fosse proprio di Artemisia, ma che gli estensori non si fossero curati di riportarne l'autore. Così la *S. Teresa*, che nel 1936 venne attribuita ad Ignoto seicentesco, potrebbe anche essere identificato con l'unico quadro raffigurante la Santa citato nel 1666 e che il documento dice di Stanzione.

Nell'elenco compare anche una *Santa Lucia* che è attribuita a P. Finoglio. In questo caso ritengo sia lecito pensare che l'opera sia entrata a far parte della collezione proprio al tempo del Guercio; è vero che nell'inventario non viene mai fatto il nome del pittore, nè viene mai citata questa Santa, ma nulla ci vieta di pensare che il quadro facesse parte dei settantotto dipinti collocati nella cappella o di quelli per i quali viene solo frettolosamente detto che raffiguravano «Santi».

Nell'elenco del '36 vengono ancora citati una *Maddalena* ed un *S. Girolamo*, soggetti ricorrenti nel vecchio inventario, attribuiti rispettivamente a Stomer e Ribera, le cui opere erano frequenti nelle raccolte seicentesche napoletane e pertanto forse non è azzardato pensare che siano entrati a far parte della quadreria sin dai tempi di Gian Girolamo.

Per il resto dei dipinti che ancora negli anni '30 erano custoditi nelle sale del castello di Conversano non possono che essere avanzate ipotesi del tutto aleatorie.

Alcuni ritratti di famiglia che facevano già parte della collezione nel '600 (e tra questi quello di Isabella Filomarino) si trovano

⁶³ Dalle foto che sono rimaste di questo dipinto si deduce che il quadro era una replica del dipinto oggi agli Uffizi (al quale trall'altro si ispirò Monsù Févere per il cartone di un arazzo citato negli inventari del Palazzo del Giardino di Parma), opera di Artemisia (cfr. E. BOREA, *Caravaggio e i Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze* (Catalogo della Mostra), Firenze, 1970, scheda nr. 51). Nel quadro di proprietà del Ramunni mancava però un bellissimo particolare, presente invece nell'originale, e cioè la fantesca negra alla sinistra di Betsabea raffigurata nell'atto di acconciarsi. La redazione di Conversano è invece del tutto simile ad un'altra oggi nella Galleria of fine Arts di Columbus (OHIO).



A. GENTILESCHI, *il bagno di Betsabea.*

oggi nel casino di caccia di Marchione⁶⁴; uno dei due ritratti del Beato Ridolfo è conservato presso la sagrestia della cattedrale di Conversano.

Molte altre strade andrebbero battute per tentare il ritrovamento e la identificazione dei dipinti; ci sarebbero, ad esempio, da prendere in considerazione le doti matrimoniali di tutte le contesse Acquaviva che sposarono aristocratici napoletani.

Le famiglie Cursi, d'Avalos, di Sangro, nel '700 si imparentarono con la «nostra»; nei loro palazzi esistevano ricche collezioni⁶⁵ e non sarebbe strano se, secondo l'usanza del tempo, le contesse avessero portato con sé alcuni dipinti da Conversano.

Né vanno dimenticate le Acquaviva che entrarono in convento. Era costume dell'epoca che le esponenti di famiglie aristocratiche portassero mobili e quadri dai loro palazzi per abbellire le stanze loro riservate nei monasteri⁶⁶; è difficile pensare che le numerose badesse Acquaviva del convento di San Benedetto in Conversano si siano sottratte a questa consuetudine.

Ancora nel 1697 il Pacichelli, parlando del castello di Conversano, scrisse «Maestoso il castello (...) vi si espongono suppellettili da re ed addobbi eccellenti con pezzi esquisiti di pittura e scultura, oltre ad una copia incredibile di argenti»⁶⁷ (sembra la descrizione della dimora di Gian Girolamo così come si delinea dalle pagine dell'inventario).

Oggi di tanto splendore praticamente nulla rimane e solo il ritrovamento dell'inventario ha consentito di cominciare a far luce su di un episodio di così grande interesse.

⁶⁴ Questo casino di caccia fu fatto costruire intorno al 1720 circa dal Conte Giulio Antonio III Acquaviva D'Aragona.

⁶⁵ cfr. D. ROMANELLI, *Napoli antica e moderna*, Napoli, 1815, pp. 107-109; C. CELANO, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁶ Oggi rimangono ben poche delle tele che una volta ornavano gli ambienti del monastero. La maggior parte dei dipinti superstiti appare di fattura seicentesca e le dimensioni sono quelle tipiche dei dipinti «da camera»; i soggetti sono quelli tipici del XVII secolo: (Maddalene; S. Girolamo, etc...).

⁶⁷ G. B. PACICHELLI, *Il Regno di Napoli in prospettiva, diviso in 12 province*, Napoli, 1703, vol. III, p. 113.

L'assenza nella regione di termini di confronto giustifica il nostro tentativo di trovare altrove un terreno su cui misurare l'effettiva portata della collezione Acquaviva. Il collezionismo napoletano ha così rappresentato la pietra di paragone svelando una rilevante sintonia tra Conversano e la capitale.

Il gran numero di dipinti seicenteschi che ornavano le stanze del castello ha inoltre messo in luce come l'interesse di Gian Girolamo per le arti figurative non sia stato un episodio sporadico — legato cioè esclusivamente alla commissione delle dieci tele della Gerusalemme Liberata ed a qualche altro dipinto per le chiese della città —, ma un impegno costante. Certo esso non fu dettato solo dal «sacro» amore per l'arte ed il significato politico legato ad una simile operazione culturale non va sottovalutato, ma anche questa fu una tipica componente del tempo e della classe cui il Conte apparteneva.

Se, in conclusione, questo di Conversano è da considerarsi, almeno per il momento, un episodio eccezionale per la Puglia, qualsiasi futuro studio sul collezionismo nella regione non potrà non confrontarsi con le «mirabilia» del Guercio.