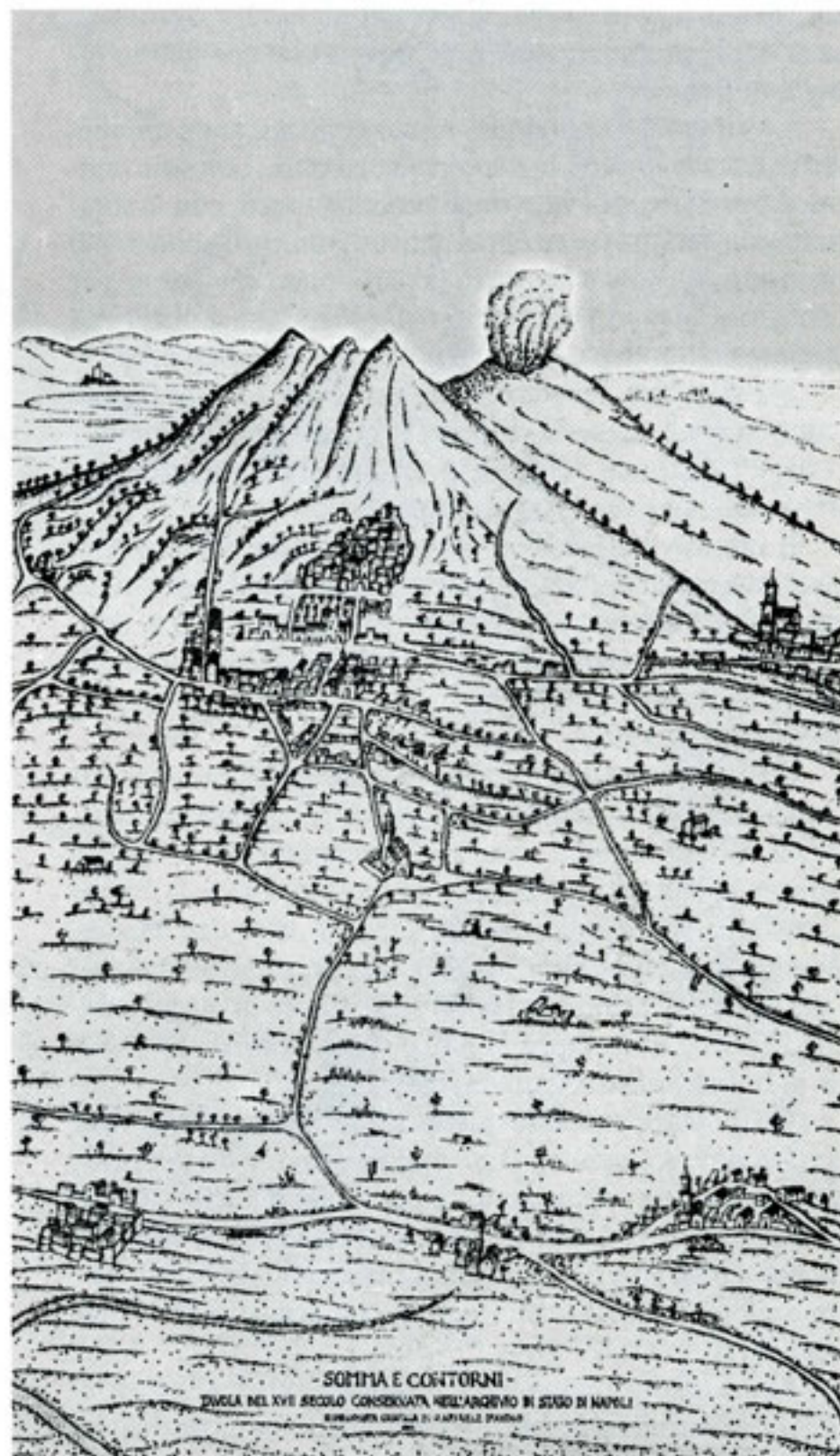


SOMMARIO

- Il mito delle lucernelle
Raffaele D'Avino Pag. 2
- Il primo podestà di Somma Vesuviana
Giorgio Cocozza » 4
- Il tiglio (*Tilia cordata*)
Rosario Serra » 11
- Del rifornimento pittorico della Chiesa di S. Maria a Costantinopoli
Antonio Bove » 13
- S. Giovanni a Patmos nella Chiesa di S. Maria di Costantinopoli a Somma
Domenico Russo » 16
- I vignaiuoli di Somma nella tradizione enologica di Terra di Lavoro
Franco Pezzella » 22
- Il Palio di Somma Vesuviana
Giuseppe Auriemma » 24
- La Gazza (*Pica Pica*)
Luciano Dinardo » 27
- Sotto la campana di vetro
Alessandro Masulli » 29
- L'ARCI al Casamale e Giovanni Cof-farelli - La realtà negata
Luigi Iovino » 31

In copertina:

**La cupola delle Alcantarine
prima dello spoglio**



SUMMANA - Anno XV - N. 43 - Settembre 1998 - Somma Vesuviana - Complemento al periodico "Sylva Mala" - Resp.: L. Di Martino - Reg. Trib. Napoli N. 2967 dell'11-9-80 - Redazione, coordinazione, progetto grafico e disegni a cura di Raffaele D'Avino - Collaborazione: Antonio Bove - Giorgio Cocozza, Angelo Di Mauro, Domenico Russo - Impaginazione al computer: Anna Iavarone - Tipo-lito "Istituto Anselmi" - Marigliano (Na)

IL RITO DELLE LUCERNELLE

La caratteristica illuminazione con singolari apparati con lampade ad olio (le cosiddette *cupole* o *arcate*) nei vicoli più antichi del Rione Casamale, secondo noi, impropriamente detta *Festa delle lucerne*, sia nella dizione *festa*, che sostituisce in modo non appropriato il vocabolo *rito*, sia nella denominazione *lucerne*, che in origine era più precisamente *lucernelle*, come si evince da un documento rinvenuto dallo studioso ricercatore Giorgio Coccozza nei fasci dei Monasteri Soppressi all'Archivio di Stato di Napoli, datato agosto 1757, è tornata ad essere riproposta quest'anno, probabilmente per l'ultima volta, in questo secondo millennio.

La singolare tradizione, ormai conosciuta ed apprezzata in tutta la provincia napoletana ed oltre, non solo connota il borgo medioevale rinnovandone i fasti, con la semplicità e la genuinità che contraddistinguono gli abitanti del borgo antico, ma anche onora la particolare devozione per la religiosa festività ricorrente della Madonna della Neve, venerata nell'antica e monumentale chiesa Collegiata.

Sono, quindi, la fede e il folclore locale (canti religiosi rituali, nenie e scenette di genere, quadri personificati), i principali elementi religiosi e pagani che caratterizzano questa antichissima festa popolare.

Il fascino ed il mistero sono il tema che propone costanti interrogativi e accosta meravigliate le migliaia di visitatori ai semplici e cordiali abitanti del borgo medioevale, sotto l'effetto straordinario delle fioche luci originate dalle tremolanti fiammelle disposte in lunghe prospettive nei profondi e stretti vicoli.

E' fiorita così una miriade di ipotesi sull'origine dell'inconsueto spettacolo e, ogni volta, vengono riproposti diversi collegamenti, a volte puramente fantasiosi, con altrettante celebrazioni: la fine del ciclo estivo e la morte dell'estate, la festa del raccolto, il rito della dea Madre, l'energia sotterrata come semina, una relazione con il culto dei morti ed infine una forma costrittiva e di esorcizzante del fuoco, da sempre temuto, che incombe sul paese per la bocca vulcanica sovrastante.

Difficile dipanarsi in questa ridda di supposizioni per arrivare al vero, mentre si sovrappongono anno per anno nuove azzardate espressioni, di cui molte tendenti pericolosamente a corrompere l'antica sacralità della manifestazione e a distrarre dall'elemento principale dell'illuminazione vibrante creata nei vicoletti con sceniche profonde prospettive.

Esprimiamo comunque il desiderio, da tempo inappagato, di vedere finalmente ed una volta per sempre distinta nettamente la manifestazione della *Festa delle Lucerne* dai nascenti contrastanti contorni di ogni genere, pseudoantichi e moderni (mostre di antiquariato, di pittura e di scultura, di falsi prodotti artigianali locali, improvvisati e poco igienici luoghi di ristoro, proposte e promozioni di vario genere che nulla hanno a che fare con l'avvenimento), per salvare la centralità del rito ed il valore della tradizione.

Sia lasciata al visitatore attento, in un ordinato percorso per le strette strade del Casamale, già esse stesse

ricche di elementi artistici altamente notabili, la possibilità di ammirare e riflettere serenamente sull'evento, senza essere turbato e distratto dalle soverchie, comuni e pacchiane attrazioni di improvvisati mistificatori mercanti di ogni genere, che, sotto impettite spoglie, invadono il borgo riducendo la manifestazione, di tipo altamente attraente e fascinosa, ad una delle più false ed insignificanti sagre paesane.

Ci rendiamo benissimo conto che è cosa molto difficile da far capire a chi ha interessi particolari, a chi per forza vuole mettersi in mostra, a chi non può e a chi non vuole comprendere il vero significato della rituale consuetudine!

La manifestazione dell'illuminazione dei vicoli del Casamale con migliaia di piccole lucerne ad olio è un rito unico tramandato da secoli e da sempre realizzato con serietà ed impegno dai vecchi abitanti del centro medioevale, considerata una propria espressione ed una propria soddisfazione, avulsa da ogni interesse di qualsiasi genere. (1)

Il rito, si ricorda, è da sempre stato il momento pregnante in cui la comunità agricola, nel determinato periodo di agosto, dopo aver speso tutte le proprie energie nella fatica del raccolto, concordemente si ritrova in una occasione di incontro e di riposo, seduta accanto al proprio uscio, nel cortile, nei vicoli, sulla strada e nelle piazzette, addobbate da festoni di verdi felci e di carte colorate intrecciate da cui pendono colorati lampioncini elaborati nelle adiacenti abitazioni.

Si abbia il coraggio di eliminare tutte le insorgenti contaminazioni e tutti i falsi mercanti, sia di mode che di idee, non escludendoli completamente, ma relegandoli in posti più opportuni al di fuori dei percorsi sacrali e dell'intero borgo murato!

Solo così in futuro al Casamale ci sarà il ritorno al vero, antico *Rito delle Lucernelle*.

Raffaele D'Avino

NOTA

1) Altrove, precedentemente, ebbi modo di scrivere:

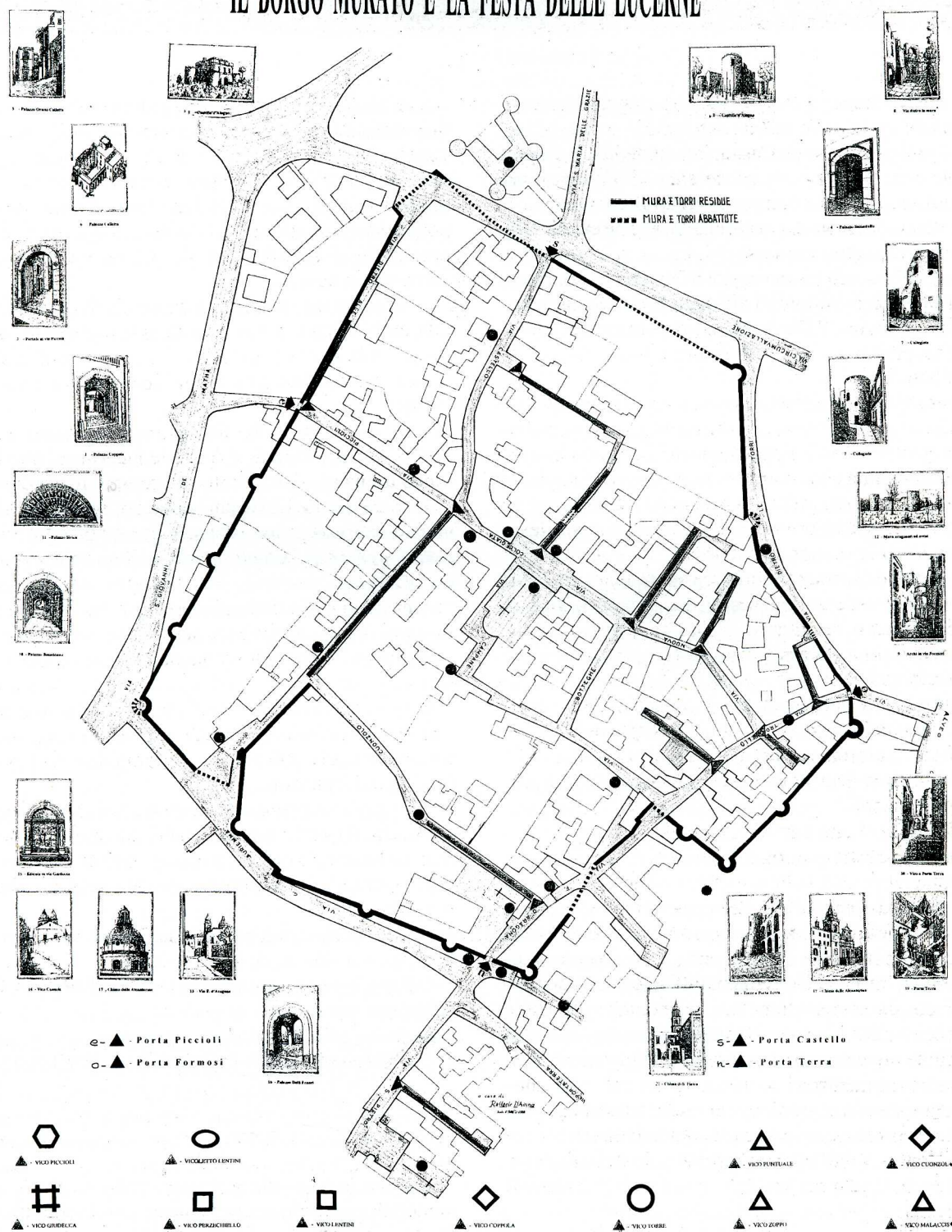
"Nella *Festa delle lucerne*, nella denominazione originaria *Festa delle Lucernelle* (a noi piace sostituire al vocabolo *festa*, quello di *rito*), rivivono immagini altrove perdute.

Dopo le dure fatiche dei campi, che sono giunte a conclusione con la raccolta del principale prodotto specifico locale, le pregiate albicocche dal sapore non comune, rinasce in un coro unanime lo spirito della popolazione del Casamale o del Borgo Murato della cittadina di Somma Vesuviana.

Gli abitanti, come molti virgulti originati da un unico ceppo, vicolo per vicolo, cortile per cortile, casa per casa, per un prestabilito appuntamento quadriennale, nei giorni precedenti l'attesa manifestazione discutono animatamente e si accordano impegnandosi in faticose e pazienti mansioni per l'allestimento dei propri vicoli.

Si gira per raccogliere le offerte per la spesa necessaria per l'olio e per le nuove lucerne, si preparano gli impalcati lignei con i solidi sostegni, si raccoglie sulle coste del monte l'ab-

IL BORGO MURATO E LA FESTA DELLE LUCERNE



bondantissimo fogliame di castagno per ornare gli ingressi dei vicoli, si intrecciano nei cortili i lunghi festoni di felci, il cui acre odore si diffonderà per le strade in allestimento, nelle proprie abitazioni si ritagliano e si incollano le velate carte colorate per le decorazioni di fitte ghirlande crespate e merlettate.

La festa nasce genuina e spontanea e tutti quelli che la desiderano di propria iniziativa, in un medesimo afflato, vi partecipano: semplici attori senza capocomico in un palco immen-

so con ammirabili scenari architettonici naturali e con gli immanenti sapori antichi.

L'unica ricompensa sarà per tutti, dopo aver rispettivamente visitato con interesse le "cupole" degli altri vicoli, seduti sulle soglie delle proprie abitazioni, leggere sui volti di coloro che intervengono l'ammirazione e dagli stessi raccogliere, dopo una ulteriore spontanea offerta di un genuino bicchiere di vino locale, un sentito elogio al proprio lavoro e un arrivederci a fra quattro anni".

IL PRIMO PODESTA' DI SOMMA VESUVIANA

Le riforme del regime fascista non risparmiarono il principio dell'autogoverno degli enti locali.

Con la legge del 4 febbraio e con quella del 3 settembre 1926 venne abolito il sistema elettivo degli organismi di governo dei comuni e istituito il regime podestarile.

Il podestà assumeva le attribuzioni del sindaco, della giunta e del consiglio comunale.

Con R. D. L. del 17 agosto 1928 i segretari comunali cessarono di essere dipendenti del comune diventando funzionari di prefettura trasferibili, in ogni momento, da un comune all'altro.

La gratuità dell'ufficio di podestà innescò un processo sociale di restaurazione dei maggiorenti locali.

A Somma Vesuviana questo mutamento non si avverì granché perché tutti, o quasi tutti, quelli che occupavano il potere politico e amministrativo prima del fascismo, continuarono ad occuparlo gareggiando fra loro per la conquista delle cariche più importanti messe a disposizione dalle superiori gerarchie fasciste.

Sul ring del nuovo corso politico continuarono a fronteggiarsi, senza esclusione di colpi, le solite famiglie, le solite fazioni.

Gli organismi comunali eletti democraticamente furono sostituiti gradualmente: prima nei comuni con popolazione inferiore a cinquemila abitanti e poi in tutti gli altri.

Somma Vesuviana, che all'epoca contava 11250 abitanti, fece parte del secondo gruppo di comuni.

L'ultima amministrazione elettiva di Somma Vesuviana, con il consenso delle superiori autorità, amministrò fino al 12 giugno 1927.

Essa in Campania, unica superstite, fu l'ultima ad essere sciolta.

Intanto il 27 marzo dello stesso anno 1927 il sindaco di Somma Vesuviana, avv. Francesco De Stefano, eletto alla carica nel '22, morì suicida nella villa comunale di Napoli, ma per ragioni completamente estranee alle vicende amministrative del comune.

La tragica notizia destò viva impressione tra i cittadini di Somma che lo stimavano moltissimo per le sue doti di uomo e di amministratore.

Con la sua morte prematura (aveva 52 anni) l'amministrazione comunale perse una guida sicura e capace proprio nel momento in cui iniziava la lenta agonia degli organi elettivi comunali, che si concluse, di lì a poco, con la cessazione di tutte le loro funzionalità democratiche.

Le rivalità scoppiate, fin dagli anni 1922-1923, tra le famiglie (importanti) che facevano capo alla locale sezione del fascio e quelle (altrettanto importanti) che si riconoscevano nella sezione dell'Associazione Nazionale Combattenti, ripresero vigore nel 1927 alimentando una lotta sorda per la conquista della poltrona podestarile.

Sostenuto dalla sezione fascista, dal direttorio del fascio locale e dal sindacato agrario il geometra Gaetano Aliperta, pluridecorato di guerra... inoltrò istanza per essere nominato podestà del comune di Somma Vesuviana.

L'aspirazione del Cavaliere Aliperta, *meritevole servitore della Patria*, andò miseramente delusa.

Nel mese di maggio 1927, il capo del governo e ministro degli interni, Benito Mussolini, esaminate le designazioni dei podestà dei comuni della provincia di Napoli con popolazione superiore a cinquemila abitanti, propose al Re di nominare il dr. Alberto Angrisani Podestà della città di Somma Vesuviana.

In questo primo round la capacità di persuasione della sezione combattenti fu più forte di quella della sezione fascista.

Il 29 maggio 1927 il corrispondente del quotidiano "Roma" da Somma così diede la notizia:

Il Duce... per le migliori sorti della nostra Somma ha scelto il dr. Alberto Angrisani, combattente valoroso e professionista esemplare, Podestà di Somma Vesuviana.

Della meritata designazione non vi era alcun dubbio nella cittadinanza, perché questi nostri ferrigni lavoratori sono legati al dr. Alberto Angrisani da un affetto spontaneo e devoto...

L'unico figlio di Somma capace di ricoprire tale carica per le sue qualità di combattente, di fascista di pura e antica fede e amministratore saggio è appunto il dr. Alberto Angrisani.

Egli portò sempre nella famiglia amministrativa (prefascista) il suo prezioso contributo di studioso, la sua sagacia di amministratore esperto e giusto, tenendo sempre a cuore l'elevazione di questa contrada...

Appena si diffuse la notizia nel paese un imponente corteo di circa duemila cittadini - combattenti, mutilati e fascisti (così racconta il cronista) - manifestò fino a tarda notte. Quindi sciolse per espresso volere del neo podestà.

Gli oppositori probabilmente ingoiarono l'amaro della sconfitta nel chiuso delle loro case, maturando propositi di rivalsa.

Per più giorni centinaia di messaggi augurali e di ammirazione pervennero al podestà da molte città d'Italia, dove le sue qualità culturali erano ben note. (1)

Il 10 giugno l'Alto Commissario alla Città e alla Provincia di Napoli, comunicò al pro-sindaco di Somma Vesuviana, signor Salvatore Di Sarno, che, con decreto del 2 giugno, il dr. Alberto Angrisani, era stato nominato podestà del comune stesso.

Il medesimo Alto Commissariato rivolse ai componenti della civica amministrazione parole di lode e di ringraziamento per l'opera svolta nell'interesse della città di Somma Vesuviana.

Due giorni dopo, domenica 12 giugno, la giunta municipale, composta dagli assessori (superstiti) Di Sarno Salvatore, Piccolo Pasquale e D'Avino Gennaro, cessando le sue funzioni, invitò il podestà ad assumere il suo ufficio.

La stessa giunta, però, non fu in grado di consegnare al suo successore gli inventari, che non venivano aggiornati da tempo, e le scritture amministrativo-contabili più importanti del comune.

E, cosa più grave, non riuscì a dare conto del patri-monio ecclesiastico della chiesa comunale di Santa Maria del Pozzo i cui beni erano stati affidati in custodia ad un ex consigliere comunale, senza le opportune cautele..

Nel verbale di consegna tra giunta uscente e podestà non si fa accenno dei beni della chiesa comunale di San Domenico, perché questa, con tutto ciò che in essa si trovava, era stata data in concessione al Rifugio Marciano per l'Infanzia Abbandonata, unitamente ai locali dell'ala sud occidentale del convento nel 1922.

Prima di formalizzare definitivamente le consegne, la giunta municipale, su proposta dell'assessore Gennaro D'Avino, votò il seguente ordine del giorno:

La Giunta Municipale interpretando l'unanime sentimento del paese esterna, riverente, i sensi della più viva gratitudine a S. M. il Re e a S. E. Mussolini per la felicissima nomina a Podestà di questo comune del dr. Alberto Angrisani.

Saluta commossa, nel Podestà prescelto, l'eroico difensore della Patria, che nei deserti libici nell'ultima guerra gigantesca soccorreva - medico chirurgo - chi la propria vita offriva in olocausto, sempre in prima linea, l'intrepido pioniere del fascismo della prima ora, cui portò tutto il prezioso contributo del suo grande impegno, della sua fede incorrotta, del suo coraggio fermo e sereno.

Rivolge ai Cittadini il suo rispettoso e cordiale saluto, fiera di cedere il posto all'uomo che saprà tutelare i loro interessi, avviando il paese su quella via luminosa del progresso materiale e morale che fu contesa, finora, da misere lotte intestine.

A questo indirizzo - che esprime molto bene lo spirito servile di certi personaggi gattopardeschi dell'epoca - il Podestà rispose con un esaltante manifesto alla cittadinanza il cui contenuto, per fortuna, i giovani di oggi non potranno mai capire perché estraneo alla loro cultura e alla loro visione della vita.

Il messaggio murale era così concepito:

Cittadini,

il comandamento del Duce supremo, sanzionato da S. M. il Re, mi ha voluto primo Podestà della nostra terra.

Accompagnato dall'antico fervore dei miei anni giovanili inizio questo storico periodo con la più completa dedizione a tutto ciò che di belo e di buono può farsi per elevare sempre più in alto la nostra fede e la nostra aspirazione alla grande Patria imperiale.

Camice nere, soldati ed invitte sentinelle della più grande rivoluzione, a voi e con voi rinnovo il magnifico giuramento:

Giuro di eseguire senza discutere gli ordini del Duce e di servire con tutte le mie forze, e se è necessario, col mio sangue la causa della rivoluzione fascista.

Cittadini, camice nere in alto i cuori per le immanabili fortune della Patria, con la vostra cooperazione per l'avvenire sicuro della nostra diletteissima Somma.

Per l'Italia, per il Re, per il Duce invitto, per il Fascio di Somma, Eja, Eja... Alalà.

Chi avrebbe mai pensato che l'autore di un così vibrante e accorato messaggio di pura marca fascista sarebbe stato espulso dal partito all'inizio del 1930, cioè appena dopo tre anni di militanza effettiva nelle file fasciste?

Eppure accadde proprio così,

Forse i gerarchi della federazione napoletana dovettero individuare in lui un elemento di disturbo per il Partito Nazionale Fascista e un uomo attratto più dal potere che dalla *rivoluzione fascista*.

Il giorno del passaggio dei poteri (12 giugno), festa del Corpus Domini, i sommesi poterono ammirare in piazza Trivio un magnifico altare con un grande stemma littorio, progettato dall'architetto Wladimiro Del Giudice.

Alla solenne processione del SS. Corpo di Cristo, che si svolse nel pomeriggio, presero parte sia il novello podestà che gli ex assessori e il direttorio al completo del fascio locale.

Il passato ed il presente convivevano insieme senza sussulti anche nel campo religioso.

Ormai la gente non vedeva altro che *nero*.

E tuttavia c'era ancora chi nutriva la segreta speranza di rivedere *rosso* o *bianco* un giorno non molto lontano.

Occorsero ancora sedici anni perché sull'orizzonte della società italiana risorgesse l'arcobaleno della libertà e della democrazia.

La sera del 26 giugno 1927 la federazione provinciale fascista di Napoli insediò ufficialmente il podestà nel comune di Somma Vesuviana con una magnifica manifestazione a cui partecipò *in massa il popolo di Somma* con e senza la camicia nera, simbolo del regime.

La manifestazione fu organizzata fin nei minimi particolari dallo stesso primo cittadino collaborato attivamente da un apposito *Comitato esecutivo pro festeggiamenti per il podestà*, composto da persone di provata fede combattentistica e fascista.

A latere del comitato operò, per la buona riuscita della manifestazione, anche un nutrito gruppo di signore e di signorine della borghesia sommesa.

L'alba del *grande giorno* trovò la cittadina vesuviana tutta pavesata a festa con bandiere tricolori e festoni multicolori.

Nel corso della giornata le note allegre della banda musicale civica predisposero l'animo dei cittadini alla grande parata della sera.

Una cronaca giornalistica dell'evento racconta che... *in quella magnifica serata estiva... lo sventolio delle bandiere tricolori, la fantasmagoria delle luci, l'aleggiare di pomposi serici drappi, le fanciulle esultanti e i lavoratori in giubilo... trasformarono Somma in una "città incantata", che tributava l'omaggio ad uno dei "suoi figli migliori".*

Verso le 18 di sera in forma di processione il corteo delle autorità civili, militari e religiose e di gerarchi fascisti si portò all'ingresso nel paese, in località Fosso dei Leoni, poco lontano dalla casa del dr. Angrisani, per ricevere il festeggiato.

Il podestà, accompagnato dal professor Giacomo Cautiero, membro del direttorio della federazione fascista napoletana e, per l'occasione, delegato del federale, giunse sul posto in macchina.

L'arrivo fu salutato dallo scoppio di ventuno mortaretti e dalle note di *Giovinezza*.

Una gentilissima signorina, ora anziana signora Pina Monti, offrì al prof. Cautiero, illustre ospite, un fragrante fascio di corolle tricolori.

Smontati dalla macchina il podestà ed il delegato del federale si posero alla testa di un lungo corteo, di circa 6000 persone, che percorse le vie del paese sotto una pioggia di petali di fiori al suono di inni patriottici.

Il corteo si fermò temporaneamente in piazza Municipio (attualmente piazza Guglielmo Marconi) e mentre le campane della torre angioina di San Domenico suonavano a stormo e sul palazzo comunale si illuminavano le 272 lampadine elettriche di un *maestoso fascio littorio*, costruito dall'artigiano Ernesto Luongo, il podestà rese omaggio alla memoria di Aurelio Padovani, uno dei fondatori del fascio napoletano, morto tragicamente il 16 giugno, giorno del suo onomastico, nel crollo del balcone della sua casa, mentre ringraziava i suoi fedelissimi (portuali e tassisti) che gli porgevano gli auguri dalla piazza sottostante.

Indi il corteo proseguì per piazza Duchessa Ravaschieri (attuale piazza Vittorio Emanuele III) dove era allestito il grande palco sul quale presero posto il podestà, il prof. Cautiero, i podestà e i segretari politici dei comuni vicini, le autorità locali e quelle altre venute dalla città di Napoli. (2)

Alla tribuna presentarono il servizio d'onore gli avanguardisti comandati dal professore Antonio Aliperta, anch'egli fascista della prima ora.

Le rappresentanze delle varie organizzazioni fasciste ed il popolo si sistemarono sulla piazza secondo lo schema che in precedenza era stato meticolosamente predisposto dagli organizzatori della manifestazione.

La banda musicale del comune di Somma Vesuviana, sistemata ai piedi della tribuna, eseguì numerosi brani di musica patriottica e inni fascisti.

I rappresentanti di organizzazioni culturali, artistiche e sportive, di varie categorie professionali, commerciali, artigianali e del mondo femminile salirono uno dopo l'altro sulla tribuna d'onore per porgere ciascuno un omaggio al festeggiato.

Tra gli oggetti regalati vi furono una *fascia tricolore*, simbolo dell'autorità, un magnifico vaso di ceramica, un album chiuso in un artistico astuccio sul quale era impressa l'immagine del Duce e un importante servizio per scrittoio stile impero.

Le signore offrirono al podestà un album ed una pergamena opera dell'artista Vincenzo Vecchione.

Salì per ultimo sulla tribuna il pittore Vito Auremma (noto ai sommesi come *Vitillo 'o chianchiere*), che, dopo un *caloroso abbraccio*, donò al podestà un suo quadro raffigurante simbolicamente la *rivoluzione fascista*.

Il quadro, mostrato al pubblico, provocò un lungo applauso all'indirizzo dell'autore.

Durante la cerimonia degli omaggi *i fedelissimi di Margherita* e i giovani del *Rifugio artistico* fecero cadere sul palco una ininterrotta pioggia di profumati petali di fiori.

Terminata la nutrita serie dei discorsi osannanti il regime ed il suo fondatore, aperta dal prof. Cautieri, il dr. Alberto Angrisani ringraziò il popolo di Somma ed unitamente ad esso rinnovò il giuramento di fedeltà alla patria e al Duce.

Conclusasi la manifestazione pubblica, gli ospiti di rango con le relative signore furono ricevuti nel Circolo

Sociale "Juventus", dove ebbe luogo un grande ricevimento offerto dal podestà.

Fecero gli onori di casa il cav. Giova, il prof. Del Giudice, il dr. Cimmino e le signore Angela Angrisani, Adele Giova e Adele Cimmino.

Il dr. Alberto Angrisani scrisse di suo pugno lettere di ringraziamento alle autorità, organizzazioni e privati cittadini intervenuti alla manifestazione d'insediamento.

Tra le tante ci piace riportare la seguente:

Ai fedelissimi di Margherita che nella buona o nell'avversa fortuna, incrollabili nel loro posto di combattimento, degni sempre della forte stirpe somnese, che non conosce rinunzie, giunga il mio fervido ringraziamento.

Sarò sempre degno del loro affetto.

Per meglio comprendere il senso di questa lettera occorre sapere che durante le amministrazioni elettive il quartiere Margherita era il più importante serbatoio di voti del partito Angrisani.

Viceversa gli avversari più accaniti del predetto partito erano gli elettori di Costantinopoli (attuale Rione Trieste).

Spenti i riflettori sull'imponente rito di regime, iniziò l'attività amministrativa del primo podestà di Somma Vesuviana, che suscitò tanti consensi, ma anche tanti dissensi.

Si riaccese più violenta la lotta tra i fedelissimi del podestà (quasi tutti ex combattenti) e le camice nere iscritte al fascio fin dal 1923, capeggiate dal capitano Gerardo Troianiello.

Nel paese ricominciarono a soffiare i venti della calunnia e del sospetto in tutte le direzioni.

Dopo appena tre mesi dall'assunzione della carica, la sera dell'8 settembre il dr. Alberto Angrisani subì un gravissimo attentato.

"Il Mattino" del 10/11 settembre 1927 così riportò la notizia:

... ieri verso le 21,30, mentre il nostro podestà, dr. Alberto Angrisani, si ritirava nella sua villa di campagna in compagnia della sorella, signorina Almerinda, (e del piccolo Paolino, suo figlio) un delinquente (in realtà erano due) che stava appostato tra gli alberi gli tirò contro due colpi di fucile a caprioli (a pallettoni) colpendolo per fortuna lievemente al cuoio capelluto.

Appena sparsasi la triste notizia in paese, fu un accorrere continuo di persone di ogni ceto per avere notizie.

L'atto contro la vita del nostro primo cittadino ha indignato fortemente l'intera cittadinanza, perché la sua opera disinteressata e vigile, la sua prodigiosa attività amministrativa per il rinnovamento economico e morale di questa faconda cittadina lo ha reso meritevole di tutta la stima, benevolenza e gratitudine...

Anche il giornale "Roma" riportò l'avvenimento con un servizio ancora più ampio e particolareggiato.

La domenica successiva nella chiesa comunale di San Domenico, gremita di fedeli di ogni ceto sociale e di numerosi villeggianti, il clero di Somma cantò il *Te Deum* di ringraziamento per lo scampato pericolo.

A Somma fino a pochi anni orsono c'era ancora chi ricordava il dr. Alberto Angrisani, con la testa fasciata, ricevere alla sommità del vialone della villa l'abbraccio di

solidarietà delle persone più anziane e il baciavano di giovani fascisti.

La dolorosa circostanza sembrerebbe aver costretto il segretario politico, cav. Troianiello, ad *abbandonare il fascio* nelle mani dell'avvocato Andrea De Felice (prima fondatore della sezione del partito popolare a Somma Vesuviana e poi fascista), amico del podestà.

Quest'ultimo, con l'aiuto di De Felice, riuscì ad inserire nel direttorio del fascio alcuni elementi ex combattenti di suo gradimento, attraverso i quali controllò in qualche modo anche il massimo organismo politico locale.

I rapporti con la sezione del fascio diventarono meno tesi. Aumentò, invece, la tensione tra l'Angrisani ed il presidente della sezione combattenti, avv. Rispo.

spondente da Somma Vesuviana del giornale "Roma" aveva definito *spirito artistico ed aristocratico*?

Era certamente un personaggio complesso e, spesso, contraddittorio, dotato di ampia cultura umanistica, storica ed artistica.

Nelle competizioni locali di ogni genere cercò sempre, riuscendoci, di sovrastare i suoi *concorrenti*, per dominare la scena politica, amministrativa e culturale del paese.

Ebbe seguaci e sostenitori fedeli, ma anche irriducibili avversari, che gli procurarono poi infortuni seri con il P.N.F. (Partito Nazionale Fascista).

Il dr. Alberto Angrisani nacque da Gennaro (farmacista) e da Teresa D'Amore, il 14 novembre 1878 a Somma Vesuviana, dove morì il 21 luglio 1953, all'età di 75 anni.



Alberto Angrisani - da *Immagini della guerra di Libia - Album africano - Roma 1977*

Questi, poco collaborato ed in certe circostanze addirittura ostacolato nello svolgimento del suo incarico, fu costretto a dimettersi dalla carica.

Il dr. Alberto Angrisani, (primo presidente della sezione combattenti di Somma) negò, sempre ed in tutte le sedi opportune, l'esistenza di questo contrasto.

Anzi cercò di convincere tutti che i rapporti tra il podestà ed il presidente della sezione combattenti erano stati sempre buoni e improntati al reciproco rispetto.

Secondo l'Angrisani il fallimento politico dell'avv. Rispo era da attribuire unicamente alla incapacità dello stesso a governare l'organismo da lui presieduto e all'aver consentito *che sovversivi antifascisti* (socialisti e comunisti capeggiati dal prof. Francesco Capuano) *si fossero infiltrati nelle file degli ex combattenti sommesi*.

A questo punto sembra inevitabile porsi la domanda: ma chi era in realtà il dr. Alberto Angrisani; chi era quell'uomo capace di agitare sentimenti contrastanti come l'amicizia, l'ammirazione, l'invidia e persino l'odio, che il corri-

Appartenne ad una distinta famiglia borghese di Somma, di notevole prestigio e di *rispettabile posizione sociale ed economica*.

Conseguì due lauree; prima quella di medicina e chirurgia e poi quella in farmacia per continuare la gestione della farmacia paterna.

Egli *ebbe in retaggio dal padre, che tanto soffrì per l'indipendenza italiana, l'anima del patriota e del combattente fiero*.

Nel 1912 partecipò volontario alla guerra di Libia guadagnandosi una medaglia di bronzo al valore.

Fu fervente interventista e poi combattente della prima guerra mondiale, alla quale partecipò come ufficiale medico dando il suo contributo sul *Carso* e sul *Piave*.

Nel 1919 sposò la nobildonna Angiola Maffettone.

In quello stesso anno, reduce dal fronte e sostenuto da fedeli ex compagni d'arme, aderì al nascente movimento fascista, nonostante la sua origine politica liberal democratica.

Seguendo l'esempio del fratello maggiore, avvocato Paolino - (sindaco di Somma Vesuviana dal 1899 al 1902, presidente della deputazione provinciale di Napoli dal 1906 al 1911 e presidente del consiglio provinciale di Napoli dal 1923 al 1927, anno in cui questa organizzazione fu sciolta dal partito fascista) - ebbe come costante riferimento politico l'on. Enrico De Nicola.

Nelle elezioni politiche del 1924 alcuni *camerati* suoi avversari gli rimproverarono di aver sostenuto l'on. De Nicola e non i candidati fascisti:

Come amministratore pubblico il dr. Alberto Angrisani fin da giovanissima età fece parte del consiglio comunale di Somma Vesuviana: vi entrò nelle elezioni amministrative del 1910 e vi rimase ininterrottamente fino all'assunzione della carica di podestà.

Fu più volte assessore alla pubblica istruzione.

Prima ancor che politico e amministratore l'Angrisani fu un profondo ed attento studioso di storia, di arte e di archeologia locale.

Le sue scoperte archeologiche sul territorio di Somma (che furono parecchie) ebbero vasta eco sulla stampa, specie in occasione del ritrovamento di ruderi di un'imponente villa di epoca imperiale nella località Starza della Regina in Somma.

La competenza e la passione per la ricerca archeologica gli procurarono la carica di ispettore onorario di monumenti e scavi del comune di Somma Vesuviana (decreto 10 marzo 1934).

Conservò questa carica ininterrottamente fino al 1941; non essendo più iscritto al partito nazionale fascista, il commissario prefettizio al comune di Somma Vesuviana, notaio Paolo Emilio Restaino, segnalò in sua sostituzione il signor Riccardo Vitolo, *residente in Somma Vesuviana in una villa propria, di ineccepibile condotta morale e civile, di razza ariana, iscritto al partito fascista dal 3 marzo 1925, uomo di vasta cultura letteraria, storica e anche versato negli studi di arte antica.*

Il dr. Alberto Angrisani fu un irriducibile presenzialista; era presente in ogni sorta di riunione e di manifestazione.

Per il suo carattere forte e volitivo gli avversari lo etichettarono con il nomignolo *don Rodrigo* di manzoniana memoria.

L'immagine dell'uomo forte trova conferma in una relazione dell'ispettore di zona (gerarca fascista) dalla quale si apprende che una parte dei cittadini sommesi lo accusava di avere, *in conseguenza del suo carattere, un contegno autoritario e prepotente verso i cittadini, i quali non parlavano pubblicamente* (cioè non lo criticavano apertamente) *per paura di rappresaglie...che nessuna cosa si poteva organizzare o fare senza il suo permesso o patrocinio, nessuna carica si poteva accettare senza il suo consenso...*

Il podestà reagì alle accuse respingendole ed osservando che si trattava solo di calunnie insinuazioni, di invidie e di vecchi e nuovi rancori che offendevano non solo la sua persona, ma tutto il popolo di Somma.

Il carattere di un uomo, brutto o bello che sia nasce con lui e nulla e nessuno lo può cambiare né in meglio, né in peggio.

L'amministrazione podestarile del dr. Alberto Angrisani iniziò, come si è già detto, il 12 gennaio 1927.

In quell'epoca le condizioni economiche e finanziarie del comune di Somma Vesuviana erano al limite del collasso a causa delle miopi e clientelari gestioni delle precedenti gestioni elettive.

L'ispettore contabile-amministrativo, inviato nel 1926 dall'Alto Commissario alla Città e alla Provincia di Napoli (che sostituì il prefetto per alcuni anni), definì la situazione economica del comune *particolarmente grave e pericolosa... preludio di prossima dichiarazione d'insolvenza del comune medesimo.*

Il disordine contabile, finanziario ed amministrativo regnava sovrano. Il bilancio comunale era ingovernabile.

Il podestà si trovò di fronte ad una situazione a dir poco disperata.

Bisognava affrontarla subito anche per rispondere alle pressanti direttive del regime riguardante il risanamento finanziario dei comuni in dissesto.

Per raggiungere questo obiettivo in tempi relativamente brevi il podestà impostò, anche sulla base dei consigli tecnici forniti dall'ispettore contabile, una rigida politica di gestione basata sulla economia delle spese e su un maggiore gettito tributario, allo scopo di adeguare i mezzi di bilancio ad una sana situazione finanziaria e alla esigenza di efficienti servizi pubblici.

Per avere una trasparente e veritiera situazione finanziaria da cui partire, il podestà si trovò nelle necessità di effettuare una revisione attenta e scrupolosa dei conti consuntivi dal 1912 al 1926, *che mai erano stati presentati all'esame e all'indagine delle amministrazioni ordinarie.*

Quindi aggredì il vistoso disavanzo con tutti i mezzi possibili messi a disposizione dalla legge.

Il Podestà, convinto che da anni i sommesi non erano più abituati a pagare tasse adeguate alle loro sostanze e che in ogni caso pagavano meno dei cittadini dei paesi vicini, aumentò tutto l'aumentabile sul piano dei tributi. Istituì nuovi balzelli come il dazio sui materiali da costruzione, la tassa sul valore locativo in sostituzione dell'addizionale dell'imposta complementare soppressa, la maggiorazione del 25% sulla tariffa daziaria e l'applicazione dell'addizionale alla tassa sulle bevande alcoliche.

Stipulò un nuovo capitolo d'appalto dei dazi per eliminare favoritismi e privilegi.

L'aumento delle tasse non fu, ovviamente, accolto con comprensione dai contribuenti; anzi ci furono cittadini che videro nei provvedimenti fiscali, ritenuti eccessivi e vessatori, una sorta di *vendetta tributaria* nei confronti di alcune categorie sociali.

Sul versante delle spese il podestà deliberò la riduzione dell'organico del personale comunale, mediante la soppressione di alcuni posti come quello del maestro di musica, della ricevitrice e del procaccio postale e dell'insergente comunale straordinario; la riduzione unilaterale dell'importo del canone di affitto di locali adibiti ad uffici comunali (scuole rurali, sede daziaria, posto di polizia urbana, ecc.).

Il primo cittadino programmò altresì la riduzione del personale sanitario (medici condotti) da tre ad uno e degli agenti municipali (vigili urbani) a solo quattro unità più un graduato.

Tale ultima riduzione di organico fu realizzata con una maggiore gradualità: i posti furono soppressi solo a segui-

to del collocamento in quiescenza per raggiunti limiti di età del personale interessato.

Per quanto riguarda i lavori pubblici particolare attenzione meritano le iniziative dell'Angrisani.

Egli, che proveniva dalle precedenti amministrazioni elettive, ripigliò ed ampliò un nutrito programma di opere di pubblica utilità, che dovevano modificare profondamente la realtà cittadina. Di esse si ricordano le più significative:

- la costruzione della strada di accesso a Santa Maria del Pozzo, rione di grande potenzialità economiche e custode di antiche memorie storiche;
- la costruzione della strada di accesso alla stazione ferroviaria della circumvesuviana (la stazione era collegata al centro abitato da una stradetta stretta e poco agevole);

ALBERTO ANGRISANI

Brevi notizie storiche e demografiche

INTORNO ALLA

città di Somma Vesuviana

con la bibliografia, cronologia, documenti,
tavole geografiche, ed illustrazioni.



NAPOLI
STABILIMENTO TIPOGRAFICO G. BARCA
Largo dei Bianchi, allo Spirito Santo, 1-3
1928 - A. VI.

- la costruzione della strada di accesso al cimitero e l'ampliamento dello stesso (i cortei funebri per raggiungere il camposanto dovevano percorrere un buon tratto dell'alveo Spirito Santo);

- la sistemazione delle strade Casamale e Margherita;
- la sistemazione della via Trivio-Casaraia con una rete fognaria pluviale;
- il restauro dell'edificio scolastico e la sistemazione del macello pubblico:

- la sistemazione del basolato delle vie interne;

- l'isolamento della torre campanaria angioina mediante l'abbattimento dell'arco che sovrastava via Congrega.

Le predette opere, che furono realizzate nel corso di più anni, richiesero la notevole spesa di 1.750.000 lire, finanziate con mutui agevolati estinguibili in cinquant'anni.

Il dr. Alberto Angrisani, durante la sua gestione comunale, si occupò di tanti altri problemi riguardanti Somma, come l'estetica cittadina (ordinò il rinnovamento delle facciate dei palazzi e di edifici pubblici), la disciplina e la

sicurezza stradale, l'attuazione di nuovi ordinamenti commerciali, la vigilanza annonaria, l'igiene pubblica, ecc.

Nel mese di gennaio 1928, sollecitato dall'Alto Commissario alla Città e alla Provincia di Napoli, sciolse il primo *Comitato pro-monumento ai caduti in guerra*, formatosi nel 1922 e ne costituì uno nuovo con elementi a lui molto vicini.

La decisione irritò non poco la professoressa Teresa Angrisani, presidente del disciolto comitato.

Il successivo 29 aprile (domenica) in piazza Duchessa Ravaschieri, alla presenza del direttorio del fascio e di una grande folla di cittadini, il podestà Angrisani pose la prima pietra del monumento ai caduti in guerra, che fu ultimato ed inaugurato solamente sette anni più tardi.

A ricordo dell'avvenimento nelle fondamenta del monumento fu murata, racchiusa in un astuccio, un'artistica pergamena, opera del prof. Wladimiro Del Giudice, progettista dell'obelisco. (3)

Il monumento ai caduti fu causa di aspri contrasti, tra il podestà Angrisani ed il suo successore Del Giudice, che sfociarono in una lite giudiziaria che aggravò l'inimicizia tra i due.

Il regio D. L. 17 marzo 1927, N° 387, diede la facoltà al governo di far luogo ad una revisione generale delle circoscrizioni comunali, per disporne l'ampliamento o la riduzione o comunque la modificazione.

In quella occasione il direttorio della vicina cittadina di Sant'Anastasia (per secoli casale sotto la giurisdizione di Somma) avanzò la pretesa di aggregare al predetto comune quello di Somma Vesuviana.

Si costituì allora il *Comitato per l'autonomia della città di Somma Vesuviana* con autorevoli personalità locali e napoletane.

Il fascio locale adottò un voto sull'autonomia del comune di Somma Vesuviana.

Il podestà, dr. Alberto Angrisani, come capo dell'Amministrazione e come interprete dei sentimenti dei cittadini, si rese promotore di un'azione di viva protesta e illustrò le origini, le glorie ed il patrimonio artistico di Somma Vesuviana nel libro intitolato *Brevi notizie storiche e demografiche intorno alla città di Somma Vesuviana*, (edito nel 1928), che fu presentato al Duce tramite l'Alto Commissario Castelli.

L'assurda pretesa degli anastasiani durò quanto una bolla di sapone.

Intanto il gruppo degli oppositori del dr. Angrisani si allargava e diventava sempre più aggressivo, creando crescenti difficoltà.

Non mancarono esposti alle superiori gerarchie fasciste in cui vennero denunciati alcuni comportamenti del podestà ritenuti poco conformi allo spirito fascista.

In uno di questi esposti è scritto tra l'altro che *...è doveroso dire una franca parola di (questo) disgraziato paese, parola che non è indisciplina politica...*

Al municipio di Somma deve finire ogni ostruzionismo, e le autorità si devono mettere in testa che per andare d'accordo col privato cittadino, che rispetta le leggi, e lavora in silenzio, bisogna lasciarlo lavorare con tranquillità senza esercitare (pressioni ingiustificate).

...Il migliore servizio che il Podestà di Somma possa rendere alla Patria è quello di presentare le proprie dimissioni, poiché il suo carattere a tutti noto, la mancanza di serenità, la sua mentalità avvelenata dal calcolo personalistico..., il difetto di ficcare il naso dovunque e comunque anche quando ciò non è richiesto dal fascismo, né da altre ragioni politiche ed amministrative, lo rendono inadatto alla carica coperta.

Sono queste parole pesanti come pietre; parole però che vanno considerate con molta cautela, perché espressione di parte.

Nel mese di febbraio del 1929, l'avv. Andrea De Felice si dimise dalla carica di segretario politico della sezione del partito.

Dopo una breve parentesi commissariale, la federazione provinciale nominò il nuovo segretario politico nella persona del ventisettenne professore universitario (docente di chimica), Vincenzo Gagliotta, il quale fu affiancato da un direttorio composto da elementi locali *che fin dalla vigilia sposarono la causa del fascismo senza anteporre personalismi e interessi privati.* (4)

Il nuovo segretario politico intraprese immediatamente una rigorosa azione di *riorganizzazione delle schiere fasciste di Somma.*

L'immagine del dr. Alberto Angrisani, quale politico ed amministratore, incominciò ad appannarsi.

Diventò sempre più rara la sua apparizione nelle manifestazioni pubbliche.

Il ruolo del nuovo segretario politico si ampliava sempre di più e al suo fianco emergeva la figura del professore Del Giudice.

L'ispettore della zona, che comprendeva il fascio di Somma, contestò al dr. Alberto Angrisani ben 19 addebiti, ai quali il podestà rispose con una lunga relazione puntuale ed articolata.

Le argomentazioni non dovettero però convincere i superiori gerarchi, se il dr. Alberto Angrisani rassegnò le dimissioni dalla carica di podestà, che il Ministro degli Interni accettò e formalizzò con il decreto del 29 dicembre 1929. Qualche mese più tardi il "Roma" diffuse la notizia che gli era stata ritirata la tessera del partito.

Nel 1930 il professore Wladimiro Del Giudice fu nominato segretario politico senza direttorio e nuovo podestà della città di Somma Vesuviana.

Giorgio Cocozza

NOTE

1) Alcune delle personalità che inviarono messaggi augurali al primo podestà di Somma Vesuviana:

On. Prof. Vincenzo Buronzo da Roma - Coniugi Cambiagio di Napoli - Antonio Lancellotti, critico d'arte - Marchese De Felice - Chirologa Carmen Capasso da Genova - Cav. Giuseppe De Vita, capitano dei carabinieri da Torino - Dr. Alfredo Angrisani, comandante della tenenza dei carabinieri di Terracina - Dr. Arturo Cola segretario politico di S. Giuseppe Vesuviano - Cav. Sepe, ispettore scolastico da Napoli - Barone Alfano De Notaris - Comm. Vincenzo Romaniello, vice direttore del conservatorio di S. Pietro a Maiella di Napoli - G. U. Gerardo Mendaia, presidente della Corte d'Appello di Napoli - On. Carlo Cucca - Riccardo Riccardi, editore - Giuseppe Mele, legionario fiumano - Avv. Riccardi di Conca di Campagna.

1) Sulla tribuna d'onore, insieme al podestà e al prof. Cautiero ed alle autorità, presero posto i seguenti signori: l'on. Augusto De Martino; il presidente della Corte d'Appello comm. Mendaia; il comm. Tedeschi;

il colonnello Maresca, podestà di S. Giuseppe Vesuviano; il marchese Gomez, podestà di S. Giorgio a Cremano; il cav. Pasquale Cola, podestà di Ottaviano; il dr. Raffaele Sodano, podestà di Sant'Anastasia; il centurione cav. Punzo, podestà di Pollena; i segretari politici dei fasci vesuviani con alla testa il segretario politico di S. Giuseppe Vesuviano, dr. Arturo Cola; il giudice del mandamento cav. avv. Angelo Annunziata; il giudice di Sasso, avv. Cav. Casaburi; il comm. Mazzuca; il prof. Ignazio Meo; Anselmo Caruso ed altri ancora.

E poi le signore Cautiero Castronova marchesa di Gomez, Checchina ed Angela Angrisani, Lina Cambiagio, Adele Giova, Concetta Casillo De Falco, Adele Cimmino e la direttrice della scuola prof.ssa Virtù Catarisano.

2) Dicitura della pergamena che fu interrata nella base del monumento ai caduti in guerra:

29 Aprile 1928 - Anno VI.

Regnando Vittorio Emanuele Re soldato - Capo del Governo e Duce d'Italia S. E. Benito Mussolini - Auspice il Fascio rinnovellato di Somma vesuviana - Fu murata la prima pietra di questo monumento glorificatore degli eroici sommesi che tutto diedero alla grande patria.

La pergamena portava le seguenti firme: Dr. Alberto Angrisani, Podestà - Architetto Wladimiro Del Giudice - Avv. Cav. Andrea De Felice, segretario politico del fascio - Cav. Vincenzo Giova - Rag. Michele Ragosta - Rag. Tommaso De Falco del Direttorio Fascista - S. E. Comm. G. Mendaia - Prof. Vincenzo Romaniello - Barone Alfano - D. Giuliano Colonna di Stigliano - G. U. Paolino Angrisani - Domenico Napolitano - Dr. Giuseppe Scozio - Dr. Domenico Cimmino - Dr. Biagio Troianiello - Avv. Giuseppe Iovino - Oreste Pantaleo - Cavalier Gaetano Aliperta - Gennaro D'Avino - Cav. Oreste Ummano e Vito Auriemma.

4) Componenti del direttorio fascista di Somma Vesuviana insediato nel mese di luglio 1929:

Arch. Wladimiro Del Giudice - Commerciante Antonio Torino - Dr. Giuseppe Scozio - Cancelliere V. Foschino - Prof. Vincenzo Vecchione - Gerardo Aliperta.

BIBLIOGRAFIA

SCIROCCO A., *Politica e amministrazione a Napoli nella vita unitaria, Napoli 1972.*

DELLA PERUTA F., *Storia del Novecento - Dalla "Grande guerra ai giorni nostri", Firenze 1991.*

VARVARO P., *Politica ed élites nel periodo fascista, Da Storia d'Italia - Le regioni dall'unità ad oggi - La Campania, Torino 1990.*

ANGRISANI A., *Brevi notizie storiche e demografiche intorno alla città di Somma Vesuviana, Napoli 1928.*

Comune di S. Anastasia, *Relazione della Commissione nominata dal Comitato Cittadino per la difesa dell'autonomia del Comune di S. Anastasia, in risposta alla pubblicazione "Notizie storiche e demografiche intorno alla città di Somma Vesuviana", Nola 1928.*

ANGRISANI A., *Immagini della guerra di Libia - Album africano, A cura di N. Labanca e L. Tomassini, Roma 1997.*

RUSSO D., *Alberto Angrisani - Immagini della guerra di Libia, In SUMMANA, Anno XV, N° 42, Aprile 1998, Marigliano 1998.*

ANGRISANI M., *La Villa Augustea in Somma Vesuviana, Aversa 1938.*

D'AVINO R., *La reale villa di Augusto in Somma Vesuviana, Napoli 1979.*

Nuovissimo Digesto Italiano, Voce Comune, Vol. III, Torino 1979.

Associazione Nazionale Combattenti - Federazione Provinciale di Napoli, *X Annuale della Vittoria, Napoli s.d.*

Risposta alla contestazione di addebiti mosse al Podestà di Somma Vesuviana, dr. Alberto Angrisani, dall'Ispettore di Zona del Fascio, Raccolta privata, Nota s. d. (ma redatta nel 1929).

Giornali:

Il Mattino del 27/28 febbraio 1927 e del 10/11 settembre 1927.

Roma del 1°-2-1927; 28-2-1927; 19-3-1927; 29-5-1927; 17-6-1927; 22-6-1926; 30-6-1927; 12-9-1927; 21-9-1927; 13-5-1928; 24-10-1928; 3-2-1929; 25-3-1929; 20-7-1929; 12-9-1929; 21-11-1929; 31-4-1930; 24-6-1930; 27-10-1930.

Archivio Storico del Comune di Somma Vesuviana:

Cartella 29 - Catg. 1 (1927-1930): Podestà Alberto Angrisani.

Cartella 19 - Catg. 1 (1928-1930): Voti e provvedimenti per il rione Costantinopoli.

Cartella 33 - Catg. 1 (1926-1929): Ispezioni contabili amministrative al Comune di Somma Vesuviana.

Cartella 373 - Catg. 8: Varie

Cartella 425 - Catg. 9: Varie

Cartella 545 - Catg. 11(1926-1938): Varie

Cartella 435 - Catg. 10: Varie

Cartella 238 - Catg. 5 (1929-1934): Varie

Verbalì delle determinazioni podestarili dal 19 giugno 1927 al 7 dicembre 1929.

II TIGLIO (*Tilia cordata*)

In primavera vi consigliamo di andare a visitare o rivedere, il complesso monumentale di Santa Maria del Pozzo di Somma Vesuviana, magari in compagnia.

Dopo aver visitato questo interessante e venerando monumento fate una passeggiata nella piazza antistante, sicuramente noterete la presenza di grossi alberi tra cui alcuni con un tronco rugoso grigio e una bella chioma estesa a ombrello, i tigli.



Il Tiglio (da un'antica stampa)

I tigli sono alberi nobili, saggi e longevi (superano i mille anni, si dice che in Germania ci sia un tiglio di duemila anni).

Con la loro chioma proteggono dal sole, e non solo, il lieve profumo dei fiori sembra avere le proprietà dell'infuso, calma la mente e regola il respiro. L'albero ci trasmette una sensazione di benessere e di tranquillità.

Forse proprio per questo, in alcuni paesini della nostra regione, è piantato al centro dell'abitato, anche in piccole piazze che copre ed ombreggia.

In estate, spesso, vicino al tronco siedono i vecchietti che guardano sereni lo svolgersi della vita appoggiati al bastone.

I tigli ornano due delle più importanti piazze di Somma, come già abbiamo detto la piazza di Santa Maria del Pozzo (con cinque tigli, probabilmente piantati negli anni cinquanta) e piazza Vittorio Emanuele III (piazza Trivio), adornata da otto tigli che, piantati nel 1994, si stanno rapidamente sviluppando.

Tra pochi anni potremo sederci all'ombra di questi tigli sentendo il lieve fruscio dello stormire delle foglie unite al soave profumo dei fiori.

Quest'albero ha un aspetto decorativo, infatti è utilizzato per adornare le strade, parchi e giardini pubblici.

Ha un tronco robusto e la chioma si estende ad ombrello e raggiunge gli undici-dodici metri di diametro.

Le proprietà medicinali del tiglio sono note fin da Plinio e poi ne parlano Galeno e Teofrasto, che ne consigliano l'uso:

delle foglie per impacchi contro gli ascessi;

della corteccia per la lebbra;

della linfa per impedire la caduta dei capelli.

L'uso dei fiori fu introdotto alla fine del Medio Evo, venivano utilizzati per l'effetto:

sedativo (calma l'ansia, diminuisce l'eccitabilità del sistema nervoso);

analgesico (mitiga il dolore);

anticatarrale;

diaforetico (favorisce la sudorazione).

Era considerata pianta di qualità calda, ma temperata.

La corteccia, tritata in aceto, veniva utilizzata per la vitiligine bianca (macchie chiare sulla pelle).

Ma l'azione più efficace era considerata quella di rendere più fluidi gli umori.

La medicina erboristica moderna conferma l'azione fluidificante del sangue, inoltre è accettata l'azione:

antispasmodica (agisce sui muscoli riducendone gli spasmi, specialmente intestinali ed epatobiliari);

sedativa (nel caso di emicranie digestive, cattiva digestione anche con dolori e crampi);

sudorifera (provoca sudorazioni utili nelle malattie da raffreddamento, febbri, affezioni reumatiche).

Utilizzo

I fiori in infuso o decotto, con miele, un cucchiaino per tazza;

la corteccia in decotto 1-2%.

Non risultano controindicazioni e quindi l'azione di questa pianta, delicata, gentile, dotata di un dolce e lieve profumo, è indicata anche per i bambini e le persone anziane quando c'è insonnia, tosse, raffreddore, irritabilità, febbre.

Può essere utile anche negli arrossamenti e irritazioni della pelle, con applicazioni locali.

Suggerimenti

Vi consigliamo di acquistare in erboristeria dei fiori di tiglio di buona qualità, e non scaduti, poi, di sera, fate bollore dell'acqua, mettete un cucchiaino di fiori in una tazza e versateci l'acqua bollente, lasciate in infusione per dieci

minuti, filtrate ed aggiungetevi un cucchiaino di miele di fiori d'arancio o di agrumi, berrete una bevanda profumata e leggera che vi riconcilierà con voi stessi e vi accompagnerà nel mondo dei sogni.

Lo stesso effetto lo si può produrre con un bagno caldo in cui sono stati versati tre cucchiaini di fiori di tiglio (il bagno è utile anche nelle convulsioni infantili e nell'affaticamento nervoso).

Scheda botanica

Tilia cordata (Tiglio normalmente diffuso in Italia).

Tilia platyphyllos, oppure *Tilia europea* (Tiglio utilizzato come pianta medicinale, ma si può utilizzare anche il *Tilia cordata*).

E' spontaneo (*Tilia cordata*) nella zona submontana e montana delle Alpi e qua e là nell'Appennino.

E' un albero a foglia caduca, alto 20-25 metri, può raggiungere anche i 30 metri, la chioma raggiunge un diametro di 11/12 metri, con un sistema radicale composto da una radice principale a fittone e da numerose lunghe radici laterali, la corteccia dei rami è liscia grigia, quella del tronco è screpolata e grigio più scuro, la sua chioma è folta ed ha forma a cupola:

Foglie

Le foglie ovali, o subrotonde, , hanno un picciolo lungo e peloso e la base cuoriforme e asimmetrica, divisa in due lobi di dimensioni diverse; l'apice si restringe bruscamente in una punta acuminata, il margine è intero verso la



Il Tiglio - Foglie e fiori

base e dentato nel resto; la superficie superiore è verde scura e più o meno pelosa.

Fiori

I fiori si disseccano esposti in uno strato sottile all'ombra in luogo aerato; si conservano in recipienti di vetro o di porcellana al riparo della luce.

In numero di tre- cinque sono riuniti in un'infiorecenza pendente portata da un lungo peduncolo:

Hanno un calice di cinque sepali ovali, la corolla è composta da cinque petali semplici di colore tra il giallo ed il bianco, gli stami sono numerosi (fino a trenta-quaranta).

Frutti

Il frutto è una noce subsferica, con quattro o cinque costolonature sporgenti e più o meno legnose, contenente il seme. In ottobre maturano.

Rosario Serra

Del rifornimento pittorico della Chiesa di S. MARIA A COSTANTINOPOLI

A Somma, tra le varie forme del culto alla Madonna, quella sotto il titolo di S. Maria di Costantinopoli presenta eccezionali aspetti storico sociali.

Ovvero, in questa città vesuviana, i poli preminenti della pietà mariana sono stati i principali centri dei frati mendicanti: il convento francescano di S. Maria del Pozzo, in cui è stato preminente il culto dell'Immacolata Concezione di Maria, e quello dei PP. Predicatori di S. Domenico, che ha avuto come centralità di culto la dedizione alla Vergine attraverso la pia pratica del Santo Rosario.

La chiesa del Carmine, inoltre, quale terzo polo monastico a Somma, è stata sede specifica di una particolare forma di devozione mariale.

Un culto, del tutto napoletano, tributato ad una antica icona della Madonna, detta La Bruna, ha un ampio rimando alla pietà popolare per le anime del Purgatorio.

Ancora, proprio alla Collegiata, quale specifico polo secolare di Somma, il culto mariano ha radici ben più antiche e solide, sotto il titolo di S. Maria Maggiore, la Madonna della Neve.

Alla Collegiata va rilevata un'altra particolare forma di devozione mariana, di ampia partecipazione, alla Vergine Addolorata.

Inoltre, la devozione alla Madonna di Castello, per il suo trasporto popolare, è di per se stessa sinonimo preminente di culto mariano a Somma.

In tutta questa concerchia di marianesimo devozionale quello sotto il titolo di Costantinopoli risulta particolarissimo per la nostra cittadina. (1)

La relativa chiesa, nella contrada Rione Trieste, oltre alla sobrietà delle sue linee architettoniche, si è sempre distinta per una singolare dotazione di quadri sei-settecenteschi.

Questa, consistente in un *assemblage* di cinque tele ad olio a tema differente, ma tutte finalizzate alla promozione del devozionismo alla Madonna, compone una sorta di microcosmo della cultura devozionistica di Somma.

Il senso logico del costituirsi di quest'insieme di quadri, ipoteticamente, potrebbe consistere in opere erratiche arrivate alla chiesa di S. Maria di Costantinopoli semplicemente sotto forma di spontanee donazioni e perfino, come assegnazione, sotto forma di custodia delle tele provenienti dai monasteri soppressi a Somma. (2)

Sicché l'insieme è stato formato solo per caso, senza alcuna finalità di progetto pastorale; tant'è che questi quadri contenutisticamente ed iconograficamente sono tutti diversi, sebbene assimilabili soltanto per essere permeati da una diffusa presenza di valori culturali post-tridentini.

Così, secondo un preciso criterio iconografico, di norma hanno al vertice l'immagine della Vergine Madre nelle sembianze di *Maestà*, assisa in un trono di nubi ed accompagnata spesso da un celestiale coro d'angeli.

Inoltre, queste rigorose composizioni hanno essenzialmente alla base - a destra e a sinistra - figure specifiche

di Santi nella funzione della "deesis", ovvero sono in preghiera d'intercessione per i fedeli astanti.

Questa precisa simbologia iconica è ben documentata in almeno tre tele di quest'insieme: la *Madonna del Rosario* (Fig. 1) (3) è di per se stessa impostata secondo una ricorrente ideologia di valori "piramidali": al centro in alto la Vergine Madre con il Bambin Gesù e alla base due Santi: San Domenico e Santa Caterina nell'atto solenne di ricevere dal "Cielo" un preciso mandato della pratica del Santo Rosario.



Fig. 1 - Madonna col Bambino e Santi (Foto A.F.S. Gallerie Napoli)

Stesso meccanismo comunicativo connota l'altra tela: la *Madonna col Bambino e Santi*, che reca al vertice la Vergine Madre con il divin Figlio e, alla base, a sinistra una consueta figura di Santo in ginocchio a mani giunte e a destra un'altra interessante figura di Santa, genuflessa con in mano un fascio di rose nell'atto di farne un simbolico omaggio al Bambin Gesù.

Coerentemente i fiori sono simboli consueti della beatitudine celeste; i Padri della chiesa inoltre riconoscevano nel fiore un inequivocabile simbolo del Salvatore,

Con questo criterio di lettura ogni riferimento ad una specifica Santa risulta alquanto labile. (4)



Fig. 2 - Madonna col Bambino e Santi (Foto A.F.S. Gallerie Napoli)

Infatti, contenutisticamente, queste due tele risultano affini, tanto da far ritenere che, forse, in origine, componevano un unico *pendant* per una chiesa di Somma.

Dalla metà del Settecento - epoca in cui vanno datate le opere in questione - la religiosità popolare era sempre in cerca di una ben precisa ideologia culturale, sebbene sostenuta dalle grandi linee della pastorale controriformistica.

I quattro Santi, protagonisti di questi due dipinti, sono anche quelli più popolarmente riconoscibili, quali fondatori di ordini monastici, rispettivamente nei rami maschile o femminile.

Inoltre una terza tela, componente quest'interessante insieme di quadri da devozione, ci rassicura sulla dimensione ideologica religiosa presente, a livello popolare, nel territorio di Somma: il *Cristo deposto*. (5)

Si tratta di un tema pittorico comunissimo che introduce il fedele al centro del Mistero della Redenzione: il ruolo di Maria è fortemente evidenziato nel sacrificio del Figlio di Dio: la Madonna Addolorata adombra tutte le contraddizioni della condizione umana.

In questo consueto impianto iconografico, ove il Cristo deposto è sorretto dalla Madre, assieme alla Maddalena penitente, si concede moltissimo ad un fare tra il devoto ed il popolare.

E' di fatto un'opera che andrebbe definita "minore", quale prodotto di quella schiera di autori, indicati sotto la denominazione di *anonimo napoletano*, attiva nell'area vesuviana, che, nel caso particolare, si riscatta in qualità sfruttando al limite il linguaggio del barocco solimenesco.

A conclusione di quest'analisi è opportuno prendere in giusta considerazione la più interessante ed avvincente opera di questo corredo pittorico.

Si tratta di un dipinto che, per linguaggio e contenuto, è del tutto inusitato per questa area cultural-territoriale: *San Giovanni a Patmos*. (6)

L'impianto iconografico di quest'opera consiste in un'unica e semplice figura di Santo, che rimanda ad un

complesso di simboli religiosi, come diretta allusione al Libro dell'Apocalisse.

Appunto riferendosi a questo testo sacro si rileva che il contenuto principale dell'opera è di matrice profetica.

Contiene molte allusioni al costante del devozionismo mariano, in completa adesione all'orientamento della Chiesa post-tridentina, alludendo oltretutto, nel profondo, al Mistero dell'Immacolata Concezione. (7)

Questo dipinto, orientativamente databile intorno alla metà del seicento, è pervaso da un indubbio linguaggio naturalistico.

La icasticità dello spazio, la naturale posa del Santo in preghiera davanti ad un modesto *crocifisso da devozione* e la luce, che fa da protagonista, sono gli aspetti formali più attraenti di questo quadro.

L'insieme è sorretto da una sensibile adesione alla "rivoluzionaria" pittura del Merisi.

Arrivato a far parte di questo gruppo di dipinti da devozione, in data imprecisabile, il nostro San Giovanni si rivela ben lontano dai soavi sdolcimenti devozionistici degli altri.

Originariamente era destinato alla fruizione di una precisa e ben diversa categoria di fedeli, con una formazione culturale ben più alta, probabilmente per una comunità monastica raffinata e colta residente a Somma. (8)

Infine, la quinta ed ultima tela: la *Madonna col Bambino e Santi* (Gennaro e Francesco) è da ritenersi, in assoluto, la più emblematica di questo complesso pittorico. (9)

Difatti veicola un sistema di segni significanti, collegati precisamente ad un ambito cultural-religioso ben definito.

Secondo questo criterio ideologico il quadro ha per tema principale l'effigie istituzionalizzata della Madonna di Costantinopoli, sebbene - nulla vieta - di riferirla a quella, ben più antica, della Madonna del Carmine.

Perfino un vasto spazio connotativo viene propriamente generato dalle due figure di Santi ai lati: il *San Gennaro*, che è di per se stesso ricco di mille significati, propri della religiosità popolare vesuviana ed il *San Francesco*, che ha diversi rimandi segnici, fino ad arrivare ad una prestigiosa figura dell'Ordine, Duns Scoto, per i suoi meriti in natura di contributi culturali alla chiarificazione dei dogmi mariani.

Antonio Bove

NOTE

1) L'antico culto all'icona della Madonna di Costantinopoli fu impiantato in Napoli in età angioina.

Dopo tante alterne vicende, nel secolo XVI, nel corso di uno dei tanti flagelli di peste che funestarono interamente la città, fu fortunatamente rinvenuta in una cappella abbandonata un'immagine della Vergine, affrescata su una lastra tufacea, che divenne subito oggetto di culto popolare.

Fu così che, essendosi placato il morbo, i napoletani credettero al miracolo e grati alla Madonna in quel luogo innalzarono una nuova cappella sotto il titolo di S. Maria di Costantinopoli.

Poi, nel Seicento, con il ripetersi di un altro simile miracolo, al posto della cappella fu innalzata una nuova e monumentale chiesa su progetto dell'architetto domenicano, fra Nuvolo.

Per l'omonima chiesa di Rione Trieste in Somma cfr: SUMMANA, Anno II, N° 5, Dicembre 1985, Contiene ROMANO Vincenzo, *La chiesa vecchia di S. Maria di Costantinopoli*.

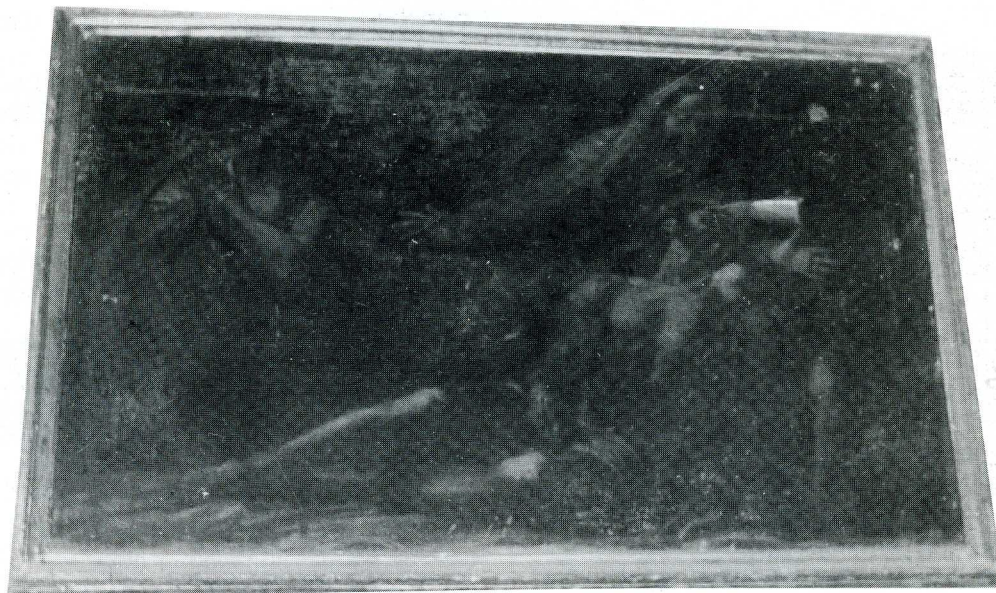


Fig. 3 - Cristo deposto (Foto A.F.S. Galleria Napoli)

2) Un corpus di quadri che, nel 1972, venne fotografato e schedato dalla Soprintendenza alle Gallerie di Napoli.

Sebbene, fin dall'origine, questi dipinti hanno avuto funzione di strumenti di comunicazione visiva, soltanto di recente non sono stati più accessibili.

Eccezionalmente soltanto due tele sono state restaurate sotto la direzione tecnica della Soprintendenza ed esposte al pubblico nella nuova chiesa di Rione Trieste: *la Madonna del Carmine tra i Santi* (Gennaro e Francesco) e *San Giovanni in Patmos*.

Delle altre tele non si ha tuttora notizia.

3) Manca la scheda di questa tela la cui foto (fig. 1) è riprodotta sulla scheda della *Madonna col Bambino e Santi*, che dovrebbe essere sostituita con quella da noi riportata alla fig. 2.

4) Scheda tecnica della Soprintendenza alle Gallerie della Campania: N° Catalogo Generale 15/0960 - N° 4

Provincia e Comune: Napoli - Somma Vesuviana (Fraz. Rione Trieste)

Luogo di collocazione: S. Maria di Costantinopoli - In sagrestia

Provenienza: Dalla chiesa

Oggetto: Dipinto - MADONNA COL BAMBINO E SANTI

Epoca: Prima metà del '700

Autore: Ignoto

Materia: Olio su tela

Misura: Cm 110 x 170 c.

Stato di conservazione: Sollevamento e caduta di colore, polvere, strappi

Condizione giuridica: Alla chiesa

Fotografie: A.F.S. Gallerie Napoli

Descrizione: Al centro è la Madonna seduta su nubi. A destra in basso è una Santa (Rosa?) in ginocchio con delle rose in mano. A sinistra un Santo in ginocchio con le mani giunte

Notizie storico critiche: Dipinto mediocre

Compilatore: Renato Ruotolo

Data: 20 giugno 1972

Circa il riferimento a Santa Rosa occorre precisare che, in lieve misura, il culto a questa Santa nell'area Vesuviana è alquanto diffuso.

Particolarmente fu promosso dai PP. Domenicani, che la indicavano come modello di santità di vita: Rosa da Lima era stata appunto una terziaria domenicana (1586-1617) e che, avida di santità, finì col prendere come modello Santa Caterina da Siena.

Tutta la sua vita fu un continuo esercizio di penitenze e godette del particolare dono della profezia.

5) Scheda tecnica della Soprintendenza alle Gallerie della

Campania: N° Catalogo Generale 15/0959 - N° 3

Provincia e Comune: Napoli - Somma Vesuviana (Fraz. Rione Trieste)

Luogo di collocazione: S. Maria di Costantinopoli - In sagrestia

Provenienza: Dalla chiesa

Oggetto: Dipinto - CRISTO DEPOSTO

Epoca: Inizi del '700

Autore: Ignoto

Materia: Olio su tela

Misure: Cm 150 x 100

Stato di conservazione: Superfici scurite e polverose, cadute di colore, un taglio

Condizione giuridica: Alla chiesa

Fotografie: A.F.S. Gallerie Napoli

Descrizione: Il Cristo è disteso e viene sorretto dalla Madonna. A sinistra è la Maddalena

Notizie storico critiche: Dipinto mediocre che segue uno schema comunissimo

Compilatore: Renato Ruotolo

Data: 20 giugno 1972

6) Patmos: isola dell'Egeo, del gruppo delle Sporadi, a sud di Samo e ad ovest di Mileto.

L'isola di Patmos è ricordata da vari autori antichi; la sua fama è dovuta al fatto che accolse, per alcuni anni, San Giovanni, che ivi ebbe le rivelazioni descritte nel libro dell'Apocalisse (Apoc. 1, 9).

Scheda tecnica della Soprintendenza alle Gallerie della Campania: N° Catalogo Generale 15/0961 - N° 5

Provincia e Comune: Napoli - Somma Vesuviana (Fraz. Rione Trieste)

Luogo di collocazione: S. Maria di Costantinopoli - In un locale presso la sagrestia

Provenienza: Dalla chiesa

Oggetto: Dipinto - S. GIOVANNI A PATMOS

Epoca: Tardo '600

Autore: Ignoto

Materia: Olio su tela

Misure: 105 x 140

Stato di conservazione: Tela allentata, tagli, polvere, cretti

Condizione giuridica: Alla chiesa

Fotografie: A.F.S. Gallerie Napoli

Descrizione: Il Santo è seduto in un paesaggio e tiene un libro

Notizie storico critiche: Mediocre

Compilatore: Renato Ruotolo

Data: 20 giugno 1972

N. B. - L'opera è stata recentemente restaurata sotto la direzione tecnica della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli ed installata nella navata della nuova chiesa di S. Maria di Costantinopoli a Rione Trieste in Somma Vesuviana.

7) L'iconografia istituzionalizzata, di norma, considera l'immagine di San Giovanni in un paesaggio desertico e roccioso, non secondo lo stereotipo corrente di un giovane aggraziato e sbarbato, bensì come un vecchio avanti negli anni.

A volte è rappresentato con accanto la figura dell'aquila, simbolo della sua ispirazione, altre volte, di rado, con in cielo la Vergine incoronata di stelle, secondo il criterio delle sue rivelazioni.

Cfr. HALL J., *Dizionario dei soggetti e simboli nell'arte*, Milano 1974, Pagg. 207-208

8) Questi semplici approcci sono stati opportunamente limitati, tanto da rimandare ad uno studio più filologicamente attento, che sarà oggetto di altri articoli su queste pagine.

9) Sarà prossimamente pubblicato uno studio particolareggiato sulla tela con la relativa scheda.

S. GIOVANNI A PATMOS nella Chiesa di S. Maria di Costantinopoli a Somma

Recentemente nella parrocchia di S. Maria di Costantinopoli (1), sono state restaurate due tele, frammenti superstiti dell'intero corredo pittorico della chiesa, ampiamente saccheggiato dai ladri negli ultimi decenni.

Una tela settecentesca raffigura la *Madonna fra un santo francescano e S. Gennaro*, ma è l'altra che rappresenta l'oggetto del nostro studio: il *S. Giovanni a Patmos*. (fig. 1)

Vogliamo premettere che il restauro costituisce un consistente segnale d'inversione di tendenza. E' un segno positivo della società civile che c'induce a sperare in una ricostituzione del nostro patrimonio artistico ed in particolare di quello pittorico che a Somma si è ridotto nell'ultimo quarto di secolo per lo meno del 50 %.

Se ci riferiamo alla nostra chiesa, verifichiamo come su cinque tele presenti negli anni della catalogazione della Sovrintendenza a cura del Ruotolo e cioè nel 1972, oggi sono presenti per l'appunto solo due.

L'olio su tela è stato ben restaurato dal sig. Pio della Volpe, sebbene taluni abbiano criticato l'uso eccessivo di vernice, ma osserviamo che comunque negli anni che seguiranno il tempo lo addolcirà stendendo un velo protettivo sulla pellicola pittorica che tanti danni ha subito negli anni passati.

La tela è stata restaurata per la munificenza del sig. Pasquale Mosca e consorte Giuseppina Aliperta.

In data 10 maggio vi è stata la presentazione delle opere restaurate con la loro benedizione per la consegna alla comunità parrocchiale.

L'aver dovuto illustrarle durante la cerimonia, ci ha indotto a sintetizzare le conclusioni anche perché ci è stato chiesto espressamente di stendere questi appunti. (2)

La tela di cm 105 x 140 si presentava al momento della consegna al restauratore in cattive condizioni con tagli, tela allentata, cornice marcia e perdita di pellicola in diversi punti con evidenziamento del reticolo sottostante.

Il Ruotolo che descriveva la tela per il catalogo della Sovrintendenza (3) la datava al tardo Seicento, definendola opera mediocre.

Il primo quesito che ci siamo posti è stato quello di capire la provenienza dell'opera per comprendere l'eventuale rapporto con la committenza, con il soggetto iconografico e la sua ubicazione.

Osserviamo che nel 1970, le opere erano posizionate in un angusto locale adiacente la sagrestia.

Abbiamo l'impressione, perché ne conserviamo un vivo ricordo visivo, che nel locale esse erano state poste a mò di deposito e non sappiamo se esse fossero state rimosse dalla chiesa stessa o da qualche edificio religioso soppresso o anche qualche cappella gentilizia viciniera, ricadente nel territorio parrocchiale.

L'esame del corredo pittorico dell'edificio e principalmente del suo altare ci possono dare ulteriori dati per l'approfondimento dello studio.

La chiesa, che il fantasioso Capitello (4) fa risalire all'imperatore Baldovino II, fu ristrutturata nel 1605, a partire da una cappella che ivi preesisteva presso il Trivio, che è ancora oggi possibile vedere.

Per inciso, sulla falsariga che ogni leggenda raccoglie un briciolo di verità storica, notiamo che Baldovino, imperatore di Costantinopoli, nel 1267 si accordò con il re di Napoli Carlo I D'Angiò per il matrimonio di suo figlio Filippo con Beatrice d'Angiò.

Agli inizi del 1270 e fino al 1274, perdendo il regno, si trasferì a Napoli e non ci sembra impossibile, data anche la sua pensione annua di 2445 onces d'oro, che Carlo gli concedesse anche terre a Somma, che oltre ad essere luogo di villeggiatura della famiglia reale lo era anche della corte. (5)

Certo è che nel 1605 a cura di Giacomo Capuano e del clerico Marco, sotto il patronato dell'AGP (6), casa religiosa molto vicino agli Angiò, a conferma di quanto ora detto, la chiesetta fu allargata se non costruita ex novo, dopo l'abbattimento della cappella preesistente. (7)

A quel tempo risale l'altare marmoreo del famoso scultore Scipione Galluccio la cui cedola di pagamento è stata pubblicata dal D'Addosio (8) e poi in seguito dal nostro Angrisani. (9)



S. Maria di Costantinopoli - Chiesa vecchia



S. Maria di Costantinopoli - Chiesa nuova



S. Giovanni a Patmos. Autore ignoto - Chiesa di S. Maria di Costantinopoli - (1642 - 1656)

L'opera iniziata il 13 luglio del 1615 e finita quindi successivamente non concorda non solo con l'attuale altare che è della I metà del 1770, ma neanche con la stessa tela d'altare oggi purtroppo non più reperibile.

Considerato che anche le altre tele trafugate (10) sono riferibili al 1750, ne deduciamo che, a circa un secolo della sua costruzione, essa fu completamente ristrutturata.

Fatte queste considerazioni generali ritorniamo alla tela che è il soggetto del nostro discorso e vediamo come essa raffiguri il Santo senza i segni eroici della sua virtù, già a denotare un preciso e definito indirizzo teologico nell'ottica di quelle tendenze individuali del bisogno religioso che cercavano di umanizzare e rendere quotidiano l'elemento divino.

Non vorremmo subito arrivare alle conclusioni ideologiche che l'immagine ci trasmette, ma essa, e lo diciamo a mo' di premessa, sembrerebbe un tipico esempio di devozionismo d'origine controriformista.

Queste tendenze religiose, basate in loco sulla influenza di specifici ordini monastici, sfociarono poi nel Quietismo ed in altre manifestazioni religiose fortemente contrastate dalla Chiesa centrale. (11)

Anzi aggiungiamo che la nostra opera può essere considerata, nonostante la mediocrità delle sue qualità pittoriche, come un esempio significativo e lampante di questi orientamenti.

Il Santo è rappresentato durante il suo esilio nell'isola di Patmos, al tempo della persecuzione di Domiziano, seduto con un libro, verosimilmente l'Apocalisse, che in quel posto si dice sia stata scritta.

Il S. Giovanni è raffigurato seduto, con lo sguardo fisso verso un piccolo crocifisso che è posto alla sinistra di chi guarda, in una visione ambientale che potrebbe essere chiusa come una grotta.

Ma la scena potrebbe essere stata anche impiantata nel chiuso di un gruppo di alberi, come depongono le foglie che si osservano in controluce dietro la testa del santo o vicino alla sua mano destra.

Le mani sono poste, la destra sul libro, e la sinistra fa perno su una pietra a mo' di colonna sulla quale si scarica il peso dell'intero corpo.

L'abito, forse un sacco, o qualcosa di molto rozzo, è rotto sulla spalla sinistra, è di un colore scuro, forte, miscuglio di marrone e di verde oliva.

Anzi tutta la scena è dominata da questo impasto cromatico che lascia poco spazio alla luce che comunque non è tangente, ma piatta e frontale.

Questa sommaria descrizione ci permette di comprendere come l'opera provenga, come prima delimitazione generale, da un ambito vicino alla scuola del Ribera.

Se analizziamo però gli altri esempi di S. Giovanni Evangelista di quel tempo ne deduciamo che il nostro modesto autore l'ha reinterpretato personalizzando l'intera raffigurazione.

Se osserviamo l'opera di Pietro Novelli, detto il Monrealese, vediamo come in quel caso il Santo è sotto ispirazione, come denota il suo sguardo verso l'alto, mentre scrive su un libro che sarà per l'appunto l'Apocalisse. (fig.2)

Ed allo stesso modo il S. Giovanni a Patmos di Alonso

Cano, oggi al museo di Budapest, guarda in alto per l'ispirazione, mentre sta scrivendo in un ambiente simile al nostro. (fig. 3)

L'impostazione iconografica adottata dal Cano, che, è acclarato, subì fortemente l'influenza del Ribera per le opere del maestro presenti in Spagna e relative al periodo 1620-1630, ricalcherebbe, come denota il panneggio, le incisioni di S. Girolamo allora diffusissime. (12)

Abbiamo l'impressione, invece, che l'influsso del Ribera sia dimostrato anche dallo sfondo con piante e precisamente da un tipico fogliame, che è una caratteristica specifica di moltissime opere dello Spagnoletto e che, come vedremo, è presente anche nel *S. Giovanni* di Somma.

Anzi non ci sembra azzardata l'ipotesi che il Cano, come anche il nostro ignoto e modesto autore avessero studiato qualche tela del Maestro, oggi dispersa, con specifico soggetto *S. Giovanni a Patmos*.

Ed infatti un breve sfoglio delle opere riberiane, ed in particolare di quelle spagnole rileva, anche se non è sempre dimostrabile che il titolo di un'opera di S. Giovanni sia dell'Evangelista e non del Battista, come il soggetto fosse diffuso nei repertori testamentari della nobiltà del tempo.

Nel 1672, per esempio, il Conte d'Alba de Aliste possedeva cinque tele del maestro tra cui un *S. Giovanni*, non ben altrimenti definito. (13)

Nel 1699 Don Francesco Rodriguez de la Torre, segretario di Carlo II, aveva un altro *S. Giovanni* di cm 240 x 188. (14).

Riportiamo le misure anche per testimoniare la diversità delle opere menzionate.

Sempre nel 1699 nei documenti testamentari di Don Luis de Cerdano y Monzon vi è un altro *S. Giovanni* cm 188 x 120. (15)

Per questo motivo non ci sembra di dover concordare con il Sanchez quando riferisce l'influsso riberiano sul Cano esclusivamente ai *S. Girolamo*. (16)

E' molto probabile, alla luce di quanto riferito, che il Cano e gli altri contemporanei abbiano studiato uno specifico *S. Giovanni Evangelista* del Ribera.

Ma l'impronta del Ribera è ben visibile, nell'opera di Somma, anche per quell'evidentissimo strappo sulla spalla sinistra del santo.

Questo particolare è presente infatti sia nello Storpio del 1642, nella *Adorazione dei Pastori* del 1640, come anche nella *Vecchia usuraia* del 1638 o in *Democrito* del 1630.

Abbiamo già accennato alla caratteristica in comune del fogliame che si stacca sullo sfondo delle opere riberiane come nella modesta tela di Somma.

Nel *Sogno di Giacobbe* del 1639, nella *S. Maria Egiziaca in estasi* dello stesso periodo, o nell'*Estasi di S. Francesco* del 1642, sullo sfondo si stagliano senza ombre di dubbio le stesse foglie. (figg. 4,5,6)

Caratteristica mutuata poi anche in altri allievi, anche famosi, come attesta il *S. Bartolomeo* del Salvatore Rosa.

A livello dell'analisi dei piani d'appoggio del *S. Giovanni*, vi è una similitudine, sebbene l'orientamento sia opposto, con il *S. Paolo eremita* e con il *S. Girolamo nel deserto* di Detroit degli anni '40.

Relativamente all'impostazione generale non possiamo non notare la comunanza con il *S. Girolamo* di ubicazione ignota (17) di Hendrick van Somer, non a caso uno dei principali allievi del Ribera.

Anzi ci sembra che la nostra opera riconosca un debito particolare per il tema di S. Girolamo che era un soggetto molto in voga nella I metà del Seicento. (fig. 3)

Il soggetto è non solo molte volte ripreso dal Ribera, ma diffuso fra tutti i pittori del tempo.

Se ci riferiamo solo alla Spagna si vedano per esempi il Puga, il Pereda, Francisco Collantes, Diego Polo.

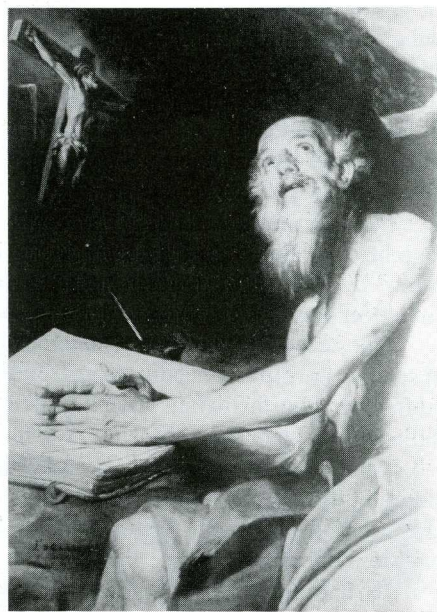
Nell'ambito napoletano, oltre al Ribera, ricordiamo il Vitale e il van Somer, mentre fuori citiamo il Guercino e lo stesso Murillo.



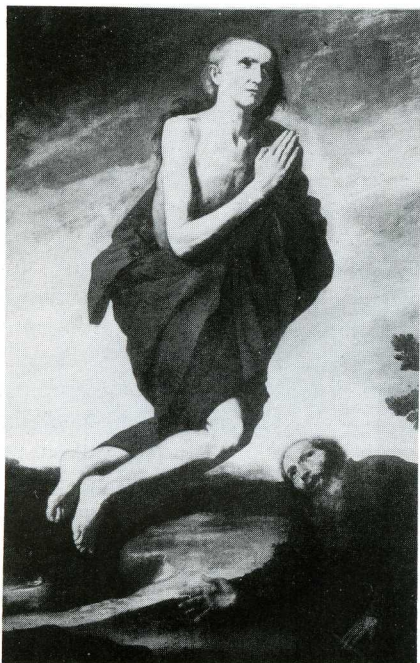
S. Giovanni Evangelista di Pietro Novelli, detto il Monrealese - Barcellona - Collezione privata.



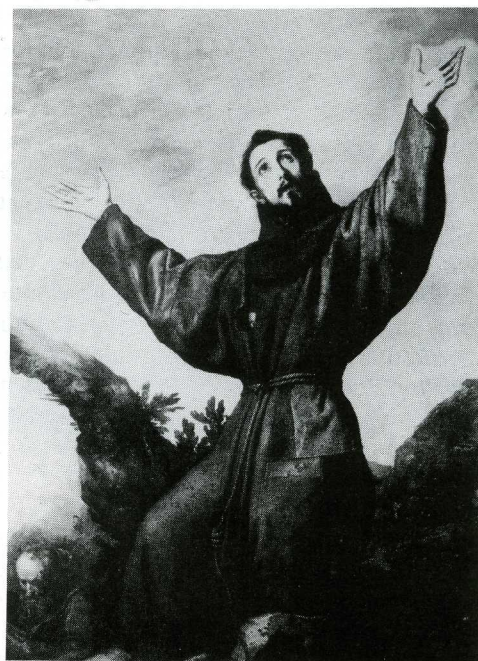
S. Giovanni Evangelista di Alonso Cano - Budapest, Szépművészeti.



S. Girolamo di J. M. Cabezalero - Dallas.



S. Maria Egiziaca in estasi, Ribera - Londra (Datato al 1640 circa)



Estasi di S. Francesco, Ribera - Madrid (1642).



Sogno di Giacobbe, Ribera - Madrid, Museo del Prado (1639)

Ad essere precisi potremmo dire che il nostro autore mira il crocifisso proprio come nei vari S. Girolamo che ebbe l'occasione di vedere e lo aggiunse alla impostazione classica di *S. Giovanni a Patmos* delle opere di Cano o di Pietro il Monrealese.

Vogliamo ora soffermarci sulla datazione dell'opera, che a prima vista contrasta con l'attribuzione alla scuola del Ribera.

La scheda del Ruotolo data l'opera al tardo Seicento.

Il contrasto è dato dal fatto che il Ribera morì il 3 novembre del 1652, ma già a partire dalla fine degli anni trenta aveva modificato il suo stile, abbandonando la sua personale interpretazione naturalistica del messaggio caravaggesco, diremmo in senso oligocromatico, verso un conformismo caratterizzato dai toni cromatici, accesi, cristallini, tersi. (18)

E' stato detto che dal 1640 al 1646, forse per una infermità da cause vascolari, e mi ci si permetta di dubitare di una patologia che in caso di esiti avrebbe compromesso definitivamente e non giustificerebbe comunque

la ripresa pittorica avutasi alla fine della carriera, il Ribera spesso firmasse opere di scarso rilievo prodotte da allievi e collaboratori. (19)

Per questa ragione non ci spiegheremmo come, a circa quarant'anni dalla svolta del Ribera in senso conformista verso quel cromatismo che abbiamo definito nitido, terso e cristallino, quasi pacato con personaggi immoti, lontani dalla furia e dalla passione che sprigiona il vecchio modello naturalistico, possano persistere opere ancora impregnate dal vecchio modello ispiratore.

Fortunatamente è stato possibile sviluppare una particolare analisi sulla presenza delle opere d'arte della chiesa di S. Maria di Costantinopoli avvalendosi delle Sante Visite, che il vescovo nolano periodicamente effettuava nel territorio di competenza.

Durante la santa visita del 1615 furono rilevati tre altari, quello principale di S. Maria di Costantinopoli, quello a mano destra con icona di S. Vito ed altri Santi, ed il rimanente a sinistra con *Il Battesimo di Gesù* ad opera di S. Giovanni Battista nel Giordano. (20)

Nel 1642 i messi vescovili riportavano sempre tre altari di cui uno con l'immagine dell'*Epifania* della famiglia Camposanis, molto nota nella zona, un'altra della famiglia Viola, con l'immagine dello Spirito Santo, e la rimanente con la raffigurazione di *S. Maria di Loreto*. (21)

In tutti e tre casi l'estensore del rapporto usò il termine *prima* e cioè le tele che vi erano nella chiesa *prius*.

Abbiamo il fondato sospetto che la chiesa costruita nel 1605, subisse nel 1631, al pari di quasi tutte le altre di Somma, danni consistenti, che compromisero tutti gli arredi interni, oltre alle stesse strutture murarie e di sostegno, come i tetti, che notoriamente crollarono sotto il peso della cenere bagnata.

Ciò spiegherebbe l'avverbio *prius* usato nel rapporto ed anche perché nel 1972 il Ruotolo avesse datato l'altare maggiore alla I metà del Settecento.

Questo prova che anche il famoso altare di Scipione Galluccio, datato a partire dal 1615, fu sostituito successivamente nel restauro dell'edificio.

E non poteva non essere che così perché Alberto Angrisani, negli anni trenta, nella *Toponomastica*, riferendosi alla nostra chiesa, così scriveva: *perché la cinquecentesca chiesetta, che ornava nel passato di un marmoreo altare dello scultore Scipione Galluccio*. (22)

Nel 1642 quindi la chiesa, probabilmente rabberciata alla meglio con tre altari di padronato laico, non aveva alcuna icona.

Le Sante Visite del settecento non ci possono essere d'aiuto perché sono oltremodo sintetiche e scarse di notizie.

Se il nostro *S. Giovanni a Patmos* è stato ideato e realizzato ab initio per la nostra chiesa, l'opera è stata quindi realizzata dopo il 1642.

Ed allora per cercare di avvicinarci alla matrice culturale del nostro pittore, per darne almeno una generica identificazione di corrente, bisogna fare un brevissimo excursus sulla pittura della I metà del Seicento.

In quel periodo a Napoli vi erano, contrapposte, due scuole fondamentali con i relativi e spesso contraddittori innesti, punti di contatto, pentimenti e passaggi opportunistici comunque influenzati dal Caravaggio, che segnò un vero spartiacque tra il prima ed il dopo la sua venuta a Napoli. (23)

La prima corrente è quella del Naturalismo molto vicina alle posizioni del Caravaggio sebbene comunque modificata per le influenze del tempo, dei committenti, della tecnica personale, della variazioni delle condizioni storiche e sociali, con Ribera per caposcuola.

Dall'altro lato rileviamo la corrente del Classicismo pittorico, aperta ai vividi influssi cromatici dei pittori del Nord. (24)

Alla fine sarà proprio quest'ultima fazione a vincere con tutta una schiera di valenti pittori la cui risonanza andò molto al di là dell'ambiente napoletano: Massimo Stanzione, Mattia Preti, Luca Giordano.

Da questi, poi, il testimone passò al Solimena, che costituì il riferimento nella prima parte del Settecento.

Ebbene lo stesso Ribera, nonostante la sua scuola fosse piena di validi allievi, alcuni dei quali divennero famosi anche in Europa, come Salvatore Rosa, dovette adattarsi a malincuore a questa moda imperante che sfocerà nel ba-

rocco, comunque tardivamente rispetto agli altri ambiti artistici.

Nella riluttanza all'adesione per il classicismo sta la palese contraddizione di alcune opere del Ribera databili a partire dagli anni trenta del Seicento.

Esse mostrano come il pittore *latino* non riuscisse a staccarsi dalla sua intima essenza naturalistica, dalla sua tendenza per colori forti scuri, con personaggi vivi e non statici, e come aderisse a forza ai canoni delle terse arie dei pittori classicistici, che nella pittura policromatica cristallina, immota, danno la sensazione di un mondo completamente opposto ai temi ed alle metodiche dei naturalisti.

Non vogliamo entrare nella polemica sulle implicazioni politiche e sociali che l'adesione all'una o all'altra corrente comportavano, né ci soffermeremo sui rapporti che la pittura naturalistica aveva con una religiosità individualistica, mistica, in opposizione alla religiosità mediata dal Clero che era legata alla pittura classica e poi barocca.

In merito si vedano i saggi del Romeo (25) e dello Spinosa. (26)

Ebbene dal corpo del Ribera, che, senza ombra di dubbio, con dolore, ma abiurò, forse anche per le esigenze della committenza, si diramarono alcuni filoni pittorici con un messaggio che potremmo definire di *tardo naturalismo*.

Contro tutto e tutti, mentre le defezioni si moltiplicavano con l'adesione dei più all'arricchimento cromatico con scelte e soggetti lontani dai canoni sebbene populistici e miserabili, ma tremendamente vitali, sono documentabili pittori immersi nel naturalismo, come se il tempo non avesse sconfitto ormai irrimediabilmente la loro scuola. (27)

Detto questo, ed era indispensabile, possiamo individuare il punto referente del nostro modesto pittore di provincia.

Posto che il quadro non era presente nella chiesa nel 1642, se ammettiamo che è stato dipinto proprio per la nostra, dobbiamo dedurne che esso è stato dipinto intorno alla I metà del 1600.

E' quindi opera di scuola riberiana, attraverso la mediazione di un altro allievo dello Spagnoletto e non potrebbe essere altrimenti perché in quegli anni la maggioranza delle opere del Maestro erano già indirizzate in senso pittoricistico, con adesione alle idee luministiche e chiaramente cromatiche della cultura neoveneta.

Sembrerebbe quindi che il nostro pittore abbia studiato il Ribera, ma verosimilmente abbia preso metodologia, ispirazione e colori da Bartolomeo Passante, attualmente fuso con la personalità pittorica dell'anonimo *Maestro degli Annunci*. (28)

Se operiamo un confronto con i vari *Ritorno del Figliuol prodigo*, attribuiti al Passante, notiamo tre punti di contatto con il nostro *S. Giovanni a Patmos*, anche se di evidente diversità qualitativa. (fig. 7 e 8) (29)

Avevamo già segnalato come il nostro Santo è vestito di un sacco stracciato ed in particolare sulla spalla sinistra, caratteristica già evidenziata nelle opere del Ribera.

Anche le opere del Passante sovente presentano questo elemento.

Il secondo dato è la resa dell'incarnato con tendenza al roseo nell'ambito di un'adesione oligocromatica verdemarrone che è poi il terzo elemento.



Il ritorno del figliuol Prodigo, Bartolomeo Passante
Napoli, Museo di Capodimonte (Misura 100 x 126)

Intorno alla I metà del 1600, vi fu quindi quest'ultimo sforzo o meglio un tentativo di rinascita dall'albero rinsecchito che era ormai il naturalismo.

Opere che rimandano alla metodologia demodè del Ribera degli anni venti. (30)

Lo Spinosa riferisce come sull'esempio del Passante tutta una schiera di pittori minori provenienti dalla Puglia, dal Cilento, dal Nolano, e dall'Irpinia, aderirono al vecchio modello pittorico per una sintonia ideologica, con un naturalismo che faceva soggetto di opere d'arte, pastori, mendicanti, vecchi, storpi e contadini dalle mani callose e piagate dal lavoro. (31)

E' quindi in provincia che il naturalismo sopravvisse prima di soccombere al classicismo ed al barocco, ma proprio per la sudditanza intrinseca dell'ambito provinciale non poté risvilupparsi appieno perché la provincia non poteva essere in grado di imporsi su una capitale europea qual era Napoli, con modelli comportamentali, culturali e pittorici, divenuti ormai obsoleti.

Allo stesso modo della persistenza dei fenomeni religiosi arcaici, o di quelli comportamentali, sociali, estetici, anche i canoni artistici arrivavano in ritardo, ma sopravvivevano quando il centro, e cioè la Capitale, li aveva ormai abbandonati da tempo.

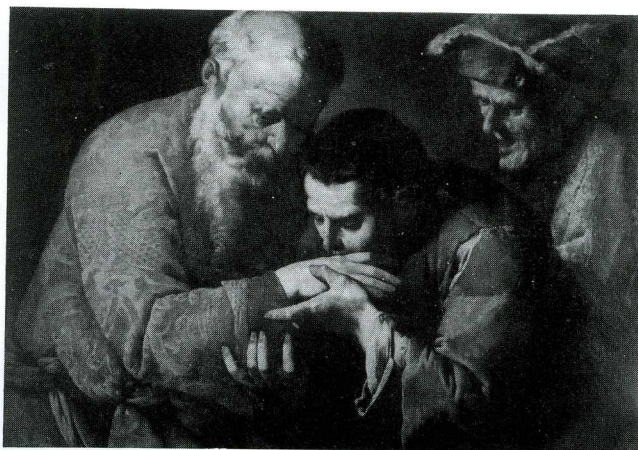
In quest'ambito provinciale deve essere individuato il nostro modesto pittore, imitatore del Passante ed alla larga del grande Ribera, e non oltre il 1656, l'anno della peste, che comunque segna uno spartiacque convenzionale, sebbene sia stato ormai accertato che le innovazioni dei canoni culturali estetici ed artistici erano iniziati ben prima.

Escludiamo quindi la datazione del tardo Seicento, come scrisse il Ruotolo, perché a quel tempo del naturalismo, vi era solo un vago ricordo sul quale il tempo depositava non un velo, ma i fantasiosi colori del Barocco.

Domenico Russo

NOTE

- 1) Per la storia della chiesa si veda :
D'AVINO R., Nota in ROMANO V., *S. Maria di Costantinopoli*, In SUMMANA, Anno II, N° 5, Dicembre 1995, Marigliano 1985, 14.
D'AMBROSIO A., *Il nuovo complesso di S. Maria di Costantinopoli*, In SUMMANA, Anno II, N° 5, Dicembre 1985, Marigliano 1985, 16.
- 2) GIULIANO G., *Un prezioso restauro*, In *In dialogo*, N° 5, Maggio 1998, Nola 1998, 6.
- 3) Scheda della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli, N° 15/0961.
- 4) CAPITELLO F., *Raccolta dei reali registri etc.*, Venezia 1705.



Il ritorno del figliuol Prodigo, Bartolomeo Passante
Napoli, Museo di Capodimonte.

- 5) Registro Angioino 15, f.167, f.202.
- 6) Per la storia dell' AGP a Somma vedi :
D'AVINO R., *Il palazzo dell'AGP in via Annunziata*, In SUMMANA, Anno XIV, N° 39, Aprile 1997, Marigliano 1997, 5.
- RUSSO D., *Pezzi di Storia Medievale*, In SUMMANA, Anno XIV, N° 40, Settembre 1997 Marigliano 1997, 19.
- 7) *Santa Visita 1616*, Vescovo G. B. Lancellotti, libro IX, 293, Archivio Diocesano di Nola, Copia presso Raffaele D'Avino.
- 8) D'ADDOSIO G. B., *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, Napoli 1920, 193.
"B.co A.G.P. A 13 luglio 1615 il governo dell'Annunziata paga D.ti 40, a Scipione Galluccio a conto de la manifattura de uno altare di marmore che haverà da fare nella chiesa di S.ta Maria di Costantinopoli di Somma".
- 9) ANGRISANI A., *Brevi notizie storiche e demografiche, intorno alla città di Somma Vesuviana*, Napoli 1928.
- 10) Schede della Soprintendenza, 15/0957; 15/0958; 15/0960.
- 11) PETROCCHI M., *Il quietismo italiano del seicento*, Roma 1948.
- DE MAIO R., *Il problema del quietismo napoletano*, In , *Riv. Storic. Ital.*, 81, 1970, 731.
- DE MAIO R., *Pittura e Controriforma a Napoli*, In, *La Pittura Napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, Napoli 1982, 33.
- 12) PEREZ SANCHEZ A.E., *Ribera e la Spagna*, In, AA.VV. *Ribera*, Napoli 1992, 73.
- 13) *Ibidem*, 69.
- 14) *Ibidem*, 72.
- 15) *Ibidem*.
- 16) *Ibidem*, 73.
- 17) AA.VV., *Ribera*, Napoli 1992, 49.
- 18) AA.VV., *Il secolo d'oro della pittura napoletana da Battistello a Luca Giordano, pittori del seicento nei musei di Napoli*, Napoli 1994, 36.
- 19) DE CASTRIS LEONE P. L., *La pittura a Napoli fino alla peste del 1656*, In AA.VV., *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, Cit. 66.
- 20) *Santa Visita 1616*, Cit.
- 21) *Santa Visita 1642*, Vescovo Lancellotti, Vol. XVI, 712.
- 22) ANGRISANI A., A cura di, *Tonomastica*, Inedito, 1936.
- 23) DE CASTRIS LEONE P. L., *La pittura a Napoli fino alla peste del 1656*, In AA.VV., *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, Cit.
- 24) SPINOSA N., *Barocco e Classicismo nella seconda metà del Seicento*, In, AA.VV., *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, Cit., 86.
- 25) DE MAIO, Cit.
- 26) SPINOSA N., *La pittura a Napoli dal naturalismo al Barocco*, In AA.VV., *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, Cit.
- 27) *Ibidem*, 17.
- 28) Sulla evoluzione della identificazione di Bartolomeo Passante con il maestro degli annunci e per le differenze presunte con il Bassante vedasi:
a) SPINOSA, Cit. 16
b) AA.VV., *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, Cit., 36
c) SCHIATTARELLA A., *Scheda su Bartolomeo Passante* in, AA.VV., *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, Cit., 291
- 29) AA.VV., *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, Cit., Scheda 79 ed 80
- 30) SPINOSA, Cit., 17
- 31) *Ibidem*.

I VIGNAIUOLI DI SOMMA NELLA TRADIZIONE ENOLOGICA DI TERRA DI LAVORO

Tra la metà del XVIII secolo e i primi decenni del secolo successivo l'agricoltura era ancora la più importante fonte di sostentamento di larghi strati della popolazione di Somma Vesuviana. (1)



Dal catasto onciario della cittadina vesuviana del 1750 si desume infatti che la categoria di lavoratori più rappresentata era appunto costituita dai *Coltivatori, dai Bracciali e dai Massari*, i quali in ragione di 977 unità lavorative costituivano ben 4/5 dell'intera popolazione attiva. (2)

Rapporto rimasto pressoché invariato poco più di un cinquantennio dopo allorquando, nel 1812, nella *Statistica del Regno di Napoli* ordinata l'anno prima dal governo murattiano, *vera e propria inchiesta sulle condizioni del paese e dei suoi abitanti*, come ebbe a definirla il Recchioni, (3) Somma contava ancora, a fronte di 6034 abitanti, 1019 contadini, quasi tutti braccianti. (4)

Per quanto il termine *bracciale* o *bracciante* si presti talvolta ad equivoci, nel Regno di Napoli esso stava ad indicare generalmente *i lavoratori di campagna, gente molto umile, che spesso ricavava dalla propria attività un reddito così basso da non riuscire nemmeno a soddisfare i bisogni più essenziali della vita*.

Un'integrazione al reddito familiare veniva pertanto cercata dagli stessi in attività agricole fuori città, e soprat-



tutto in Terra di Lavoro, dove vi erano larghi spazi d'impiego, come è confermato da alcuni documenti dell'epoca che lamentano *"...non essere proporzionate le braccia ai terreni coltivati"*. (5)

Nonostante la maggior parte della manodopera fosse richiesta per la coltura e la raccolta della canapa - di certo la più importante delle produzioni della zona nella parte pianeggiante - i braccianti di Somma trovavano largo impiego soprattutto nel periodo della vendemmia.

Un importante testimonianza in proposito è rintracciabile nel breve componimento dialettale raccolto dallo studioso casertano, Augusto Ferraiuolo, nel corso di una campagna di rilevamento degli antichi canti di lavoro nella zona di S. Marco Evangelista, un comune già frazione di Caserta, ed ora entità amministrativa autonoma. (6)

Si riporta il testo con la traduzione in lingua:

*Tenghe 'na masseria nun sacc'addove
e c'aggi" a velegnà nu' sacce quanne
li cofenarelle so' de mo' fa l'anne
e li vilegnadure so' de goppa Somma..*

(Ho una masseria non so dove
devo vendemmiare non so quando
le botti hanno un anno
i vendemmiatori sono di Somma).

D'altra parte Somma aveva da sempre goduto di grande tradizione nel campo della viticoltura, tanto da far ritenere ad uno storico settecentesco, Placido Troyli, che le origini stesse della città andassero collegate alla coltivazione delle viti. (7)

Che la cittadina vesuviana producesse vino già in epoca romana è un dato incontrovertibile testimoniato com'è dalla presenza dei grossi dolii scoperti in località Pacchitella, Abadia, S. Nicola e Rivittavoli, nonché dal ritrovamento di un ambiente, visibile fino al 1920, dietro l'abside della chiesa di S. Maria del Pozzo, già cella vinaria di una villa rustica romana, dove erano disposti *in due file parallele oltre dieci dolii*.

E, ancora, a documentare la particolare abilità dei sommesi nella pratica della viticoltura abbiamo, della fine del XVII secolo, una preziosa pagina del Macrino, il quale a proposito scrive: *Gli esperti coloni [sommese] si dedicano con esperienza più fruttuosa, non tanto al lavoro del frumento quanto alla produzione delle viti*.

Sorgono così pioppeti molto estesi, su cui, poggiate, le viti vengono innalzate a grandi altezze, perché maturino le uve che donano succo più piacevole e forte quando più in alto esposte al sole o alle vicende del freddo. (8)

La vite poi, avrebbe influito non poco, a detta di alcuni, sullo stesso temperamento dei sommesi, i quali *bevendolo fino a quindici bottiglie di vino al giorno, vuoi per l'arsura, vuoi per i cibi piccanti erano ritenuti impulsivi, rissosi ed inclini al delitto*. (9)

E dunque, nelle prime giornate autunnali, quando ormai il raccolto era maturo ed abbondante e soprattutto non compromesso dalla 'mbolla (10) o dall'argentiere (11), i vignaiuoli di Somma, attirati dalla prospettiva di lauti guadagni, raggiungevano con carretti, talvolta a piedi, i paesi della rigogliosa pianura che si adagia tra il Vesuvio e le prime propaggini dell'Appennino Campano.

Attrezzati col cuofono, (12) il fuscio, (13) la sparra, (14) il tagliapane (15) e una scala - essendo le viti il più delle volte coltivate col cosiddetto sistema ad arevusto (16) - ogni vendemmiatore attendeva ai filari assegnatigli per la taglia. (17)

Man mano che le capaci ceste si riempivano, il *carriatore*, (18) l'operaio addetto cioè al trasporto dell'uva nel cellaio, le consegnava, trasportandole mediante la *trainella* (19) o, in alternativa, con un somaro recante in bilico sul basto le bigonce, all'*acciaccatore*, (20) che - gambe nude fino alle ginocchia - agitandosi, come in una sorta di danza, pigiava con i piedi l'uva nel cosiddetto *palemiento*, (21) una grande vasca in muratura coperta da tavole mal connesse attraverso le quali filtrava il mosto e la vinaccia.

Dopo alcuni giorni, durante i quali la vinaccia ed il liquido spremuto venivano ripetutamente rimescolati perché alla fine il vino acquistasse il dovuto colore e l'adeguata gradazione alcolica, il mosto veniva avviato attraverso il *veglicolo* (22) nella *pozzella*, (23) da cui era poi attinto per riempire le botti, alle quali, preventivamente, erano state fatte le *caure*. (24)

Imbottato il vino il complesso lavoro della vendemmia e della vinificazione s'intendeva concluso.

Il compenso così faticosamente guadagnato sarebbe servito ai vignaiuoli per affrontare le incombenze del vicino inverno.

Franco Pezzella

NOTE

1) PICCOLO M. L., *Stratificazione sociale, economica e pluriattività nell'800 a Somma*, in SUMMANA, Anno VI, N° 19, Settembre 1990, pp. 7-8.

2) COCOZZA G., *I mestieri dell'Università di Somma nel 1750*, in SUMMANA, Anno X, N° 32, Dicembre 1994, pp. 16-18.

3) RECCHIONI R., *La Statistica del Reame di Napoli nel 1811: relazione sulla Puglia*, Trani 1942, pag. 7.

4) MARTUSCELLI S., *La popolazione del Mezzogiorno nella statistica di re Murat*, Napoli 1979, pp. 6-7.

5) Archivio Storico Caserta, Consiglio Provinciale del 26 ottobre 1808.

6) FERRAIUOLO A., *Tradizioni popolari a S. Marco Evangelista*, Napoli 1990, pag. 82.

7) TROYLI P., *Istoria Generale del Regno di Napoli*, Napoli 1747, Tomo I, Parte I, pag. 261.

8) MACRINO G., *De Vesuvio*, Napoli 1693.

9) GRECO C., *Fasti di Somma*, Napoli 1974, pp. 363-369.

10) Vescica; malattia della vite che attacca i pampini. Per la corretta interpretazione dei termini dialettali e della successione delle varie fasi operative del ciclo vendemmiale sono largamente debitore all'insostituibile testo di BORRELLI N., *Tradizioni aurunche*, Roma, 1937 (Ed. consultata: ristampa anastatica a cura di G. Tamborrino Orsini, Perugia 1984, pp. 95-108).

11) In dialetto campano è così indicata la *Peronospora*, fungo microscopico parassita delle piante, specie della vite. I grappoli attaccati da questa malattia si rivestono di un pulviscolo argenteo dopo di che si atrofizzano e si disseccano.

12) Cesto.

13) Paniere.

14) Cercine, panno avvolto in forma di cerchio per appoggiarvi brocche, vasi o altri pesi.

15) Coltello a serramanico

16) Arbusto, vigneto in cui le viti sono sostenute da olmi o pioppi.

17) Operazione con cui si provvedeva a recidere i grappoli d'uva.

18) Carrettiere, da carriare, carreggiare.

19) Carrettino.

20) Pigiatore, da acciaccare, calzare.

21) Palmento.

22) Foro.

23) Pozzetto.

24) Lavaggi di acqua bollente in cui si era sciolto del sale oppure bollito delle vinacce o sorbe acerbe affinché si stringessero meglio le doghe ed i fondi delle botti.



IL PALIO DI SOMMA VESUVIANA

Quando il gioco diventa strumento di conoscenza.

Giunge alla ottava edizione la sfida tra otto antichi quartieri

Il gioco costituisce un fenomeno *culturale*, un carattere tipico di tutte le culture umane che tuttavia assume in ognuna di esse particolari forme e manifestazioni.

Nelle società umane, agricole e primitive, il gioco si lega alla nascita del rito, attraverso il quale l'uomo scopre di poter vivere un momento di innalzamento al di là delle cose reali.

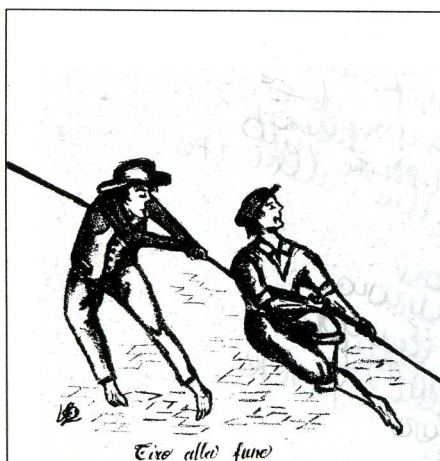
L'atto di giocare ne riflette la tensione ad un'esistenza di libertà spontaneità e creatività e dunque l'attività ludica autentica *creatrice di stile e di cultura*, gioiosa per la sua autosufficienza e gratuità. Ancor più quando essa si esprime come azione di un gruppo di una società quando diventa, cioè, gioco sociale.

Il gioco trae origine dal sacro o meglio è originariamente posto in relazione al soprannaturale, da cui deriva il suo potere magico-incantatorio di unione degli opposti, di incontro e scontro per la creazione di un nuovo equilibrio contenuto ed ordinato dalle regole. del gioco.

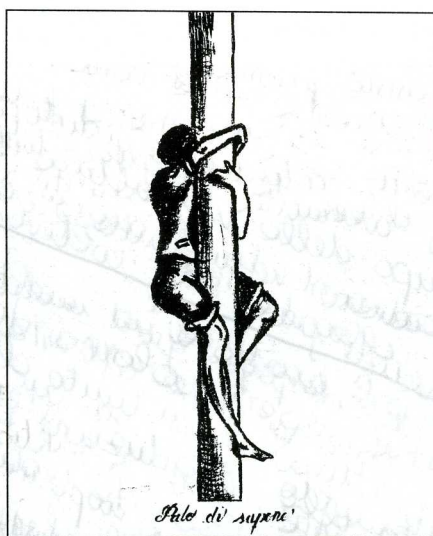
Seguendo queste prospettive il gioco si trasforma in offerta e in *medium* di comunicazione tra l'uomo e ciò che è invisibile non diversamente dalle modalità con cui viene utilizzata la musica presso le culture arcaiche e le società di interesse etnologico.

L'espletarsi di un'antica memoria che la lingua porta in sé ci porta a scoprire l'insolita corrispondenza di vocaboli come il tedesco *spielen*, l'inglese *to play*, il francese *jouer*, l'arabo *eiba* che significano tanto giocare che suonare a dimostrazione di quanto gioco e musica condividono una realtà che trascende il quotidiano, che si innesta in uno stato di coscienza particolare che potremmo definire ad un tempo illusorio e consapevole, caratterizzati da gesti precisi, uno spazio circoscritto, da movimenti ritmati, ordine ed emozioni a diversi livelli e gradi di intensità.

I giochi popolari, tanto semplici quanto antichi, alcuni immortalati in affreschi e mosaici di epoca romana, altri patrimonio di ritualità contadine, tipiche delle culture



Tiro alla fune



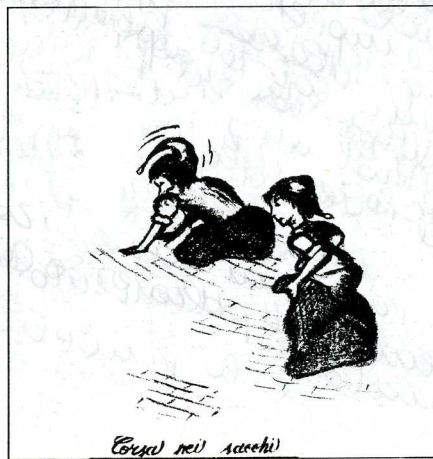
Palo di sapone



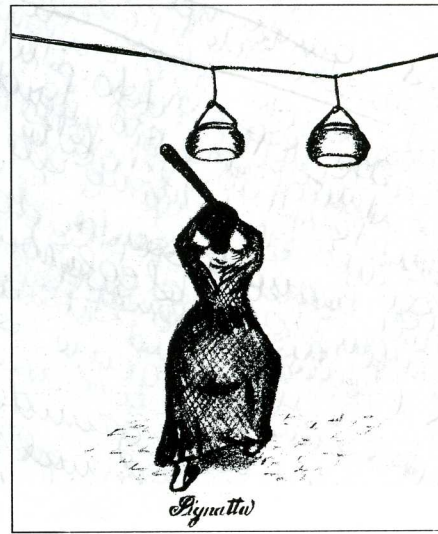
Corra col cerchio



O suraglio



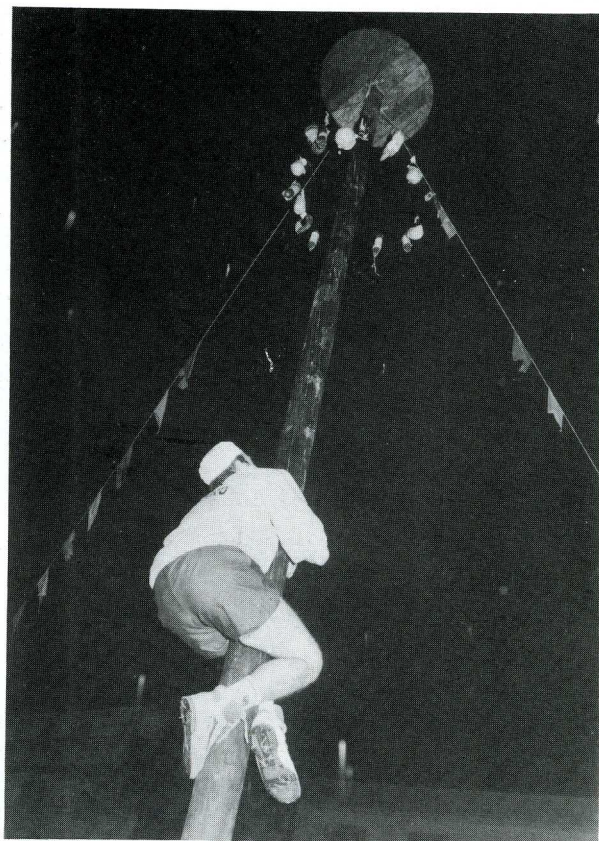
Corra nei sacchi



Bignatta



Corsa col *chirchio*



Palo di sapone



Tiro alla fune

mediterranee, rivivono da sette anni nel *Palio della Città di Somma Vesuviana*.

Otto gli antichi rioni che, attraverso le proprie squadre si sfidano nella principale piazza Vittorio Emanuele III: Rione Casamale, Rione Margherita, Rione Prigliano, Rione Costantinopoli, Rione Carmine, Rione Santa Maria del Pozzo, Rione Starza-Mercato Vecchio.

Sei i giochi recuperati dalla tradizione popolare che costituiscono le prove del *Palio di Somma Vesuviana*.

La corsa col cerchio

Forse il primo gioco col cerchio venne inventato dai bambini che giocavano davanti alla bottega di un bottaio. Lì possono aver rubato uno di quei cerchi di legno (un sottile e flessibile ramoscello di castagno tagliato a metà in lungo e congiunto per le estremità da un sottile filo di ferro) che servivano ai bottai per tenere insieme le doghe delle botti.

Scoprirono poi che la corsa del cerchio poteva essere controllata con un bastoncino. I bambini si allineavano e correivano a gara verso il traguardo.

Il palo di sapone

Come gara quella del palo si inquadrava tra le forme agonistiche proprie delle feste di inizio di ciclo e del Calendimaggio.

Ricco di salumi, provoloni, frutta, pacchi di maccheroni sospendeva la norma della povertà quotidiana con l'offerta eccezionale di un momento di gloria e di abbondanza.

Già nel 1500 i Borboni organizzavano l'albero della cuccagna davanti al Palazzo Reale di Napoli in ognuna della quattro domeniche del periodo di Carnevale.

Allo sparo del cannone la plebe affamata assaliva il catafalco su cui era stato eretto il palo...

Il gioco della pignatta

Dello stesso periodo è il gioco della rottura della pignatta, pentolaccia piena di caramelle, coriandoli, farina, cenere e carbone, ecc.

Ognuno prova a rompere la testa di carnevale con un bastone. Fracassata la caccavella il contenuto esplode addosso al fortunato e ai più vicini imbiancando tutto.

La grandinata è gioia, le bastonate benauguranti.

La corsa nel sacco

Gioco comune a tutta la cultura mediterranea..

Ogni giocatore entra in un sacco, di cui se ne lega o tiene stretto l'orlo alla vita o al petto, quindi i giocatori saltellano dalla linea di partenza fino al traguardo.

Chi cade può alzarsi e continuare a saltare.

Questa semplicissima gara richiede pochi mezzi: basta, oltre il sacco, un buon paio di gambe.

Vince chi oltrepassa per primo la linea di arrivo.

Tiro alla fune

Tipica prova di forza. Diviso a metà il campo mediante una riga di gesso o un solco nella polvere, le squadre si fronteggiano con i propri giocatori in fila nelle rispettive aree.

Tirando quindi una fune, in senso reciprocamente avversa, ciascuna squadra cerca di trascinare l'altra aldilà della riga e dunque alla sconfitta.

Il gioco del "curuoglio"

(Cercine = panno o tenera frasca frondosa)

Ravvolto a ciambella, il *curuoglio* si metteva sul capo per attutire la durezza dei pesi che vi si collocavano e riuscire a portarli in equilibrio: una soluzione, necessaria perché permetteva maggiore libertà alle mani per il trasporto di ulteriori pesi.

Questa consuetudine è ora riproposta come prova di abilità e rispolverata per rivivere gli usi e i costumi della nostra città.

Il Palio si ripete da sette anni a Settembre, come una festa delle... *cose antiche e delle cose nuove*, un momento di elaborazione della memoria e di confronto con altre culture.

Una manifestazione ideata ed organizzata dai "Giovani per un Mondo Unito" del Movimento dei Focolari, movimento che propone una cultura dell'unità nella diversità, del rapporto reciproco tra popoli, dell'amore verso la propria gente e dell'apertura verso i bisogni dei più lontani.

Il Palio, utilizzando gli elementi simbolici del gioco, della festa popolare, propone ogni anno un evento di aggregazione e riflessione sulla tradizione, la memoria, le nostre radici, trasferendovi il terreno di ricerca collettiva per superare la *nostalgia del tempo perduto* e riscoprire il senso di appartenenza ad una storia comune.

Ancora, per ritrovare così la parte sana delle nostre radici, per superare il pessimismo dell'attesa rassegnata e scommettendo sul nostro futuro con la coscienza di essere tutti immersi, non come spettatori muti, nella storia, oggi così travagliata, di una città in trasformazione.

Ricco e articolato il programma artistico e culturale che precede le serate dei giochi.

Nell'edizione del Palio '97 si è dato vita ad una rivisitazione storica di una antica usanza giuridica e civile, quella del *Magister nundinarum*.

Il *Magister nundinarum* era un magistrato (*non sempre - NdR*), che nella settimana della fiera aveva giurisdizione temporanea a Somma e nei casali di Sant'Anastasia, Pollena Trocchia e Massa di Somma; arbitro supremo delle liti civili e penali connesse alle vicende negoziali, legate alla fiera.

Egli controllava pesi e misure, prezzi e qualità delle merci.

Il corteo partiva dal Casamale - centro storico - con l'insegna del Mastromercato.

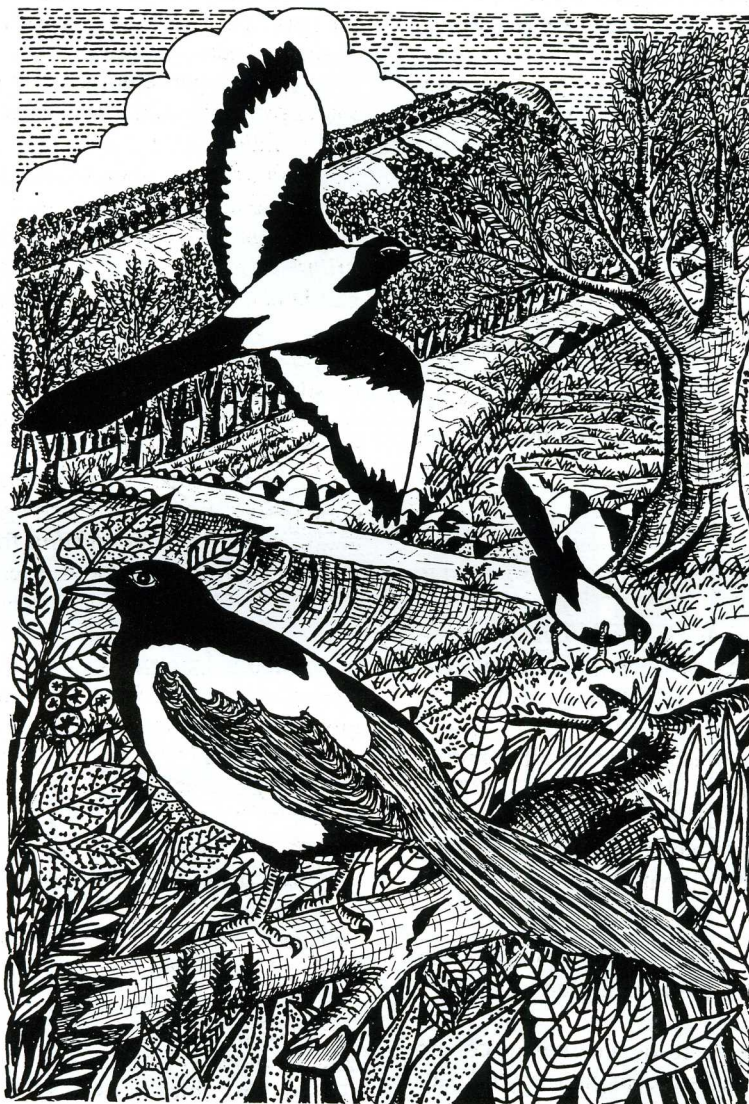
Vi prendeva parte l'intera corte del *magister*, composta da un capitano, un *vexillario* o *alfiere*, un gruppo di militi e di altri cittadini a piedi e a cavallo che sfilavano per la terra.

Il *Palio di Somma Vesuviana* vive nel 1998 la sua VIII edizione l'11 il 12 e il 13 settembre.

Cresciuto in profondità di ricerca e di coinvolgimento si offre come un grande evento collettivo per la gioiosa esibizione di un popolo che in questa circostanza trova sempre più il luogo per poter comunicare, per poter esprimere, nella sua tradizionale attitudine al rituale festivo, le idee ed i sentimenti che profondamente coltiva e custodisce in sé.

Giuseppe Auriemma

LA GAZZA (*Pica pica*)



La Gazza (*Pica, pica*)

Distribuzione geografica

La Gazza (*Pica pica*) occupa un areale molto vasto ; infatti è presente in quasi tutta l'Europa, manca in Islanda ed in alcune zone settentrionali della Scozia, Austria ed Alpi.

In Italia, tranne in Sardegna, è presente un po' dovunque, sia al nord che al sud, tranne che nelle zone alte e montuose della dorsale appenninica.

Habitat

Campagne coltivate, pianure, terreni ampi e molto aperti con siepi, macchie sparse e con pochi alberi.

Nella zona vesuviana è molto diffusa nelle campagne orientali di Napoli: scalo ferroviario (Napoli-Traccia), Ferropane, Volla, Starza, Romani, Masseria Allocca, Santa Maria del Pozzo e circondario.

E' comunque presente oggi un po' dovunque e in questi ultimi anni è visibile di frequente.

Identificazione

Lunga 45 cm, ha un'apertura alare dai 48 ai 53 cm, la coda lunga 20/26 cm, il becco 2/3 cm e pesa intorno ai 220/230 g.

Ha un piumaggio inconfondibile bianco e nero con una lunga coda.

Le zone scapolari, i fianchi ed il ventre sono di colore bianco, altre parti hanno una colorazione nera con riflessi blu, verdi e porpora.

A seconda dell'incidenza della luce il piumaggio assume iridescenze diverse e molto belle.

Spesso la si incontra in piccoli gruppi di due o più individui. Costruisce nidi a cupola con piccoli rami intreccia-

ti su alti alberi, come ad esempio pioppi, olmi, ontani e talvolta anche in siepi e cespugli lungo scarpate.

Comportamento

La maggior parte dei corvidi, famiglia a cui appartiene la Gazza, ha un comportamento alimentare opportunistico.

I corvidi agiscono, quindi, come predatori, insettivori, fungivori, necrofori, mangiatori di parassiti o predatori di uova o nidi, a seconda delle occasioni che via via si presentano.

Per questo scopo hanno becco ed artigli poco specializzati, ma robusti,

Durante le cerimonie nuziali la Gazza maschio assume un comportamento particolare: esibisce i fianchi per mostrare la propria eleganza.

lare tendenza a rubare e nascondere oggetti lucenti e proprio da questo comportamento le deriva il nome di *Gazza ladra*.

Dal Taccuino del naturalista.

Da circa una quindicina d'anni ho potuto rilevare, durante osservazioni periodiche nell'area orientale di Napoli, nonché nelle vaste campagne settentrionali del Monte Somma la presenza continua di Gazze.

Il numero di questi uccelli è cresciuto notevolmente, mentre negli anni passati questa specie era divenuta nella nostra zona molto rara.

E' magnifico e piacevole osservarle nei loro piccoli gruppi, vistose, belle nell'inconfondibile piumaggio, eleganti nel volo, melodiose nel loro canto. Sono tra i corvidi

SCHEDE NATURALISTICHE/AMBIENTALI LON - ANNO 1989		SULLE OSSERVAZIONI E IL COMPORT. DEI CORVIDI	
ZONA GEOGRAFICA	M. SOMMA-VESUVIO	DATA PER.	STAGIONE
CARTA TOPOGRAFICA	P. 184-P. d'Atene I.S.S.	ORA D'OSS.	QUOTIDIANE
LUOGO	SOMMA V. (NA) STAZZA REG.	SPECIE PIÙ COMUNE IN ITALIA	PRES. RIL.
NOME	GAZZA	19/4	10 160
NOME LOC.			
CLASSE	UCCELLI		
ORDINE	PASSERIFORMI		
FAMIGLIA	CORVIDI		
GENERE	PICA		
SPECIE	P. PICA		
ALTRO			
- TRACCE - APPUNTI - SCHIZZI - GRAFICI - NOTE DI RIFER. E BIB. -			
<p>① TESTA E BECCO DI GAZZA (B. ONNIVORO)</p> <p>② SAGOMA IN VOLO D. GAZZA</p> <p>③ NIDO DI GAZZA CON TETTO *</p> <p>④ IMPRONTA DI CORVIDE SULLA NEVE OSSERVATA NELLA VALLE DELL'INFERNO (VESUVIO 1980)</p>			
CAMPAGNE VESUVIANE SETTENTR. FINO A 450M.	TEMPO Q. SERENO FOSCHIE	PRESENTE UN PO' OVUNQUE IN PIA. NURA.	SP. COMUNE <input checked="" type="checkbox"/> SP. RARA <input type="checkbox"/> SP. ESTINTA <input type="checkbox"/>

La scheda n° 44

I nidi delle Gazze, in cui vengono deposte dalle sei alla e otto uova dal guscio verde macchiato di scuro, sono parassitati frequentemente dal Cuculo dal ciuffo, che depone le proprie uova nei nidi delle suddette.

Voce

Emette un forte rapido ciak-ciak-ciak e varie note durante la stagione delle cove.

Comportamento della Gazza e cleptoparassitismo

Spesso si può verificare un comportamento insolito, ma interessante delle Gazze. Esse inseguono in volo rapaci con prede agli artigli per sottrargliele e quindi rubano la preda del predatore. La Gazza presenta anche una partico-

la specie più bella; planano dolcemente e quando si fermano sugli alberi sovente ondeggiando e muovono la coda in su e in giù segnalando ai compagni una dominanza o un pericolo sul territorio.

Nel gennaio del 1985, durante la grande nevicata che investì l'Italia dal nord al sud, giunse dalle montagne del Partenio un gruppo di gazze, affamate e stremate dal freddo, forse nell'intento di portarsi in zone più calde della costa, ma caddero morenti tra la neve accumulatasi nello Scalo Ferroviario di Napoli Smistamento.

Erano davvero belle!

Nulla potei fare per salvarle...

Luciano Dinardo

SOTTO LA CAMPANA DI VETRO



Bambino Gesù
(Fam. Caracciolo - Vico Coppola)
Arte Fotografica Merone



Bambino Gesù
(Fam. Angrisani - Via Collegiata)
Arte Fotografica Merone



Sacra Famiglia
(Fam. Raia - Via Marina)
Arte Fotografica Merone

La devozione popolare religiosa non si è accontentata di innalzare chiese, santuari, cappelle ed edicole dove riunirsi a celebrare e a venerare i Santi, ma ha pure realizzato minute costruzioni denominate "Santi in campana", per mantenere e porre in venerazione le immagini sacre.

Anche questa è una singolare forma di testimonianza di pietà popolare che merita una particolare attenzione.

In passato queste "opere" hanno interessato il culto domestico di molte case sommesi.

Ai nostri giorni, invece, con l'avvento del miracolo economico e con il conseguente benessere nuovi stili edilizi e moderni arredi hanno esiliato in parte questi suggestivi esempi di devozione, rendendoli solo ed unicamente elementi decorativi.

Gli studiosi ci informano che l'origine di questi manufatti è da collocarsi intorno al XVII secolo, quando inizialmente se ne realizzarono esemplari molto preziosi in Austria. (1)

Nel XVIII secolo la campana di vetro venne usata per custodire fragili oggetti di valore, tra cui statuine di santi in porcellana e cera, con lo scopo di mantenere la globale visibilità dell'oggetto e di proteggerlo dagli agenti esterni.

In Italia i centri di maggior diffusione furono il Veneto, la Toscana ed alcune zone del sud Italia; ma soltanto nel XIX secolo si svilupperà la massima produzione di tali opere, specialmente nel mezzogiorno d'Italia con Lecce e Napoli.

La cronologia dei Santi in campana è ricavabile dal tipo di materiale impiegato per realizzare le statuette, ossia il legno e l'argilla per il Seicento.

Vengono in questo periodo elaborate immagini a figura intera e di piccola dimensione con un ricercato vestiario barocco fatto di pizzi impiegati a profusione.

Nel Settecento, invece, le statue si presentano non sempre vestite con panni, ma vengono realizzate già in maniera completa in creta e poi dipinte con i toni cromatici propri dell'iconografia prestabilita per ogni Madonna o Santo.

In effetti notiamo che la Vergine Addolorata era in nero-bianco, la vergine Immacolata in bianco-celeste e così via.

I materiali scolpiti erano in genere legno, cera, gesso e porcellana.

Quest'ultima fu ritenuta una materia molto preziosa che veniva importata direttamente dall'Oriente ed il re di Napoli, addirittura, impiantò una fabbrica di queste porcellane a Capodimonte.

Nell'Ottocento, infine, crebbe di popolarità la carta pesta o *papier-maché*, ottenuta da pezzi di carta bolliti e pressati in pasta con gomma.

Questo materiale sostituì i precedenti, tutti più pesanti e costosi, ma non mancano in questo periodo esemplari in porcellana e cera.

Nelle fabbriche napoletane (Ferrigno - San Gregorio Armeno) di statuette in cartapesta si osserva un manufatto finito, non si realizzavano, come era accaduto precedentemente, solo testa, mai e piedi poggianti su una struttura in

fil di ferro e impagliati con cascami di canapa o bambagia, ma il tutto veniva sagomato con la cartapesta.

Nel XIX secolo il fenomeno dei Santi in campana si ampliò e la loro produzione divenne un lavoro altamente specializzato e per esso si organizzarono varie categorie di artigiani: falegnami, vetrai, cartapestai, sarti e decoratori.

Nella tradizione contadina il Santo in campana era quasi sempre un dono nuziale, oppure era una proprietà di famiglia tramandato per eredità alle generazioni più prossime.

Collocato nella camera nuziale, ben si armonizzava con gli alti cassettoni e le eleganti consolle.

Tutti gli eventi familiari, nella buona e nella cattiva sorte, erano considerati in rapporto alla presenza del divino nella stessa abitazione.

Avere i Santi in casa equivaleva ad avere un pezzo di chiesa nelle mura domestiche, una garanzia di protezione, una raffigurazione vicina e tangibile del divino.

Spesso intorno al Santo venerato si disponevano -

Secondo una stima approssimativa l'immagine della madre di Dio è il personaggio più frequentemente effigiato nei santini in campana.

La Vergine si trova evidenziata secondo la tradizione evangelica (Sacra Famiglia, Addolorata, Visitazione, ecc.) o secondo la tradizione ecclesiale (Vergine Immacolata, Madonna del Rosario, Madonna del Carmine, Madonna della Neve, ecc.), oppure secondo la pietà popolare in riferimento ai santuari mariani zionali (Madonna di Montevergine, Madonna dell'Arco, Madonna di Pompei, Madonna di Castello).

Questi indirizzi culturali vengono pesantemente influenzati dalla cultura devozionale del paese con le sue molteplici chiese, santuari e confraternite mariane sotto i vari titoli.

Ma il titolare più famoso delle cupole di vetro, senza dubbio, è il Bambino Gesù Buon Pastore con i capelli ricciuti, le guance rosse e gli occhi di cristallo.

La sua presenza è dovuta anche al grande culto pro-



Immacolata Concezione
(Fam. Caracciolo - Vico Coppola)
Arte Fotografica Merone



Immacolata Concezione
(Fam. Esposito - Via Muletti)
Arte Fotografica Merone



Addolorata
(Fam. Calvanese - Via Collegiata)
Arte Fotografica Merone

come ancor oggi si può notare in ambienti abitati dalle nostre nonne, le foto dei parenti defunti, souvenirs di pellegrinaggi importanti o particolari immaginette sacre.

La cupola o campana era fatta di un tipo di vetro soffiato che i vetrai chiamavano *coperte*, per la funzione di copertura che esse avevano. Si usava un vetro incolore, detto bianco, cioè senza piombo.

Altro elemento caratterizzante della campana è la base o podietto, sempre in legno e con perimetro circolare con cornici rifiniture con sporgenti tori e profonde gole ed una scanalatura curvilinea della stessa circonferenza di base della campana nella quale quest'ultima andava ad alloggiarsi, fornendo maggiore protezione alla statua.

La base era verniciata in un nero lucido o in marrone e aderiva al piano d'appoggio tramite tre piedini sagomati a mo' di palline.

pagandato dalla confraternita del Rosario con una processione che, ancor oggi in Somma, si svolge all'inizio di ogni anno.

Oggi alcuni di questi pezzi, ormai storicizzati, sono amorevolmente e gelosamente custoditi da cultori di oggetti d'epoca, oppure si vedono esposti in mostre di antiquariato dove il loro valore diventa oltremodo venale.

Alessandro Masulli

BIBLIOGRAFIA

- PEDICO M., *La Vergine Maria nella pietà popolare*, Roma 1993
TALÒ V. M., *Una testimonianza di pietà popolare: i Santi in campana*, In *Santi et similia*, N° 5, Roma 1996
AA. VV., *Santi e Santini*, Napoli 1985

L'ARCI AL CASAMALE E GIOVANNI COFFARELLI

La realtà negata

Con la nascita dell'Arci al Casamale la vita di Giovanni ha una sterzata improvvisa. Vira di 180 gradi ad ovest e presenta l'imponderabile. Quello che neanche la più ottimistica delle intenzioni avrebbe potuto prevedere.

Nelle sedi precarie dell'Arci si intrecciano le esperienze umane di Giovanni, *Ciccillo*, *Scalpellino*, Antonio *barbiere*, Vincenzo, Nicola e Luigi. Si intrecciano e, in qualche modo, si completano.

I primi anni dell'Arci, però, sono un'esperienza irripetibile; sempre insieme, nelle assemblee, nei concerti, nella politica. La gente si affeziona all'allegria della brigata e se ne compiace; un poco meno le mogli.

I carri armati, in questo modo, imparano a conoscersi, a beffeggiarsi. Antonio Barbieri tenta una regia improponibile e parla a mezza bocca per non lasciarsi sfuggire un segreto.



Giovanni 'o pignuolo

Sette carri armati, un'unica determinazione. Una folta schiera di giovani luogotenenti rafforza i ranghi. Mimmo il bidello, Gerardo, Lello, Ciro *Trapanarella*, Ciro il *Mericano*, *Raviolo*, il *Play*, Antonio il *lungo* e tanti altri fanno capire che è il momento di fare sul serio.

L'esercito è pronto e si attrezza per la nuova avventura. Quando è eletto presidente il *Negus* (*Ciccillo 'o sale e pepe*), dieci mesi di lavoro effettivo e diciotto anni in cassa integrazione, la politica dell'Arci è infarcita di operaismo.

Giovanni, a più non posso, rimarca la sua iniziativa di lotta in fabbrica; quasi a cercare una giustificazione culturale.

In questo periodo diventa un tormentone la storia del dottor Ciccopiello, il funzionario che costringe il *Pignuolo* a lasciare il lavoro e a prendere il motocarro.

Come un ritornello la recita ha mille repliche e Dio sa solo quanto abbiamo odiato il dottor Ciccopiello, se non altro per aver scelto Giovanni come prima vittima predestinata.

Ben presto l'esperienza politica dell'Arci si completa con l'ingresso di Arcangelo, che, più di ogni altro in Italia, ha gratificato il concetto di minoranza: venticinque anni di onorata opposizione.

Poi arriva il periodo della musica popolare. Qualche antropologo spiega che si può avere cultura anche essendo ignoranti, ed è subito una gara. *Scalpellino* lascia, nel tempo libero, i pennelli e percuote, a sangue, un tamburo.

Tutti, però, imbracciano uno strumento. Tamburi e *triccheballacche* al posto di pensieri e proponimenti.

Con la forza d'urto la musica si impone sulle cose e trascina nel baratro le esperienze aggregative del Circolo Sociale e del Gruppo Studio.

E' il trionfo della banda e del maestro Raia, *capoparanza*.

La verve di Giovanni esce fuori in questo momento. Canta da Dio. La voce, rimbombante nella cassa armonica delle gote rosse, è un pugno allo stomaco. Rimbalza sulle pareti e poi rintrona. Ritorna e si confonde, vittima della

vibrazione dei toni acuti. Ogni volta è uno spettacolo, anche quando il grido stecca e si affloscia, come il rantolo spezzato a metà.

Le performance dell'Arci colgono nel segno e richiamano l'attenzione degli addetti ai lavori. Si tenta la strada di organizzazioni di manifestazioni culturali, ma a Nicola non è mai concesso l'onore della cassa.

Intanto per la città si aggirano strani artisti ed intellettuali. Lo spettacolo che si offre è degno di una platea accorta e acculturata. Con tutto il dramma che l'operazione comporta, si celebrano i fasti della cultura popolare, richiamata in vita.

Dalle rughe dei contadini disoccupati, dai quartieri saraceni sventrati, dagli strumenti dismessi e rugginosi si è riscoperto il linguaggio doppiosenso e la poetica di protesta. Sfarzose, nelle protesi brillanti, le tradizioni si offrono alla migliore vista. E si compiacciono.



Peppe 'o scalpellino

Qualcuno ne approfitta per fare un libro di dubbio gusto.

In una situazione del genere, il minimo che può accadere è il disorientamento. E Giovanni è maestro di disorientamento. Non si dà pace quando nascono nel gruppo le prime difficoltà e le incomprensioni. Ogni volta il ricucire è arduo.

Mettono sul piatto tutto il peso della posizione personaggi come: Peppe Scassaporte, Gaetano Molaro, Antonio il Presidente, ecc., ma le difficoltà di rapporto incontrano ostacoli insormontabili. E troppe volte Giovanni si sente isolato.

Il successo, per fortuna, non risente della strategia di gruppo e fa la sua strada. Per Giovanni si aprono le porte delle scuole e delle università ed i sipari di importanti teatri.

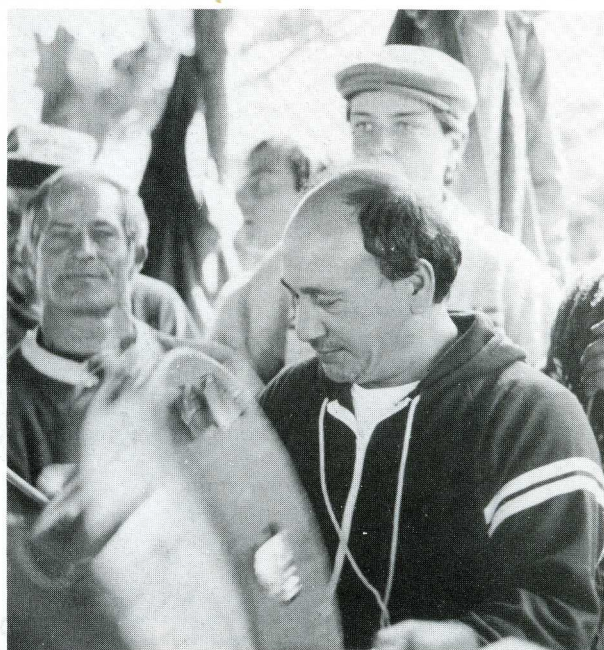
Rimane, però, sempre il cruccio *ma come si fa a non capire?*

Per molti altri carriarmati l'esperienza della tradizione finisce presto. Troppo impegno e scarsi risultati in termini sociali. Il terremoto della camorra, successivamente, mette a tacere anche la più ottusa delle velleità.

Giovanni, però, non demorde. Cura i rapporti, cerca nuovi interlocutori ed è pronto in ogni momento a parlare di musica e a *spiegare il mesale*.

La casa, trasformata in "santino", è il rifugio nei momenti d'ombra. Ma è sempre viva la speranza di una telefonata.

Intanto il tempo galantuomo attenua i contrasti. Giovanni diventa *Giovannone* per gli amici, pronti anche a fargliela passare.



Ciccillo 'o sale e pepe

Oggi a Somma c'è ancora l'Arci ed un gruppo di volenterosi che continua la promozione. E per fortuna che nel paese c'è ancora chi parla di parco, agricoltura, valorizzazione dei prodotti tipici, ecc. Grazie a quarantenni valorosi l'esperienza continua e si perpetua.

Se un cruccio rimane, però, è che oramai, non è più la stessa cosa.

La misura del cambiamento è data da Arcangelo, che non è più in minoranza. Si muove con sottile abilità, come un navigato tecnico del consenso.

Luigi Iovino

SUMMANA — Attività Editoriale di natura non commerciale ai sensi previsti dall'art. 4 del D.P.R. 26 ottobre 1972 N° 633 e successive modifiche. - Gli scritti esprimono l'opinione dell'Autore che si sottoscrive. La collaborazione è aperta a tutti ed è completamente gratuita. - Tutti gli avvisi pubblicitari ospitati sono omaggio della Redazione a Ditte o a Enti che offrono un contributo benemerito per il sostentamento della Rivista. Proprietà Letteraria e Artistica riservata.