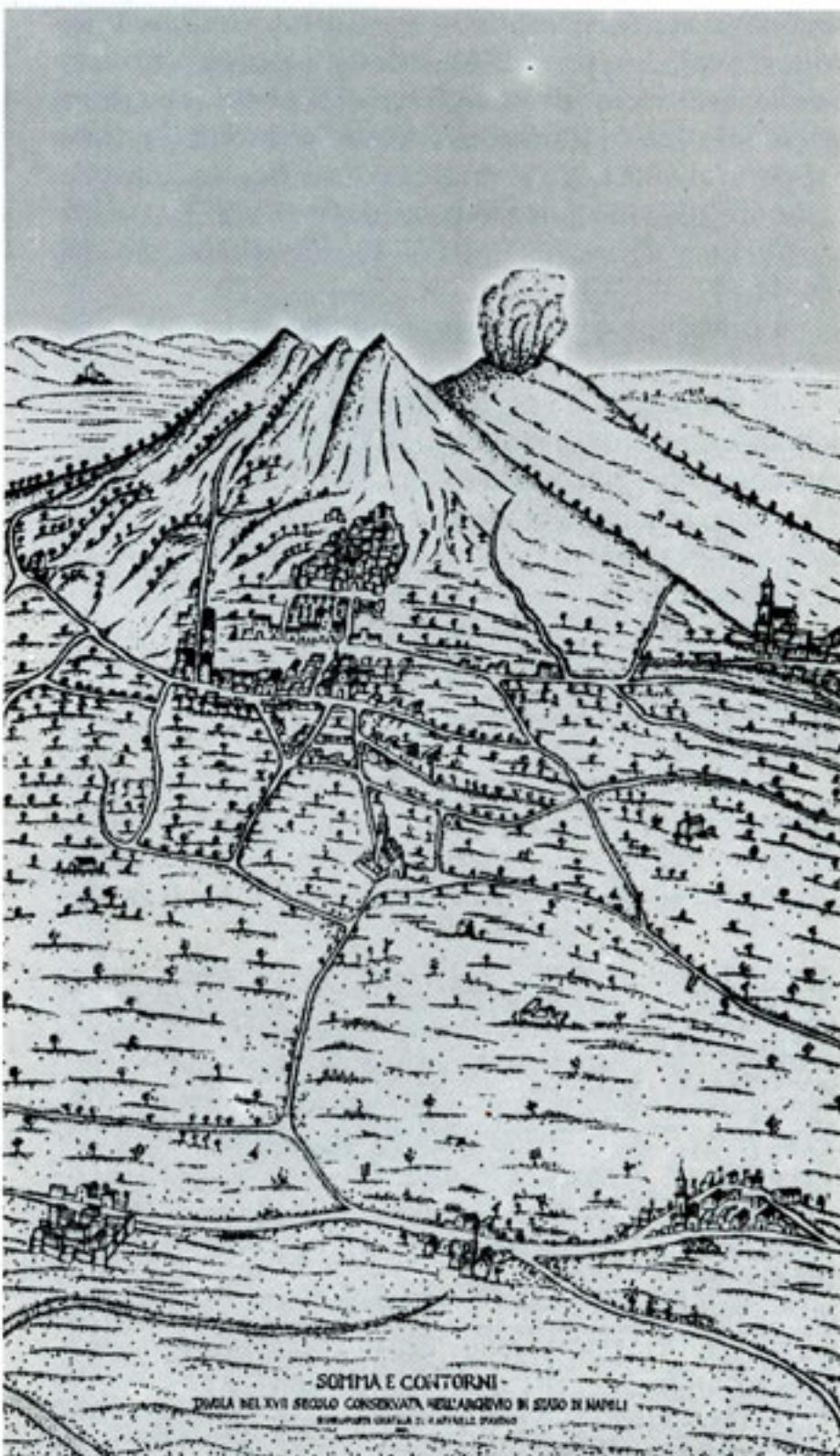


SOMMARIO

- La masseria Serpente
Raffaele D'Avino Pag. 2
- Somma e comuni vicini nella carestia del 1764
Giorgio Cocozza » 8
- Per una nuova attribuzione a Fabrizio Santafede
Domenico Russo » 14
- Picchio Rosso Maggiore (*Dendrocopos Major*)
Luciano Dinardo » 19
- I picchiotti a Somma
Gerardo Capasso » 21
- Massa di Somma - Decennale di autonomia
Giorgio Mancini » 23
- Le tele restaurate della chiesa di S. Domenico
Antonio Bove » 26
- Requiescat in pace Amen
Alessandro Masulli » 28
- Luci sul Casamale
Angelo Di Mauro » 30



In copertina:

Madonna delle Grazie
Chiesa inferiore di S. Maria del Pozzo

MASSERIA SERPENTE

La masseria Serpente è situata nell'estremo lembo del territorio del comune di Somma Vesuviana, in posizione nord-est rispetto al centro cittadino, sul confine con il territorio di Piazzolla di Nola in località Spartimento di Reviglione, all'interno della fertile campagna subvesuviana, che si prolunga nell'agro nolano (96 m slm, I. G. M. – *Istituto Geografico Militare*).

E' raggiungibile solo mediante una sconnessa stradina interpodereale in terra battuta, che si diparte, seminascosta da siepi, dalla provinciale Somma-Piazzolla di Nola, proprio all'altezza del passaggio a livello e della stazioncina di Reviglione di Somma della ferrovia statale, tratto Cancello-Torre Annunziata Centrale, e si porta al di là degli alvei Regaglia e Piccolo Regaglia, che confluiscono poco più in basso (U, T. E. – *Ufficio Tecnico Erariale*, Fol. N° 13, Part.lle 34, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44).

Pochissime sono le notizie storiche riguardanti questa masseria.

Il fabbricato, un tempo ubicato nella zona centrale dell'appezzamento di molte moggia di fertili terre, era indicato come ricadente nell'area detta di "Reviglione", denominazione assunta dall'intera zona dalla presenza di una nobile e ricca famiglia, proprietaria diretta del fondo.

Quest'ultima, insediata a poca distanza dalla nostra masseria verso oriente, aveva anche la propria abitazione (*casa palaziata*) (1), che si affacciava sulla strada che da Somma portava a Piazzolla di Nola, a Palma Campania e alla stessa Nola.

Infatti la semplice denominazione *Reviglione* è data alla *casa palaziata* e, invece, con *Masseria di Reviglione*, è indicato il fabbricato rurale più all'interno nella carta geografica *Schizzo di rilievo e configurazione delle vici-*

nanze di Napoli (2), conservata presso la Sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli, la cui presumibile data di redazione è da inserire nel periodo che comprende il 1° quarto del XIX secolo.

L'indicazione "Serpente", derivante dal soprannome dato ad una delle molteplici famiglie dei Romano (3), esistenti sul territorio, coloni della masseria, invece la troviamo già nel 1793 nella carta *Topografia dell'Agro Napoletano con le sue adiacenze delineata dal R.e Geografo G. A. Rizzi Zannoni – MDCCXCIII* (4).

La stessa, poi, è fino ai giorni nostri riportata su tutte le carte topografiche catastali e dell'I. G. M. (5) ed anche in diverse altre (6).

Quasi certamente quella dei Romano, denominati "Serpente", fu una famiglia che abitò a lungo nello stabile e si prese cura delle terre circostanti.

Attualmente la proprietà è molto frazionata e la conduzione è passata nelle mani di diverse persone, che sono subentrate per essere discendenti di diverse famiglie di antichi coloni.

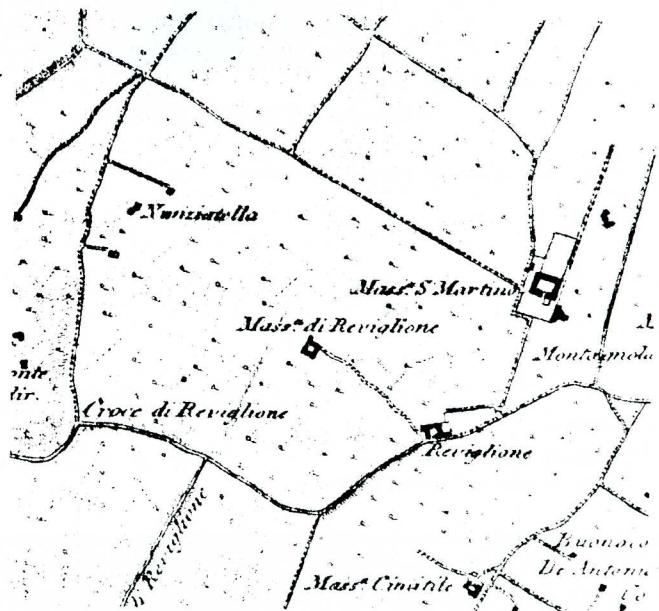
Dopo aver superato agevolmente, a mo' di guado, gli alvei Regaglia si incontra, massiccio e grigastro, sulla destra il fatiscente complesso rustico.

La costruzione è impostata su una pianta a corte quasi quadrata e con la facciata, molto lineare nella sua semplice conformazione, volta a sud e priva di qualsiasi decorazione, ma evidenti sono i segni di successivi disarmonici interventi negli aggetti in cemento e nei parapetti in ferro di due balconi.

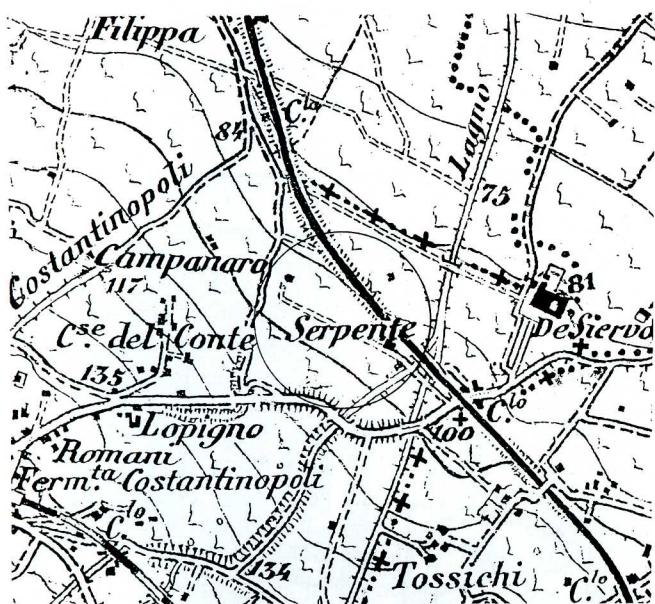
Altro semplice particolare è la creazione, nella parte alta della facciata, quasi a ridosso della falda sporgente del tetto, di alcune forature contornate da mattoni che hanno la funzione di colombaia.



Rizzi Zannoni G. A. - *Topografia dell'Agro Napoletano con le sue adiacenze* - 1793



Carta topografica ed idrografica
dei contorni di Napoli - 1817-19



I.G.M. - Istituto Geografico Militare - 1905

Il capiente spazio antistante la costruzione conteneva anche la sede dell'aia circolare, ora quasi del tutto scomparsa.

Resta unicamente ancora l'indicazione grafica sui fogli catastali e qualche piccolo residuo di muratura sconnessa che emerge dalla pasciuta erba.

Un ampio portone, privo dei consueti robusti stipiti in pietra vesuviana lavorata, ma evidenziato da lesene che si raccordano intorno alla parte superiore arcuata del vano, immette all'interno.

Si attraversa un androne coperto a volta a botte, tagliata nella zona iniziale per permettere l'apertura delle robuste ante lignee, e prolungato nella parte interna da un

largo arcone che sorregge il ballatoio che permette l'accesso ad alcune camere del primo piano.

Un lungo e basso sedile in muratura, protetto superiormente da una fascia sagomata in lapillo battuto, è adossato alla parete destra dell'androne.

Un altro portone, sull'estremità opposta del prospetto sulla strada, ora tompagnato e ridotto a modesto vano, permetteva di accedere con cavalli e carrozze nella zona dove erano ubicate le stalle.

Il cortile interno è il fulcro della costruzione e da esso prendono avvio gli ingressi a tutti gli ambienti sia al piano terra che al cantinato e al primo piano.

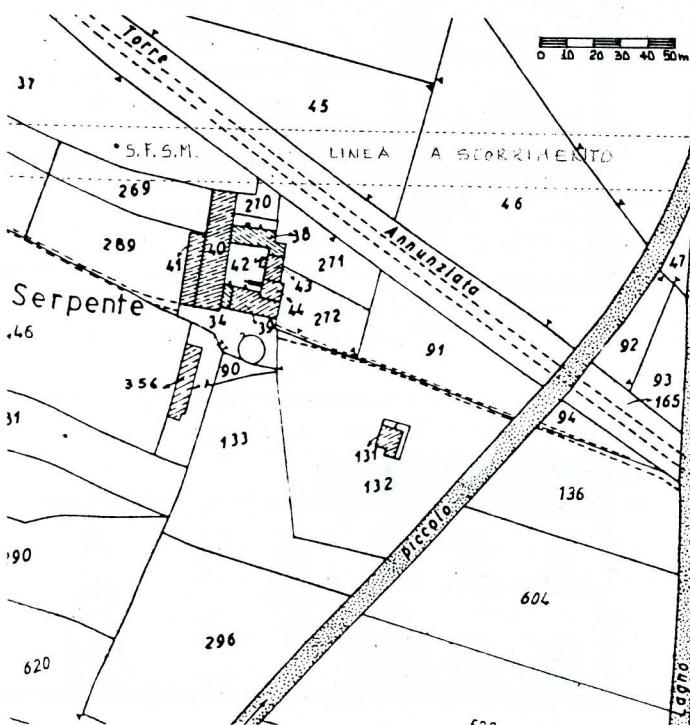
Due scale danno la possibilità di accedere al piano nobile che attualmente è diviso in due parti.

Una ancora abitata e sita nell'ala opposta a quella d'entrata alla masseria e un'altra, ubicata proprio sopra la parte frontale del fabbricato prospiciente lo spazio in cui si amplia la stradina interpoderale, disabitata, pericolante e con i solai in parte crollati.

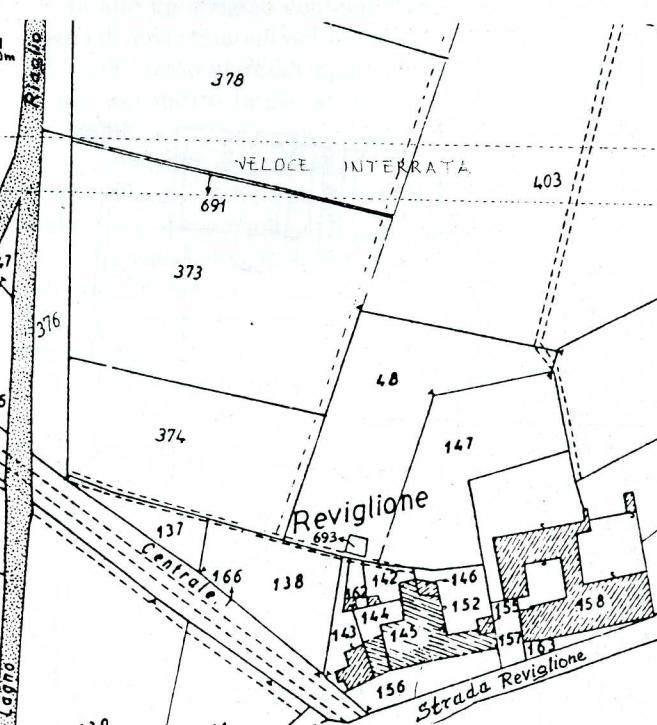
Nel cortile osserviamo il caratteristico pozzo-cisterna addossato alla scala del lato sud, con l'adiacente piccolo lavatoio e la bassa vasca per l'abbeveratoio in piperno, mentre inserito nel corpo murario degli ambienti del lato nord troviamo il forno, posto proprio in posizione frontale e quasi assiale rispetto al portone d'ingresso.

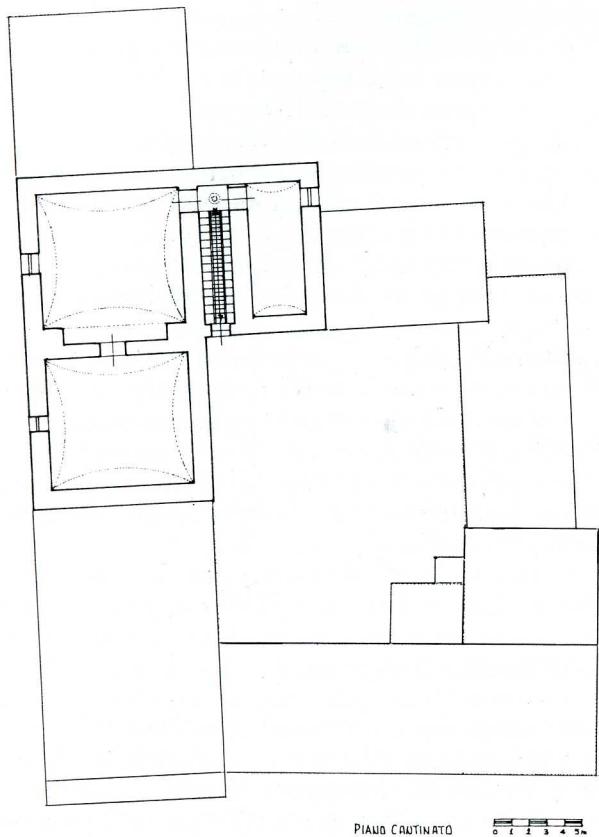
Il forno occupa anche una posizione centrale rispetto ai vani d'accesso del cantinato e del primo piano.

L'impianto consiste in una zona anteriore poco profonda, tanto da essere stata necessaria l'aggiunta di un arco, sensibilmente ribassato, sporgente dalla muratura per meglio proteggere lo stesso e gli utenti dalle intemperie (crollato per cattiva manutenzione mostra il alto il foro della cappa aspirante); ha lateralmente piccole nicchie per gli accessori (ampolla dell'olio, saliera, cerini, ecc.); pre-

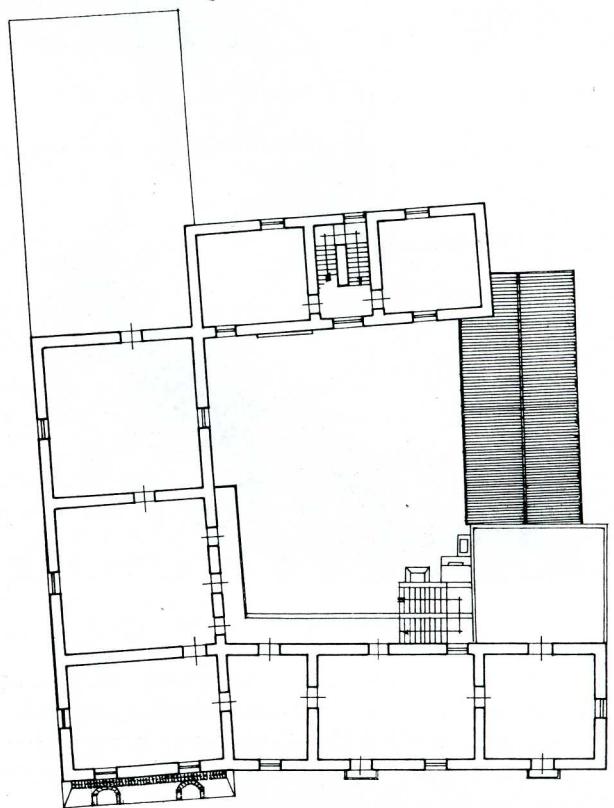


Ufficio Tecnico Erariale (Catasto) - 1983

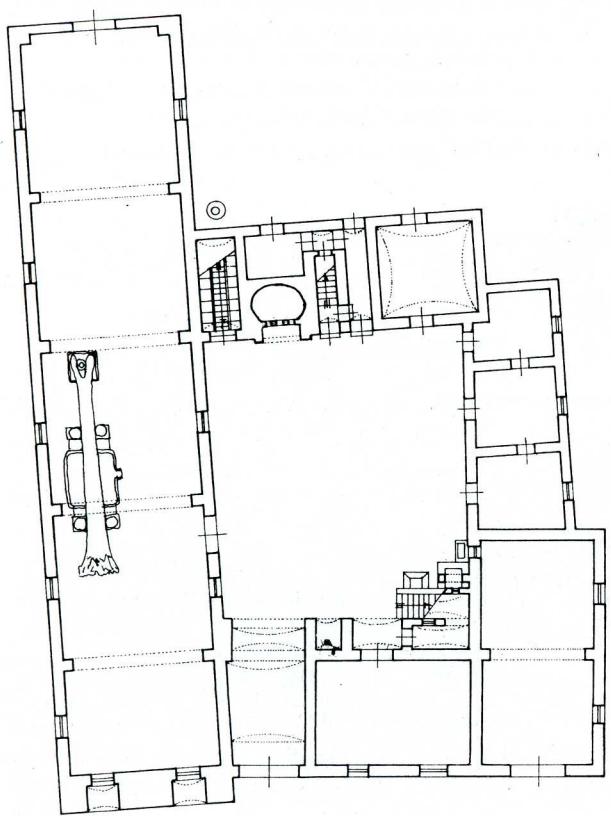




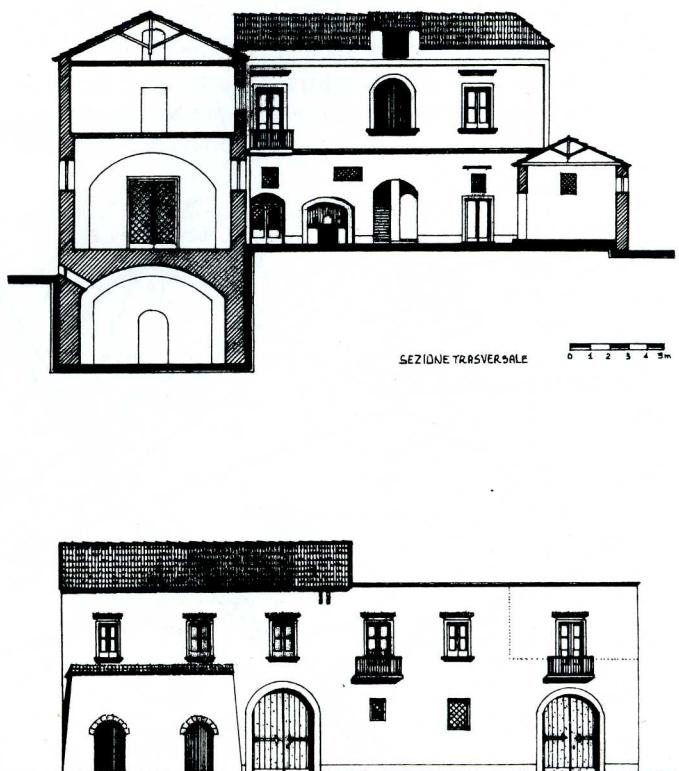
PIANO CANTINATO 0 1 2 3 4 5m



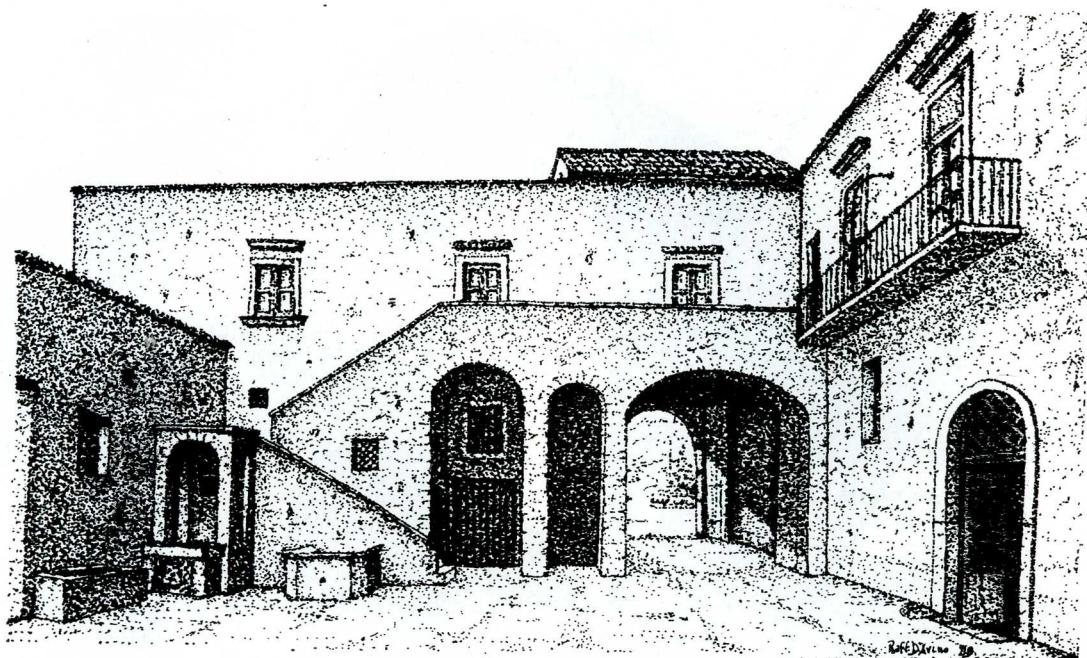
PIANO PRIMO 0 1 2 3 4 5m



PIANO TERRA 0 1 2 3 4 5m



PROSPETTO FRONTALE 0 1 2 3 4 5m



Veduta dal cortile interno della masseria Serpente

senta tre bocche in pietra vesuviana e, sotto il piano di cottura, un vano deposito per la legna, utilizzato anche per riparare o custodire qualche animale domestico.

Sulla destra del cortile vi sono gli ingressi ai vari terranei utilizzati come stalle e depositi, mentre sulla sinistra si allunga, oltre il perimetro quadrato della masseria, un capiente ambiente.

Quest'ultimo, scandito dai tratti di muratura che, nella parte superiore, si prolungano nei robusti arconi che reggono la copertura, realizzata con travi in legno e palancole, presenta superiormente stanze con un parziale suppenno, e una zona piana utilizzata per l'essiccazione dei cereali.

Era questo il cosiddetto *cellaio*, il luogo in cui venivano lavorati i prodotti dei campi e in modo specifico le uve genitrici di generosi vini.

E un residuo documento della specifica lavorazione con la presenza delle norme torchio vinario è ancora visibile sul luogo. Si tratta della massiccia mole del poderoso contrappeso cubico, di più di un metro di spigolo; il blocco di piperno giace quasi del tutto interrato con sopra sporgente il ferreo aggancio che lo fissava al tronco verticale sagomato a vite.

Le varie qualità di vini erano poi conservati nelle profondissime cantine scavate al di sotto dell'ala ovest e nord protette da larghe volte a botte.

Sono raggiungibili mediante una ripidissima scala, composta da un considerevole numero di scalini, su cui restano ancora i segni del sistema di discesa e salita delle botti su travi in legno inserite negli scalini e i vari anelli di agganci delle funi di traino e di frenata.

Malconce, ma ancora in situ, le ante delle porte che chiudevano gli ingressi ai due ambienti e su di essi si nota la magistrale manodopera di artigiani, certamente locali, che le composero, insieme agli altri serramenti, anche con una certa fantasia (vedi la rosta), nei secoli XVII e XVIII.

Così pure, impolverate, permangono diverse grate lignee poste a chiusura dei finestrini e del portone posteriore del cellaio.

Da ricordare che la funzione di queste grate, senza alcun altro infisso, era anche quella di permettere una costante necessaria aerazione agli ambienti.

Al piano superiore, a cui si perviene con una scala posta centralmente nel corpo nord, con una copertura a volta a botte sulle rampe e a voltine a crociera sui pianerottoli, sono distribuite le camere da letto.

Al centro della parete, al primo piano si apre un finestrone, arcuato superiormente, senza infissi, che dava luce alla zona antistante gli ingressi alle camere e che fungeva anche da patio aperto.

In alto un abbaino contiene l'apertura utilizzata per issare i diversi materiali nel sottotetto.

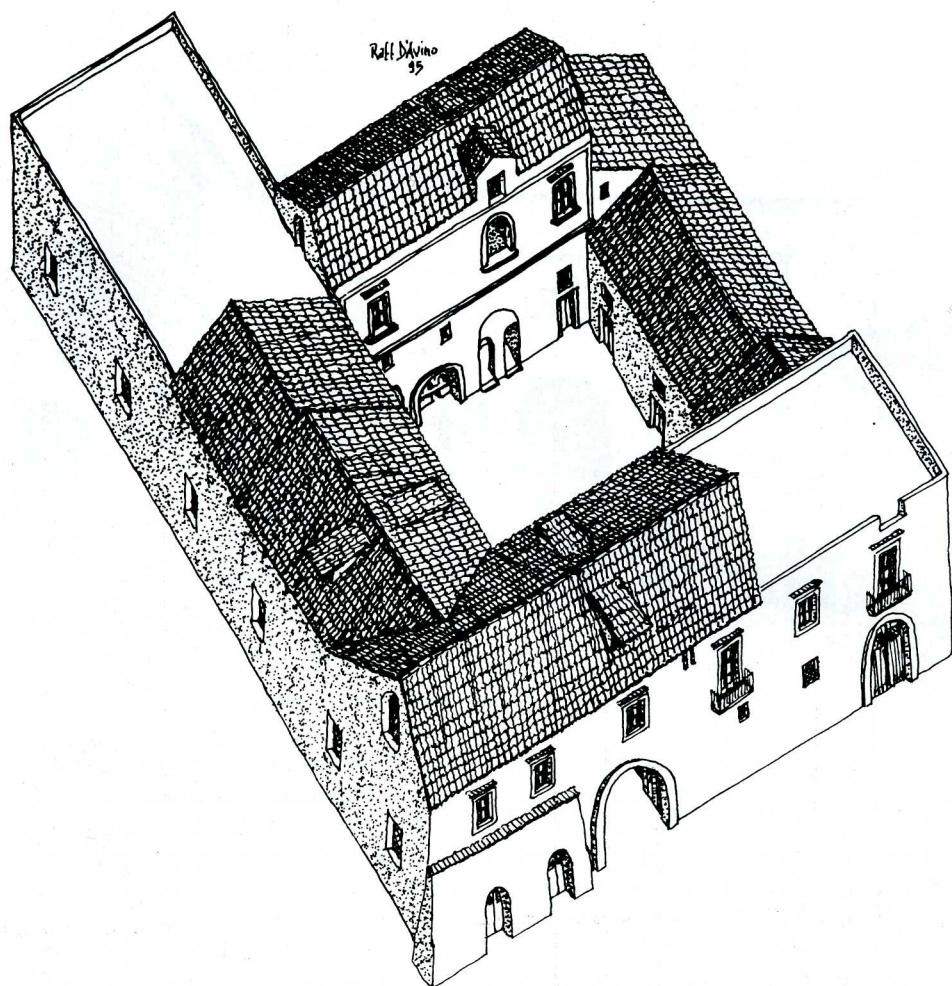
Dallo stesso ingresso a piano terra, mediante un corridoio non molto largo, si accede anche al giardino retrostante.

Chiaramente distinti sono i ruoli del piano terra e del primo piano con la zona di soggiorno più vicina alla parte produttiva e la zona notte nella parte superiore.

Altra scala a doppia rampa e ballatoio, già nominata, a cielo aperto e impostata su voltine rampanti adiacenti all'ala sud, permetteva, probabilmente dopo un successivo ampliamento, di raggiungere il piano nobile di questa zona e di quella occidentale. Esteticamente gradevole e scenografica è composta con scalini di pietra vesuviana lavorata.

La folta vegetazione spontanea, composta in maggior parte da edera, si è abbarbicata tenacemente su alcune parti di vecchie e trascurate murature e sull'intero prospetto occidentale e sempre più ingoia i locali fatiscenti.

Il corpo della masseria presenta in massima parte ancora le originarie murature a sacco con pietrame vesuviano, mentre in diverse parti compaiono aggiunte posteriori che si leggono nei gialli filari delle più regolari pietre di tufo.



Veduta assonometrica della masseria Serpente (Fototeca R. D'Avino)

Sulle pareti interne del cortile col tempo sbiadisce sempre più l'attintatura di un gradevolissimo e delicato colore roseo.

I pochi residui abitanti della masseria, rassegnati attendevano in questi ultimi tempi, che la società delle SFFM, la cui vecchia linea è poco distante, procedesse, dopo il preannunziato esproprio, all'abbattimento dell'immobile, ancora efficiente ed abitato, per la realizzazione del nuovo tracciato interrato della linea a scorrimento veloce.

Un recensissimo sopralluogo ci ha rivelato che, fortunatamente, la galleria, che proprio in quel punto sottopassa i binari della linea fuori terra, con uno spostamento leggermente più a nord della progettata sede, ha evitato la distruzione della masseria, che tristemente mostra, ancora più macabre, le occhiaie vuote, per gli infissi consunti e distaccati, delle porte e finestre dei locali abbandonati.

Raffaele D'Avino

NOTE

1) Catasto dell'Università della Città di Somma in Provincia di Terra di Lavoro fatto per l'esecuzione de' Reali Ordini à tenore delle istruzioni del Tribunale della Regia Camera in quest'anno 1744, Fol. 944t.

"D. Francesco Reviglione e suoi Fratelli di Napoli.

Possedono una masseria arbustata, e vitata di moggia centoventi incirca con Casa Palaziata dentro di essa, ed accanto alla strada pubblica

della suddetta masseria un'altra abitazione con taverna, forno che panizza, e vende pane, ed ogni altro commestibile, nel luogo detto lo Castagno seù Reviglione giusta li beni di D. Giuseppe de Laurentiis, e del Monastero di S. Martino, quale suddetta masseria con detta taverna, e comodità suddette dedotte tutte le spese necessarie da circa annui ducati cinquecento ottanta, son' once millenovecentonovantatre - 1993".

Una nota, aggiunta successivamente, a lato del foglio precisa: "Si possiede da D. Giuseppe Ungano ed eredi D. Domenico Reviglione".

2) Schizzo di rilievo e configurazione delle vicinanze di Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Manoscritti e Rari.

3) Questo si evince dal *Ruolo del ratizzo del vino* del 1812-1840, dove si riscontra la rendita di Michelangelo Romano, detto "Serpente".

E ancora (da ricerche effettuate nell'Archivio Storico del Comune di Somma Vesuviana dal Dr. Giorgio Cocoza e gentilmente concesse) nella *Matricola di Ruolo della Contribuzione Fondiaria*, 1812, 1814, 1816 si legge: *Reviglione Giuseppe proprietario in Napoli - Coloni Romano eredi Michelangelo*.

Ancora dal *Ruolo di Ratizzo della tassa sul vino - Romano Vincenzo fu Pasquale, alias Serpente - coltivatore*.

4) RIZZI ZANNONI Giovanni Antonio, *Topografia dell'Agro Napoletano con le sue adiacenze delineata dal R.e Geografo G. A. Rizzi Zannoni, MDCCXCIII - 1793*.

5) -a) I. G. M. (Istituto Geografico Militare), Fol. 184 (Pomigliano d'Arco), Fol. 185 (San Giuseppe Vesuviano), Scala 1:25000, Aeroftogrammetria, anno 1956.

- b) I. G. M., *Carta Topografica d'Italia*, Scala 1:25000, Fol. 448, Sez. III, Ercolano, Serie 25, Edizione 1, Ricognizione anno 1987, Firenze 1996.

6) *Carta di Napoli e suoi contorni, rilevata dagli ingegneri dell'Officium Topografico di Napoli tra il 1817 e il 1819*.

* Il presente articolo completa e sostituisce quello già pubblicato dall'autore in *Quaderni del Laboratorio Ricerche & Studi Vesuviani*, Anno X, N° 24, Autunno 1994, Portici 1994.

* Non tutte le distribuzione interne dei locali sono state rilevate.



Prospetto sulla strada (Fototeca R. D'Avino)



Prospetto interno alla sinistra (Fototeca R. D'Avino)



Pozzo-cisterna nel cortile (Fototeca R. D'Avino)



Portone d'accesso al cantinato (Fototeca R. D'Avino)



Prospetto sud interno cortile (Fototeca R. D'Avino)



Prospetto nord interno cortile (Fototeca R. D'Avino)

SOMMA E COMUNI VICINIORI NELLA CARESTIA DEL 1764

Nel 1656 il Regno di Napoli fu sconvolto da una violentissima pestilenzia che fece inorridire i contemporanei...

Dopo poco più di un secolo un'altra tremenda calamità colpì le province napoletane, ma non fu della stessa dimensione della precedente.

Nell'autunno del 1763 incominciò una carestia dovuta al cattivo raccolto, la quale successivamente diventerà di grosse proporzioni.

Seguì una mortale epidemia che tra l'aprile e l'ottobre del 1764 seminò tanto lutto nella città di Napoli e in moltissimi altri centri, grandi e piccoli del Mezzogiorno.

Lo scarso raccolto del grano fu la causa prima della carestia, ma non fu estranea ad essa la negligenza e la mala fede dei governanti e dei privati speculatori.

Il governo pensò di poter superare l'emergenza con prammatiche, ordinanze, calmieri ed invio di commissari delegati alla requisizione del grano.

Ma così non fu, anzi i numerosi quanto inutili provvedimenti fecero più male che bene ed esasperarono la popolazione.

La scomparsa, o quasi, dei cereali dai mercati del Regno fece aumentare progressivamente il prezzo del grano: da carlini 14 al tomolo balzò in breve tempo a ducati 10.

Di conseguenza il pane non si trovava più a tutte le ore, farina non più vendesi per tutte le botteghe..... nella solita maniera abbondante di prima.

Il pane oltre ad essere scarso era pessimo (cattiva qualità, scarso peso e prezzo elevatissimo) non solo per la qualità dei grani, spesso guasti e nocivi, ma anche per le imposture dei venditori e dei fornai, che, senza farsi scrupoli, a volte mescolavano alla farina anche piccole quantità di ceneri.

La carestia raggiunse la massima intensità nell'aprile del 1764.

Poi incominciò a scemare con l'arrivo dei grani acquistati a Genova, Livorno, Marsiglia, Londra, Odessa e Barcellona a prezzi più bassi.

I grani arrivati furono assegnati alla città di Napoli ed agli altri comuni che ne avevano estremo bisogno, tra cui Portici, San Giorgio a Cremano, Castellammare di Stabia, Massalubrense, Casoria, Marano, Vietri presso Salerno e Pozzuoli.

E' interessante notare quanto in proposito afferma Alessandro Dumas nella sua opera *I Borboni di Napoli*.

Egli dice che questa carestia non ebbe mica fine per effetto delle misure del governo, ma per la pietà straniera.

Alla fine del mese di aprile si era appena allentata la morsa della carestia che scoppì una generale epidemia che durò circa sette mesi e colpì particolarmente la gente povera, cioè quella che era stata più provata dalla penuria alimentare.

Le cause che provocarono l'epidemia furono la fame, il vitto cattivo e i numerosi mendicanti e contadini che da diverse località si recavano nella capitale in cerca di cibo per sopravvivere.

Questa massa di gente infelice passando di città in città sparse dappertutto un'immagine di lutto e di tristissima desolazione.

Dice l'illustre medico e storico Sarcone, testimone oculare degli avvenimenti, che era lacrimevole vedere dappertutto errare per le strade non uomini ma cadaveri viventi, pallidi, sparuti, cenciosi ed esalanti un rancido e spiacentissimo vapore.

Il domenicano Padre Gregorio Maresi Rocco, amico e sostenitore della plebe nei momenti più tristi dell'emergenza cercò di inculcare nel popolino i sentimenti di umanità che la disperazione aveva distrutto.

Egli era presente là dove la sua opera educativa e di carità era necessaria evitando spesso disordini e gravi delitti.

Raccolse denaro dai fedeli e dai benefattori che utilizzò per assistere e curare le vittime dell'epidemia negli ospedali, alcuni dei quali da lui stesso aperti in altri punti della città.

Ma, vittima della calunnia, dell'invidia e del sospetto, fu relegato nel convento dei Padri Domenicani di Somma, ove rimase in forzosa inoperosità per circa due anni.

A questo punto è opportuno ritornare ancora per un momento sull'argomento carestia per rilevare che la penuria di pane e di altri generi per il sostentamento della vita determinò tumulti e violenze non solo nella città di Napoli, ma anche nei paesi più vicini alla capitale, specie in quelli della costiera orientale.

Ma in che misura i due luttuosi eventi coinvolsero alcune comunità dell'area vesuviana e dell'agro nolano?

Lo si può appurare dall'esame degli scarsi documenti pervenuti fino a noi.

Alle prime avvisaglie della insorgente carestia (autunno 1763) il Vescovo della Diocesi di Nola, Monsignor Troiano Caracciolo del Sole, uomo di grande pietà e carità, incominciò a muoversi per affrontare adeguatamente l'immediato futuro che si preannunziava durissimo.

Il prelato, benché molto malato e quasi privo di risorse finanziarie per le grandi spese che aveva fatto e stava facendo nella sua cattedrale, senza perdersi d'animo e ricco della sola fervente fede in Dio, predispose le iniziative ritenute più opportune per combattere la fame che di lì a poco si sarebbe abbattuta sui poveri della sua diocesi, creando sofferenze e lutti.

A tale scopo il pio Vescovo incaricò il parroco della cattedrale di ricoverare nel Conservatorio delle Orfane quante più giovani donne povere poteva per sottrarle ai pericoli e alle tentazioni della vita; ordinò ai Vicari foranei e ai parroci della diocesi di riscuotere le "decime della chiesa" (tributo sui beni ecclesiastici pagato dai censuari e dai coloni) non in danaro, ma in grano e legumi; mandò il suo mastro di cassa (cassiere della Curia) in giro per la diocesi ad acquistar il granodindia (granone o granturco) di cui abbondava e alcuni commissari a Foggia e in altre località del Regno perché a qualunque prezzo comprasse ro grano e legumi.

Nel periodo di maggior crisi alimentare (febbraio – metà aprile 1764) Monsignor Caracciolo ordinò al parroco della cattedrale, ai vicari foranei e agli altri parroci della diocesi di *potenziare i soccorsi distribuendo a quanti ne avevano bisogno grano, farina, cereali e quant'altro era stato precedentemente comprato.*

Non mancarono elemosine in danaro.

Qualche giorno prima che rendesse la sua nobile anima a Dio, il Vescovo chiese ed ottenne dal Re di Napoli il decreto con il quale si ordinava agli amministratori di tutte le Opere Pie della diocesi di devolvere, per l'anno 1764, in soccorso dei poveri *tutte le rendite esuberanti*, cioè l'avanzo di gestione.

Ci sarebbero da menzionare ancora tanti atti di carità che monsignor Caracciolo compì in quell'epoca triste a favore della comunità laica ed ecclesiastica più povera della diocesi.

La sua anima volò nella casa del Padre il 16 febbraio 1764, mentre la carestia mieteva il maggior numero di vittime.

Nel primo quadrimestre del 1764 la carestia, già manifestata nell'autunno dell'anno precedente, colpì in varia misura anche i comuni vesuviani e quelli dell'agro nolano.

Tra questi Somma nella quale, come avremo modo di notare in seguito, la mortalità fu elevata anche a causa della successiva epidemia.

La finitima terra di Ottajano sentì la fame come in tutto il napoletano.

La penuria di pane diede luogo a gravi tumulti popolari che il feudatario, principe Michele de Medici, sedò prontamente razionando quel poco che i fornai quotidianamente riuscivano a produrre, assicurando a ciascun *naturale* la razione possibile.

Circa il vicino casale di Sant'Anastasia, distante da Somma appena tre chilometri, si ritiene quanto mai opportuno riportare lo stralcio di un memoriale redatto all'epoca dell'emergenza da un tale D. Tommaso Viola e pubblicato da Giuseppe Viola nei *Ricordi miei*, Acerra 1905.

La breve distanza tra i due centri abitati e le pressoché identiche caratteristiche sociali, economiche ed igieniche fanno ritenere che la situazione di Somma in quella emergenza fosse poco dissimile da quella del suo antico casale.

Di quest'ultimo il memorialista racconta quanto segue:

Nel 1764 una grave carestia, ma nel sol genere di cosa che era il pane, quale a poco a poco arriva a ducati 7 (sette al tomolo) la farina; in Napoli si vendeva il pane per i cancelli (dei fornì) con le guardie e la cavalleria; in ogni parte si vedevano cadaveri, strage e morte; li lupini a grani sette alla misura, non scrivo altro considerate voi se questi generi di cose ch'è un frutto vilissimo in questo prezzo; solo la carne e il cacio ricotta andavano a buon prezzo.

In questa nostra terra di Sant'Anastasia si fece il camposanto, dopo che furono riempite le fosse della parrocchia vecchia..... e si fe' dirimpetto al crocifisso di D. Andrea Manna, a via Mezzana e fattosi poi il compito (computo) erano settecento (i morti), come mi riferiscono i parroci; e detta carestia cominciò a gennaro e durò per tutto maggio, li poveri andavano pascendo erbe per le siepi come animali, ed il pane arrivava ad once otto e grana quattro.....

Da alcuni frammenti del *Registro dei Morti* della chiesa parrocchiale di S. Giorgio di Somma si ricava, tra l'altro, che il 19 maggio Giovanni Casoria fu ritrovato morto dal-

la fame e venne seppellito nella chiesa di Tutti i Santi; il 24 maggio Atonia Esposito, povera, fu ritrovata morta dalla fame e senza sacramenti e fu seppellita in campagna.

I morti in stato di povertà venivano seppelliti *gratis* nella chiesa parrocchiale a cui erano appartenuti, a cura dei rispettivi parroci.

Nella città di Marigliano gli Eletti dell'Università imposero una tassa ai *bonatenenti* il cui prodotto venne impiegato in compera di grano ad uso della popolazione.

Gli stessi pubblici amministratori però, contraddicendo se stessi, consentirono l'uscita dalla città di *gran quantità di vettovaglie* senza opporsi adeguatamente tanto da suscitare la *mortificazione* del loro feudatario.

Neanche i *galantuomini* fecero alcunché per impedire agli speculatori senza scrupolo di vendere le scarse derate alimentari ai forestieri che alimentavano il mercato nero della Capitale.

Questi irresponsabili comportamenti, in mala fede, ebbero come conseguenza inevitabile la morte, sia per la fame che per l'epidemia, di numerosi marigliesi.

Ciò accadde anche in altri paesi della zona che possedevano discrete scorte di cereali e di legumi nonostante lo scarso raccolto di quell'anno.

Anche gli agricoltori acerani, i più venali, praticarono il commercio illegale delle derrate.

Di notte e secretamente vendettero ad acquirenti forestieri grano e granodindia a prezzi esorbitanti.

Però, se da una parte gli speculatori conseguivano illeciti lucri, dall'altra si aggravava l'emergenza carestia a danno della popolazione.

Il Duca perché non venisse sottratto altro cibo ai cittadini ordinò lo sfratto ai forestieri immigrati da poco tempo in Acerra.

Nel manoscritto del canonico Giovanni Sarnataro, riportato dallo storico Gaetano Caporale nelle sue *Memorie Storiche-Diplomatiche della Città di Acerra*, Napoli 1889, si legge tra l'altro che

...la città di Acerra ha assaggiato e assaggia penuria pessima, arrivando e mangiando la palata di pane sino ad once II l'unasi vede nella città nostra tutti questuando elemosina, anche l'artisti (quelli che esercitavano un mestiere) mancando molte volte la farina sui posti e pane nei fornì e poi non si vedono satolli per la scarsezza dei viveri vanno tutti domandando la carità.

Nella sventura dell'epidemia (nel)la città di Acerra.... è stata mortalità più (o) meno delle altre città che in tutto l'anno incominciando dal primo gennaio 1764 insino a dicembre tra paesani, forestieri, passeggeri e fanciulli sono morti quattrocentosettantacinque.....

Il quadro raccapriccianti fin qui delineato rispecchia anche la situazione della città di Somma nel 1764.

Sulla scorta di alcuni documenti d'archivio si tenterà ora di individuare quali furono le conseguenze finanziarie, economiche e demografiche determinate dalla carestia e dall'epidemia di quell'anno.

A) Conseguenze finanziarie ed economiche.

A causa della carestia, della mortalità e della mancanza di gente che veniva a vendere la roba a Somma, nel l'anno di amministrazione settembre 1764 – agosto 1765, poco o niente resero la tassa catastale per i proprietari morti, la privativa della panizzazione per la scarsezza di grano e di granodindia, la gabella del vino ed olio e quella del quartuccio per la mancanza di commercio.

In sostanza tutti i sopraindicati cespiti furono affittati ai gabellotti per centinaia di ducati in meno del solito.

La diminuzione delle rendite (le entrate dell'Università) determinò un *vuoto di cassa* di ducati 956 circa, che non avrebbe potuto mai consentire ai governanti locali di soddisfare i *pesi ordinari forzosi* (le spese obbligatorie) previsti dallo *stato discusso* (il bilancio di previsione) approvato dalla Regia Camera della Summaria.

Fu perciò indispensabile che gli amministratori effettuassero una sorta di piccola manovra finanziaria per reperire le risorse mancanti.

Il Parlamento Cittadino, assistito dai sindaci D. Antonio Rodino del quartiere Casamale, Giacomo Muoio del quartiere di Prigliano, Onofrio dell'Annunziata del quartiere Margarita e dal Regio Governatore D. Francesco Capano, il 7 ottobre 1764 deliberò di ridurre alcune spese dell'Università ritenute non strettamente necessarie e non obbligatorie e di aumentare adeguatamente la rendita con l'imposizione di due nuove gabelle meno onerose per la popolazione più indigente.

Sul piano delle spese furono adottati i seguenti provvedimenti:

- sospensione della scuola pubblica, condotta al sacerdote Antonio Pinelli, dell'avvocato dei poveri con grave pregiudizio della povera gente, delle festività dei Santi Patroni (S. Gennaro, S. Maria del Presepe, S. Maria della Neve, S. Domenico, S. Francesco, ecc.);

- abolizione della terza piazza di medico condotto, che di norma era attribuita ad un forestiero;

- riduzione della spesa per la formazione della tassa catastale (aggiornamento annuale del Catasto Onciario)

- eliminazione delle spese per i regali che nelle feste di Natale si facevano a molte persone che in diverse circostanze favorivano l'Università (Regio Governatore ed altri componenti della Corte locale, militi della squadra del Tribunale di Campagna, procuratore ed avvocato dell'Università in Napoli, uscieri di vari tribunali, ecc.).

Sul piano delle rendite furono nuovamente imposte le gabelle della salsume e del macello (scannaggio) secondo *il solito*, conformemente agli *antichi Capitoli dell'Università*.

Dopo pochi mesi, grazie all'aiuto del Signore Iddio Benedetto, il previsto vuoto d'entrate venne colmato quasi completamente per l'avanzo fatto così sopra il *jus panizandi per la "sesta" su di esso imposta come anche per il diritto di esazione della tassa catastale*.

Il notevole miglioramento della situazione finanziaria consentì al Parlamento Cittadino di deliberare l'abolizione delle due predette gabelle e di tutte le altre restrizioni di spese precedentemente adottate e ai sindaci di risolvere alcune pendenze che si erano formate durante la passata emergenza con gli affittatori di alcune gabelle.

A Domenico Giova e a Domenico Caputo, affittatori della gabella della panizzazione furono restituiti ducati 53 quale maggiore spesa sostenuta nei mesi di marzo, aprile e maggio per aver, dietro ordine dei sindaci panizzato *in diversi assaggi due once in più la palata di pane* a prezzo inalterato, per venire incontro alla povera gente nel momento in cui la fame faceva sentire più forti i suoi morsi.

La paralisi dell'attività commerciale con i paesi vicini

danneggiò anche l'affittatore della gabella del *quartuccio*, D. Francesco Mazzarella, a favore del quale l'Università bonificò la somma di ducati 10 sull'estaglio pattuito prima della calamità.

Ai creditori istrumentari furono gradualmente restituite, grazie ad un prestito oneroso contratto dall'Università, le rate di rendita attrassate nel 1764.

In quel frangente il *diritto di passo*, di proprietà degli eredi del duca di Sessa, già signore di Somma, non ebbe sorte migliore delle rendite dell'Università.

Infatti, per la *notissima penuria e angustia* in cui versava la città di Somma, gli affittatori del *passo*, Nicola, Francesco e Guglielmo Mazzarella, per alcuni mesi non potettero esigere nessun diritto.

I vaticali, che prima della carestia trasportavano e immettevano nella città *tanto grano quanto vettovaglie ed altro*, dall'inizio dell'evento in avanti, per ordine del consigliere Pallante, delegato alla requisizione di cereali nel Regno, *altro non trafficavano se non grano e niente essi pagavano all'esattore del passo col pretesto che il grano serviva per la città di Napoli*.

Gli stessi vaticali però non si fecero scrupoli di vendere di contrabbando e a prezzo esorbitante qualche sacco di grano (forse anche avariato) ai panizzatori di Somma, che, a loro volta, speculavano sulla povera gente affamata.

B) Conseguenze demografiche.

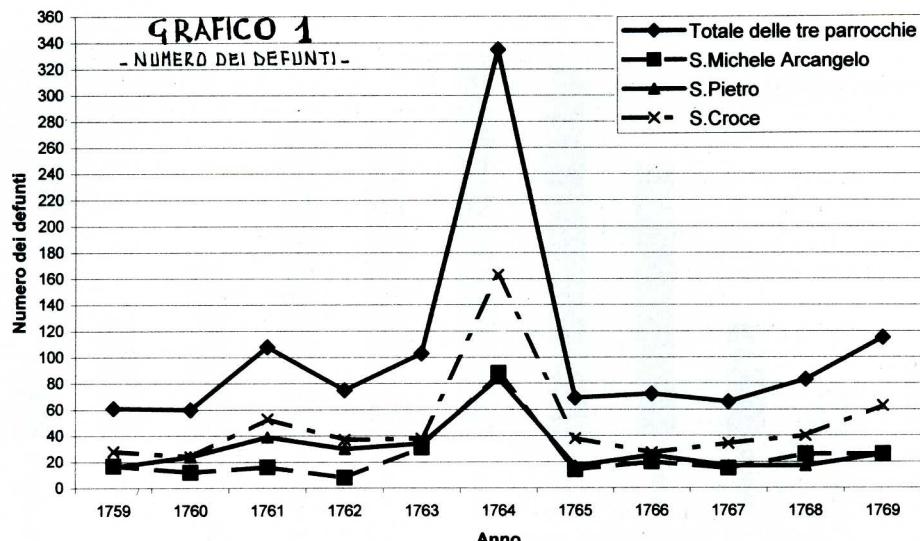
Per analizzare gli effetti del 1764 sul movimento demografico nella città di Somma sono stati utilizzati i *libri parrocchiali* dei morti, dei battesimi e dei matrimoni delle parrocchie di Sant'Angelo o San Michele Arcangelo, di San Pietro e di Santa Croce.

Per quanto riguarda la parrocchia di San Giorgio Martire è stato possibile esaminare solo alcuni frammenti del *Libro dei Morti* del 1764, che, tuttavia, hanno fornito importanti informazioni.

I dati, ricavati dai *libri* delle suddette prime tre parrocchie (*Tabella N° 1*), evidenziano che la crisi ebbe una notevole incidenza soprattutto sul movimento dei decessi; infatti, nel 1764, il loro numero aumentò del 311,54% rispetto alla media mensile del quinquennio 1759-1763.

Nell'anno della carestia e della successiva epidemia il numero complessivo dei decessi nelle dette tre parrocchie salì a 335 unità, così distinte: 88 nell'ottina di San Michele

TABELLA 1		NUMERO DI DECESSI		
ANNO	Parroc.di S. Michele A.	Parroc. di S. Pietro	Parroc. di S. Croce	TOTALE
1759	17	16	28	61
1760	12	24	24	60
1761	16	39	53	108
1762	8	30	37	75
1763	31	34	38	103
1764	88	84	163	335
1765	14	17	38	69
1766	20	25	27	72
1767	15	17	34	66
1768	26	17	40	83
1769	26	26	63	115



Arcangelo, 84 nell'ottina di San Pietro, e 163 in quella di Santa Croce (la più grande per numero di anime e per estensione di territorio che abbracciava la maggior parte della campagna).

E' importante notare che nel quinquennio precedente al 1764 e in quello successivo la mortalità si mantenne pressoché costante, mentre crebbe rapidamente nell'anno dell'emergenza, raggiungendo, come già si è detto, la punta massima di 355 decessi di cui 182 maschi e 153 femmine nelle tre parrocchie (*Grafico 1*).

Per contro nella contingenza della carestia e dell'epidemia le nascite e i matrimoni subirono una flessione ri-

spetto all'anno precedente (1763), rispettivamente del 26,30% e del 6,75%.

Passata la bufera, nel 1765, la curva delle nascite cominciò nuovamente a risalire e quella dei matrimoni riprese quota, in maniera anche sostenuta, nell'anno successivo.

Giorno dopo giorno i segni del ritorno alla normalità diventavano sempre più tangibili.

Esaminando i dati della *Tabella 2*, che indicano l'andamento dei decessi nei singoli mesi del 1764, si può constatare che la mortalità più elevata si registrò nei mesi di maggio e giugno con una media giornaliera rispettivamente di 1,74 e di 1,86 decessi (*Grafici 2,3,4*).

La curva della mortalità raggiunse il suo punto più alto il 10 maggio con sei morti.

E tuttavia l'epidemia continuò a mietere vite umane anche nei mesi di luglio, agosto, settembre e ottobre.

Nel mese di novembre gli effetti luttuosi del morbo incominciarono a scemare con grande sollievo della popolazione.

In quale modo la fame e l'epidemia incisero sulle singole fasce d'età?

A questo quesito si può dare, purtroppo, solo una risposta parziale, perché i dati disponibili per una tale analisi riguardano la sola parrocchia di Santa Croce.

Però, anche se i dati indicati nella *Tabella 3* non sono sufficienti ad indicare con esattezza l'andamento del fenomeno in tutta la città, essi esprimono pur sempre una significativa tendenza.

TABELLA 2	GENNAIO	FEBBRAIO	MARZO	APRILE	MAGGIO	GIUGNO	LUGLIO	AGOSTO	SETTEMBRE	OCTTOBRE	NOVEMBRE	DICEMBRE
1	1		2	4	1	4	2	5	1			2
2	1	2			2	2			2		1	
3					1	2	1	2	2		2	
4					2	2	3	2	2	2	1	
5						1	1	2	1	1		2
6	1	1		2	1	1	1	1		3		
7					3	3	2	1	1			
8					1	2	1	3	1	1	1	1
9					1	2	1	4		2		1
10	1		1	2	6	2	2	3	2	1		
11	1				2	3	1	3		1	1	
12			1		1	4	1	3				1
13				2	1	1				1		1
14	1					1	1		3			
15			1	1	2			3		1		
16	1		1		3	1	1				1	
17	1	1	1	2		1	2	3				
18					1	3	4	2	1	1		
19					1	2	3	2	2			
20				2	3	3	4	2	1			1
21	1		1	1		5	1	3	3		1	
22	1	1	2	2	2	2						
23		1		2	1	1	2	1		2		
24				1	2	3	4	2		2		
25	1		3									
26			2	1	2	1	3		1	1		
27			1	3	1				1	1		
28	1	1	3	4	3	1	1	1	1		1	
29		1		4	2	1	1				2	
30					2	1		2	1			
31												
TOTALE	11	7	17	40	54	56	45	45	25	17	10	8

Tabella 2 - Anno 1764: decessi avvenuti in ogni giorno di ciascun mese nelle parrocchie di S. Michele A., S. Pietro e S. Croce

TABELLA 3 PARROCCHIA DI S. CROCE Decessi per classe d'età nell'anno 1764		
CLASSE D'ETA'	N° DEI DECESSI IN VALORE ASSOLUTO	INCIDENZA %
0 - 1 Anno	9	5,52
2 - 7 Anni	19	11,66
8 - 20 Anni	22	13,50
21 - 40 Anni	33	20,25
41 - 60 Anni	25	15,34
Da 61 in su	55	33,73
TOTALI	163	100,00

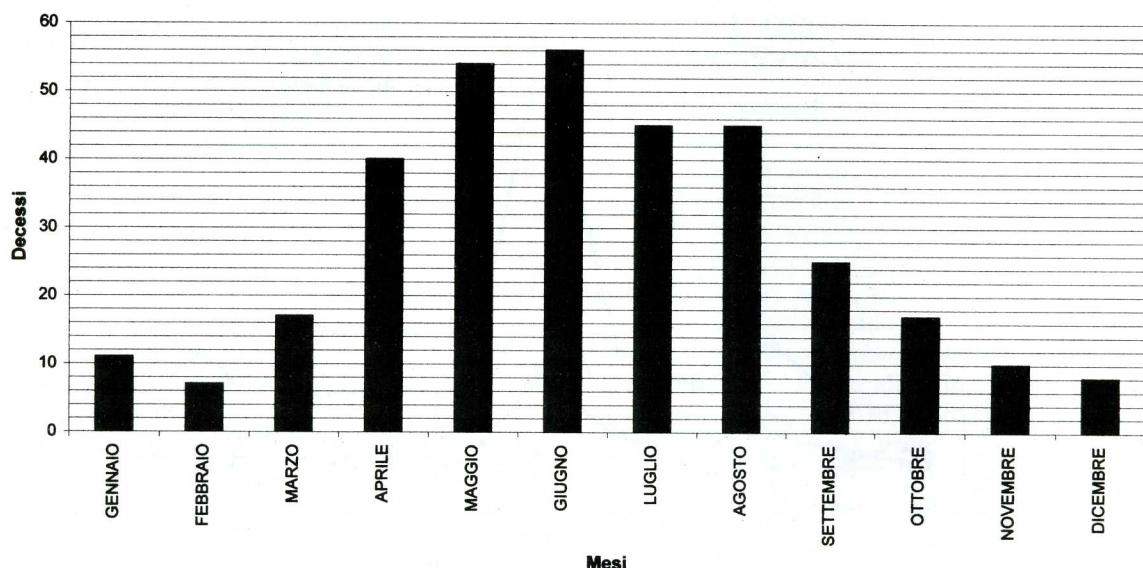


Grafico 2 - Anno 1764: Decessi avvenuti in ogni giorno di ciascun mese nelle parrocchie di S. Michele A., S. Pietro e S. Croce

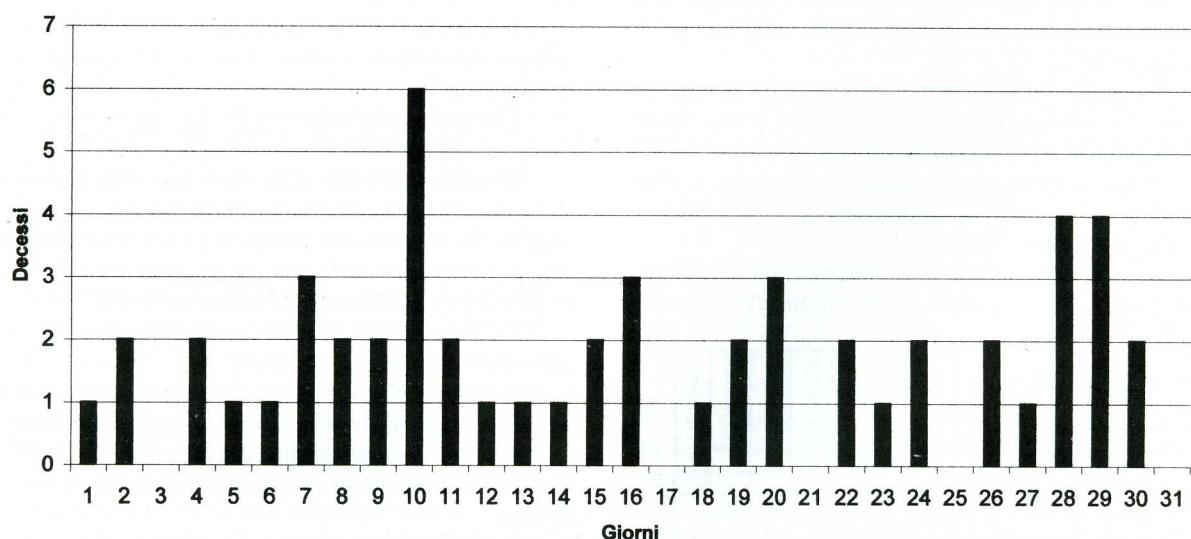


Grafico 3 - Decessi avvenuti nei singoli giorni del mese di maggio 1764 nelle parrocchie di S. Michele A., S. Pietro e S. Croce

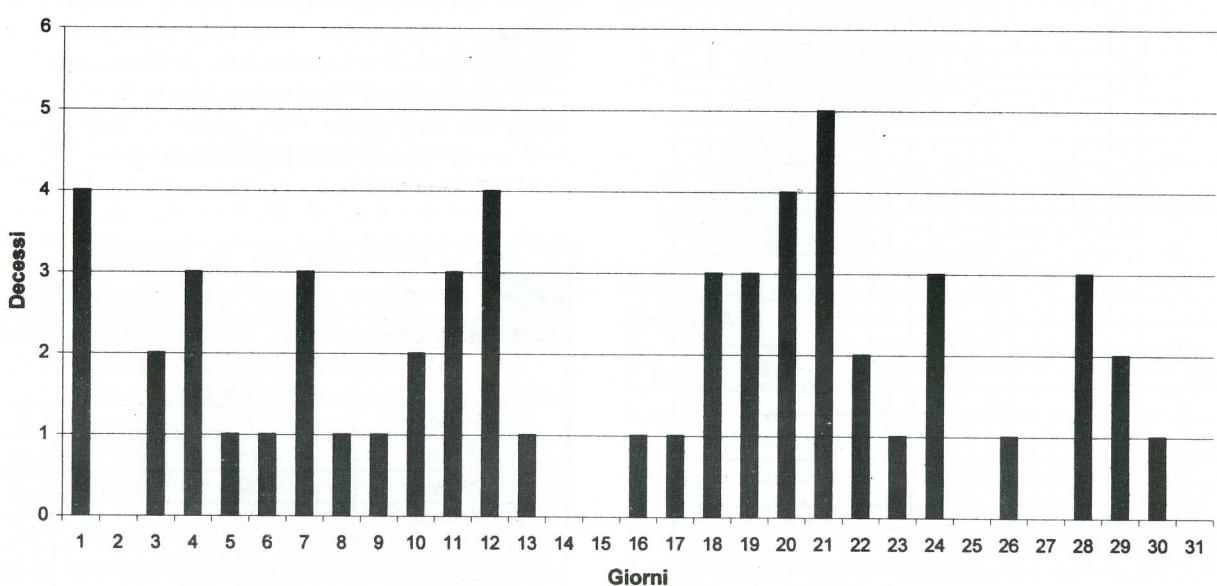


Grafico 4 - Decessi avvenuti in singoli giorni del mese di giugno 1764 nelle parrocchie di S. Michele A., S. Pietro e S. Croce

In sostanza le fasce di età maggiormente colpite furono quelle tra i 21-40 anni e da 61 anni in su.

Non è stato poi possibile per mancanza d'informazioni stabilire quante persone morirono per fame, quante per l'epidemia e quante ancora per mortalità generale.

Come è a tutti noto all'epoca dei fatti i cadaveri venivano ancora seppelliti nelle chiese e nelle *terre sante* delle numerose confraternite esistenti sul territorio di Somma.

La decomposizione di tanti cadaveri e l'inquinamento dell'aria nei luoghi sacri pose al Governo Centrale problemi d'igiene e di sanità pubblica legati appunto ai luoghi di sepoltura.

In proposito il Re comandò che in ogni Università si fosse costruito un *camposanto* in aperta campagna ad un miglio e mezzo lontano dal centro abitato ed ivi fossero seppelliti i cadaveri e poi coperti con calce.

L'Università di Somma ultimò il suo Camposanto verso la fine di luglio e dal primo di agosto vi si incominciarono a seppellire i primi cadaveri.

Non si sa dove fu ubicato.

Ma si può facilmente ipotizzare che detta struttura sorgesse sull'area contigua al muraglione dell'attuale cimitero in posizione nord-orientale.

Tale ipotesi è suffragata anche dal fatto che durante il colera del 1836-37 fu restaurato un preesistente camposanto, ubicato nella suddetta area e denominato *cimitero dei colerosi*.

Solo per completezza d'informazione si riportano qui di seguito il numero ed il luogo dove furono sepolti i morti del 1764: chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo N° 60; chiesa parrocchiale di San Pietro N° 60; chiesa parrocchiale di Santa Croce N° 67; chiesa di S. Maria del Pozzo N° 32; chiesa di San Domenico N° 13; confraternita del SS. Corpo di Cristo N° 13; confraternita del SS. Rosario N° 7; confraternita del Pio Laical Monte della Morte e Pietà N° 17; confraternita di Santa Maria della Libera N° 14; chiesa di Santa Maria di Costantinopoli N° 6; chiesa di Santa Maria del Carmelo N° 15; sacello di Santa Maria delle Grazie (chiesa inferiore di Santa Maria del Pozzo) N° 12; camposanto o agrosanto N° 19.

Come è facile notare nei luoghi di sepoltura non è indicata la chiesa parrocchiale di San Giorgio perché, come si è detto in precedenza, mancano i dati e, quindi, manca il dato complessivo dei morti del 1764.

Ma se aggiungiamo ai 335 decessi altri 80 stimati per la chiesa parrocchiale di San Giorgio, sulla base di calcoli di massima fatti sui dati delle altre tre ottine, si può presumere (sia pure con molta cautela) che, probabilmente, le persone morte a Somma nel 1764, per carestia, epidemia e per le cause generali di mortalità, raggiunsero il numero di 410-420.

Infine un'ultima riflessione: le vittime del 1764 rappresentano, per quanto concerne Somma, appena un quinto di quelle avutesi durante la memorabile peste del 1656.

Giorgio Cocozza

APPENDICE

Misure correnti nel Regno di Napoli

Monete

1 ducato = 100 grane

1 carlino = 10 grane

1 grana = 12 cavalli

1 tarì = 2 carlini = 20 grane

1 oncia = 6 ducati = 30 tarì = 60 carlini

Pesi

1 cantajo o cantaro (misura per solidi) = 100 rotoli = 89,09 kg

1 rotolo = 0,891 kg

1 libra = 0,321 kg

1 oncia = 27 grammi

1 tomolo (misura per i grani ed altri aridi) = 56 litri

(ogni tomolo è composto di 2 mazzette = 4 quarte e 24 misure)

1 botte = 523,49 litri

1 barile (misura per il vino) = 60 caraffe = 43,625 litri

Lunghezze

1 palmo = 0,210 m

1 canna = 10 palmi = 2,105 m (fino al 1840), 2,64 m (dal 1840 in poi)

1 passo (napoletano) = 1, 845 m

1 miglio di 60 gradi = 700 canne = 1851, 85 m

Superficie

Moggio = 0,33 ettari.

BIBLIOGRAFIA

DE RENZI S., *Napoli nell'anno 1764 - Ossia documenti della carestia e della epidemia che desolarono Napoli nel 1764*, Napoli 1868.

SARCONI M., *Istoria ragionata dei mali osservati in Napoli nell'intero corso dell'anno 1764*, Napoli 1858.

COLLETTA P., *Storia del Reame di Napoli*, Milano 1861

BIANCHINI L., *Storia delle finanze del Regno delle due Sicilie*, Ristampa Napoli 1971.

CROCE B., *Storia del Regno di Napoli*, Roma-Bari 1980.

ROMANO R., *Napoli dal Vicereggio al Regno*, Torino 1976.

PETRACCONE G., *Napoli dal '500 all'800 - Problemi di storia demografica e sociale*, Napoli 1974.

PETRACCONE G., *Napoli moderna e contemporanea*, Napoli 1981.

VILLANI P., *Una battaglia politica di Bernardo Tanucci - La carestia del 1764 e la questione di Napoli annonaria*, In *Studi in onore di Nino Cortese*, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma 1976.

DUMAS A., *I Borboni di Napoli*, Ristampa del 1862, Napoli 1969.

BALLETTA L., *Il Carnevale del 1764 a Napoli*, Napoli 1961.

VENTURI F., 1764: *Napoli nell'anno della fame*, In "Rivista Storica Italiana" 1973.

BOCCIA G., *Troiano Caracciolo del Sole*, Vescovo di Nola, Sarno 1996.

PICARIELLO G., *La valle muniacense*, Avellino 1995.

CAPORALE G., *Notizie storiche-diplomatiche della città di Acerra*, Ristampa Acerra 1990.

SAVIANO L., *Storia di Ottaviano - Storia civile*, Vol. I, Marigliano 1988.

RICCIARDI R. A., *Marigliano e i comuni del suo mandamento - Memorie storiche, feudali, genealogiche ed ecclesiastiche attinte da documenti dei pubblici archivi*, Napoli 1893.

VIOLA G., *I ricordi miei*, Acerra 1905.

COCOZZA G., *Un'opera di civiltà*, In "Summana", Anno XI, N° 34, Settembre 1995, Marigliano 1995.

COCOZZA G., *Somma e la peste del 1656*, In "Summana", Anno IV, N° 18, Aprile 1990, Marigliano 1990.

FONTI

Archivio di Stato di Napoli (ASN)

- Pandetta corrente, Fascicolo 10520.

Archivio Storico della Diocesi di Nola (ASDN)

- Fondo Libri parrocchiali - Parrocchie di Somma:

Parrocchia di Santa Croce - nn. 36, 366, 660, 665 e 666.

Parrocchia di San Michele Arcangelo - nn. 39, 105, 131, 291, 296,

409 e 558.

Parrocchia di San Pietro - nn. 48, 422, 529 e 563.

Parrocchia di San Giorgio - nn. 285, 343, 359 e 401.

Archivio Storico del Comune di Somma Vesuviana

Parlamento Cittadino - Verbali delle sedute: 20 agosto 1764, 7 ottobre 1764, 30 dicembre 1764, 17 marzo 1765 e 9 giugno 1765.

PER UNA NUOVA ATTRIBUZIONE A FABRIZIO SANTAFEDE.

Il piccolo studio sul Santafede, approntato per la pubblicazione della *cona* del Rosario della chiesa di S. Domenico a Somma, ci ha portato all'analisi di quasi tutte le opere di quel pittore (1).



Fig. 1 - *Pesca miracolosa* - Somma Vesuviana - Cappella dell'Addolorata nel palazzo dei "di Somma", Principi del Colle

Ci si rende conto facilmente come verificare impostazioni iconografiche, tecniche pittoriche, tendenze prospettiche e motivazioni pittoriche di un pittore alla fine produce un meccanismo quasi automatico e poco corticale di riconoscimento degli stessi elementi riscontrati ovunque essi siano.

Alla luce di queste considerazioni crediamo di poter spiegare l'illuminazione che ci capitò nell'osservare *La pesca miracolosa* di ignoto autore del XVII secolo recentemente pubblicata dall'amico Antonio Bove nel suo articolo *Somma abitata dall'arte* (2).

All'inizio l'opera sebbene di autore ignoto ha presentato un'aura di familiarità che era apparentemente in contrasto con l'anonimato del suo autore. Non sappiamo se la nostra presunzione di leggere le opere d'arte affondi l'origine nella constatazione di Federico Zeri, che per l'appunto affermava come, noi italiani *viviamo in un paese in cui ciascuno crede di sapere qualcosa di pittura e quindi di poter dire la sua* (3).

Probabilmente l'elemento determinante del nostro accostamento al Santafede è stato l'incidere del Cristo ed in particolare la posizione della mano, poi, come vedremo, l'analisi e la comparazione delle opere sicuramente del Santafede ci hanno fornito ulteriori elementi che hanno trasformato la nostra ipotesi in una tesi.

Successivamente, e solo a posteriori, alcuni documenti hanno rafforzato la nostra convinzione.

Prima di passare allo studio dell'opera ci sembra opportuno studiare la sua localizzazione, perché anch'essa alla fine ci darà elementi per convalidare i rapporti col Santafede.

L'opera, su tela di piccole dimensioni ed in cattive condizioni, era corredo della cappella privata, dedicata a

S. Maria Addolorata, di uno dei palazzi più prestigiosi e meglio conservati della città di Somma.

Il palazzo è genericamente detto Ciampa-Mendaia, dagli ultimi proprietari di questo secolo che pur hanno perso l'unicità della proprietà e che apparteneva nel 1811 ai Cianciulli, famiglia importante napoletana che in quegli anni annoverò anche un ministro (4).

Ma la *casa palaziata*, le cui origini affondano sicuramente nel medioevo, apparteneva prima ancora alla famiglia *di Somma*, principi del Colle, di antica discendenza longobarda.

La sua storia è ben descritta in un atto di ricognizione padronale, curato nel 1746 dall'agrimensore Francesco de Nunzio di Baselice per ordine della tutrice di D. Vincenzo Maria di Somma principe del Colle, per ordine della sua tutrice ed ava, principessa D. Errica Ruffo (5).

L'opera era posizionata, fino a qualche anno fa, sulla parete destra della piccola cappella privata.

Gli attuali proprietari, a seguito di un furto perpetrato da ignoti che ha provocato la perdita del prezioso paliotto d'altare e di altri marmi, hanno trasportato in altro luogo sia la nostra *Pesca miracolosa*, sia la *Vergine Addolorata*, che impreziosiva l'altare (6).

Abbiamo già detto del precedente studio di Antonio Bove sul corredo pittorico dell'intero palazzo.

Vogliamo prima di tutto stralciare le altre opere ed in particolare la *cona* d'altare per la quale ci asteniamo da considerazioni e che terremo come accenno per ultimo.

Ad onor del vero dobbiamo però rilevare che, attualmente, la documentazione fotografica per noi disponibile è insufficiente, così come anche lo stato di conservazione delle stesse non è ottimale.

Per inciso tra le speranze di questo articolo c'è anche quella che i proprietari possano considerare un degno restauro conservativo di queste opere, alla luce dell'attribuzione che stiamo operando.

Non si dimentichi, infatti, che le opere del Santafede sono distribuite per i musei di tutto il mondo, USA compresi.

Il soggetto dell'opera rappresenta il famoso episodio della pesca miracolosa come viene tramandato dal Vangelo di Luca che è il più ricco di particolari (7).

Quando ebbe finito di parlare disse a Simone: "Prendi il largo e calate le reti per la pesca" - Simone rispose "Maestro, abbiamo faticato tutta la notte e non abbiamo preso nulla, ma sulla tua parola getterò le reti". E avendolo fatto presero una quantità enorme di pesci e le reti si rompevano. Allora fecero cenni ai compagni dell'altra barca che venissero ad aiutarli. Essi vennero e riempirono tutte e due le barche che quasi affondavano. Al veder questo, Simon Pietro si gettò alle ginocchia di Gesù dicendo: "Signore, allontanati da me che sono un peccatore". Grande stupore infatti aveva preso lui e tutti quelli che erano insieme con lui per la pesca che avevano fatto; così pure Giacomo e Giovanni, figli di Zebedeo, che erano soci di Simone. Gesù disse a Simone: "Non temere; d'ora in poi sarai pescatore di uomini. Tirate le barche a terra, lasciarono tutto e lo seguirono (8).

Ci siamo riferiti al testo di Luca perché effettivamente gli altri evangelisti sono più ermetici ed in particolare la

lettura dello stesso passo, secondo Matteo, non avrebbe potuto illuminarci nella scena rappresentata (9).

Se teniamo presente Luca comprendiamo come Gesù sia raffigurato nell'atto di dire *non temete*, così che i due inginocchiati sono Pietro e Andrea, mentre le due figure alle spalle del Cristo dovrebbero essere Giacomo e Giovanni.

Non potrebbe essere altrimenti perché sia Matteo che Marco (10) raccontano della chiamata dei quattro apostoli in due tempi e cioè prima con l'invito a Pietro e ad Andrea e poi, camminando sulla spiaggia, a Giovanni e a Giacomo, che stavano riparando le reti.

Nella nostra opera invece sono presenti i quattro apostoli contestualmente con il paesaggio alle spalle che dovrebbe raffigurare la sponda occidentale del lago di Tiberiade, già famoso nell'antichità per la sua pescosità come scrive Flavio Giuseppe (11).

Chiarito il soggetto, ovvero il primo livello di lettura, ci sembra utile sottolineare che l'impostazione iconografica presenta evidenti errori di prospettiva, con una improbabile barca dalla quale emerge S. Pietro, mentre a rigor di logica S. Andrea dovrebbe essere in parte nell'acqua.

Dalla barca emergono due remi che s'incrociano a formare un delta con la base ai piedi di Gesù.

Senza dubbio l'errore di prospettiva della barca è il più grossolano, ma forse in parte è stato fatto per poter evidenziare i pesci, oggetto della pesca.

Ciò, poi, mette in evidenza una ulteriore grossa anomalia.

Non sembra infatti che la barca affondi per il carico pescato, anzi se ne osservano solo tre.

E' stato scritto che la pesca miracolosa deve essere letta quale simbolo della certezza dell'onnipotenza di Dio e testimonianza della Provvidenza divina, così radicata nel sentimento popolare (12).

Non ci sembra però che sia possibile individuare un rapporto tra questa *Pesca miracolosa* e la cona della *Vergine Addolorata*, che era sull'altare della stessa cappella.

Anzi, se ricordiamo bene, la prima era posta sulla parete destra del piccolo edificio sacro, senza alcun altare dedicatorio, in posizione così atypica che potrebbe comprovare l'ipotesi che essa sia stata posta successivamente alla cona centrale, con la quale non è detto che debba esservi un sicuro rapporto simbolico-religioso di completamento.

Abbiamo l'impressione che per il suo posizionamento l'opera che stiamo studiando sia sistemata in una fase successiva quando la cappella era già completata.

Per usare un simbolo pertinente ci sembra che la *Pesca miracolosa*, sia nell'ambito della cappella dell'Addolorata, un pesce fuor d'acqua.

Prima di passare all'ipotesi della committenza ed al suo rapporto con il soggetto rappresentato analizziamo gli elementi strutturali iconografici che ci hanno portato all'attribuzione al Santafede:

- il primo elemento, già accennato è la posizione del Cristo che benedice con la mano sinistra, mentre con la destra si mantiene il mantello; invitiamo ad osservare le due mani in confronto all'opera *Cristo ospitato in casa di Maria e Marta*, che adorna l'altare dello seconda cappella



Fig. 2 - *Cristo ospitato in casa di Maria e Marta* - Fabrizio Santafede - Chiesa del Pio Monte della Misericordia di Napoli

a destra della Chiesa del Pio Monte della Misericordia, databile al 1612 (13).

Ebbene, le mani, nonostante siano utilizzate in maniera simmetrica hanno l'identica posizione spaziale.

La valenza del gesto e la potenza della mano è in tutti e due casi sottolineata dallo sfondo scuro, sul quale si staglia irreale, quasi baricentro e punto prospettico delle due opere; in tutti e due casi una linea discendente immaginaria unisce gli occhi del Cristo, la mano e gli occhi della persona inginocchiata, quasi a creare una cascata di potere spirituale; lo stesso schema si ripete anche in altre opere coeve come *I figli di Zebedeo davanti a Cristo* della quadreria dei Girolamini;

in entrambe le opere davanti al Cristo stanno due persone inginocchiate che lo guardano dalla destra dell'opera; sia S. Pietro che Marta sono immersi in una sensazione estatica con identica posizione del capo, con una inclinazione leggermente flessa verso l'alto, con stessa posizione degli occhi nel primo soggetto inginocchiato; relativamente all'aria cristallina e statica che pervade le scene, ci sembra di poter rilevare la stessa sublimazione della raffigurazione; è certo che le condizioni scadenti di conservazione dell'opera sommese, non ci permettono oggi di percepire quei colori delicati e tenui ereditati dal Marco Pino da Siena, da Lama, o da Silvestro Buono;

- il sorprendente restauro della Cona del Rosario di Somma, parimenti attribuita al Santafede, ci ha dimostrato come sotto la patina oscura si nascondono colori inimmaginabili; d'altronde l'opera viene letta a 400 anni dalla sua realizzazione senza alcun restauro apparente;

- la fisionomia del Cristo è la stessa ed in particolare la capigliatura liscia con barba poco fluente;
 - un elemento comune in diverse opere del Santafede
 è la presenza costante di gruppetti di figure che s'intravedono alle spalle del soggetto principale; nella *Pesca miracolosa* vediamo Giacomo e Giovanni, nel *Cristo alla casa di Marta* vi è un gruppetto di cinque apostoli;

- ultimo elemento accomunante è la presenza alle spalle dei soggetti principali di un paesaggio marino con una baia, un rudere ed altri elementi che oserei definire *romantici*; anche ammettendo che questo elemento, e cioè il paesaggio, sia comune alla pittura del tempo rileviamo la stessa tecnica pittorica con l'uso di un contorno bianco che evidenzia le colline poste in lontananza; se per esempio confrontiamo il nostro paesaggio con la cona del Rosario in Somma dobbiamo riconoscere che la tecnica di evidenziamento è la stessa; in questo ultimo caso sembrerebbe di essere davanti ad un paesaggio dell'area puteolana e precisamente la zona di punta Epitaffio ed in particolare la rovina con cupola è probabilmente il Tempio di Venere (14).

Ed infatti Roberto Pane ha scritto che quel monumento può esser definito *il paradigma del paesaggio flegreo... tutti i vedutisti del sette e ottocento che si sono recati a Baia hanno eseguito almeno qualche schizzo di questo rudere grandioso, ritraendolo sullo sfondo della costa puteolana con alcune barche accanto* (15).

Ma la prova conclusiva dell'intimo rapporto tra *La pesca miracolosa* e Fabrizio Santafede è data però dalla figura di S. Andrea che è, nell'opera di Somma, raffigurato come un vecchio inginocchiato, con le braccia conserte alle spalle di S. Pietro.

Se controlliamo la *Resurrezione di Tablita*, realizzata dal Santafede nel 1614 per la III cappella a sinistra della citata chiesa del Pio Monte di Napoli, notiamo che alle spalle di Tablita vi sono tre figure di uomini affiancate.



Fig. 3 - *Resurrezione di Tablitha* - Fabrizio Santafede, 1614.
 Chiesa del Pio Monte della Misericordia (Napoli).
 In evidenza il vecchio orante ricalcante il S. Andrea
 della *Pesca Miracolosa* a Somma Vesuviana

Anche l'osservatore più superficiale non potrà non notare che uno di essi è la stessa figura del nostro S. Andrea.

La posizione delle mani, la barba, l'orecchio sinistro, il disegno della capigliatura, la identica ed impressionante impostazione del colletto della camicia dimostrano che la stessa mano o lo stesso modello uniscono le due opere attorno al nome del Santafede e la sua bottega.

Per inciso, notiamo che *Gesù e la Samaritana*, così definita nei cataloghi (16) e nelle pubblicazioni successive (17), viene rinominata da una monografia recente, come abbiamo per l'appunto già detto *Cristo ospitato in casa di Maria e Marta*, ritendendosi che l'opera sia allegorica dell'ideale cristiano dell'ospitalità, risultando i due uomini in primo piano caratterizzati dal bastone del pellegrino (18).

Non vorremmo ripeterci; in particolare sulle considerazioni generali sul Santafede, ma queste opere costituiscono un ultimo tentativo della pittura devota alla maniera fiorentino-veneta, di arginare il naturalismo di cui il Caravaggio rappresenterà il primo e più dissacrante esponente.

Lo Spinoza vede nell'arte degli epigoni di questa pittura, che si coagulò intorno al Santafede che era riconosciuto arbitro e giudice indiscusso (19), una *attardata e sempre più stanca inclinazione manieristica* (20).

Eppure la modulazione o meglio la traduzione napoletana della pittura classica fiorentina fu un fenomeno tranquillo e costante *fedele ai calmi modi del Cigoli e del Passignano* (21).

Se facciamo un paragone con l'opera della *Madonna con SS. Benedetto, Palcido e Mauro*, del 1593, possiamo verificare la stessa componente veneziana del *dolce colorire* che troviamo nell'opera di *Cristo ospitato nella casa di Marta e Maria*; non si tratta solo di una parentela cromatica o tecnica o di semplice impostazione iconografica.

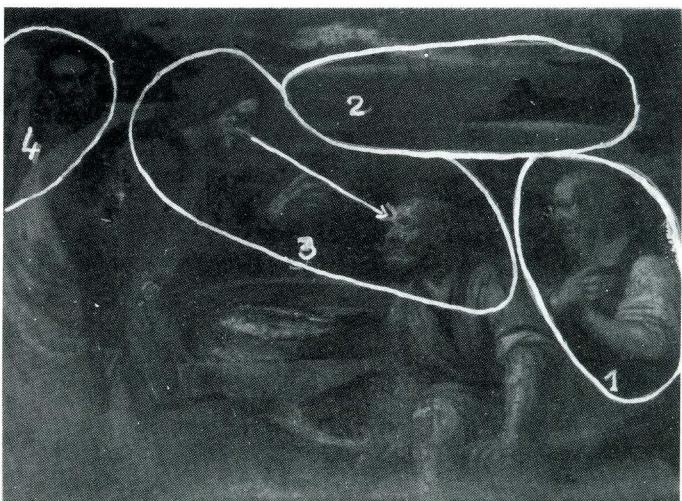


Fig. 4 - Con 1 si evidenzia S. Andrea, impressionante modello simile al vecchio orante nella *Resurrezione di Tablitha*; con 2 il paesaggio marino che richiama quello della Cona del Rosario in Somma Vesuviana; con 3 l'asse immaginario che lega gli occhi del Cristo, la mano e gli occhi del soggetto inginocchiato, stesso schema identificabile nell'opera *Cristo ospitato in casa di Marta e Maria*, sicuramente del Santafede; con 4 gruppo di figure in angolo ed alle spalle del soggetto principale, tipico dell'artista, presente anche nella citata opera di *Cristo ospitato in casa di Marta e Maria*.

Entrambe sono caratterizzate dalla stessa *sublimazione dell'attimo*.

E' indubbio che lo stesso clima di *attimo alla moviola* è percepibile nella nostra *Pesca miracolosa*, quale evoluzione esasperata dell'equilibrato realismo della scuola di Santi di Tito che ebbe la sua massima realizzazione nella cristallinità subitanea della citata *Madonna con i SS. Benedetto, Placido e Mauro* (22).

Una staticità colorata e moderata tale da rappresentare una corrente di pensiero nella pittura di maniera, contro il dinamismo fantasioso così ben illustrato da Giovanni Previtali (23) che riferendosi ai contemporanei del Santafede scrive: *scene sacre che si svolgono in un'ambientazione tutt'altro che realistica, anzi fantastica* (24).

Santafede non può esserre associato a questo carattere di *pittura mossa* perchè resterà fedele quasi fino alla fine alle sue esperienze terrene alla *estasi* di carattere baroccesca.

Adesione che è innegabile nell'analisi del Santafede non solo per le scelte nei soggetti, nelle impostazioni iconografiche e nella tendenza per opere di piccolo formato per la devozione privata (25).

Anzi la stessa impostazione, con un paesaggio centrale a mo' di finestra, spesso usata dal Santafede (26), ci ricorda tremendamente *L'Annunciazione*, che il Barocci realizzò nella cappella Coli-Pontani di Perugia.

Abbiamo, poi, già accennato all'ascendenza veneta denunziata dal dolce cromatismo e dai *calmi modi del Cigoli e del Passignano*.(27).

Davanti alle profonde innovazioni storico sociali della fine del Cinquecento, la comunicazione artistica dovette modificarsi ed adattarsi.

L'intelligenza, o meglio l'attenzione, dell'ambiente artistico napoletano alle nuove tendenze è stata già segnalata dal Previtali nel 1985 (28), prima che Ferdinando Bologna dimostrasse che Belisario Corenzio aveva conosciuto le opere del Caravaggio addirittura durante la loro evoluzione (29) (30).

Davanti al ciclone caravaggesco ,o meglio di fronte all'avanzare inesorabile del Naturalismo che nel Caravaggio ha il primo e più dirompente rappresentante,i napoletani che si raccoglievano intorno al Santafede dovettero,ed è giusta l'ipotesi del Previtali (31), ricercare nell'ambito della propria corrente ideologica, il modello pittorico che più si poteva avvicinare alle nuove tendenze.

Santafede e i suoi partigiani, secondo il processo evolutivo proposto dal Previtali, ripiegarono su Jacopo Bassano, precursore dei naturalisti (32).

Che il Santafede avesse una rilevante bravura realistica lo dimostra una poesia a lui dedicata da un contemporaneo, il Del Tufo:

*Poiché costui col suo gran pennello
ritrova ognor ciò ch'è nel ciel di bello,
da cui vedreste vive
quasi sol d'alma prive
donna bella, gentil sguardo, occhio, volto
dal natural con grande industria colto.*

In questa ottica si spiega il grande successo del Santafede tra i suoi contemporanei,mentre oggi non esiste ancora, un organico *corpus* delle sue opere.

Il Previtali giustamente osserva la sfortuna attuale del

nostro pittore con una mancanza di *bibliografia seria*, rispetto al modesto Carducho, diventato famoso in Spagna (33).

Leone de Castris segnala che tra la fine del primo e gli inizi del terzo decennio del XVII secolo, Santafede sviluppò ed incrementò la produzione di quadri di piccolo formato destinati alla devozione privata.

Opere che erano distinte dalla *dimensione domestica* e dal *sommesso realismo*.

Il fenomeno è documentato dagli inventari della nobiltà napoletana come dimostra la presenza delle opere del Santafede nelle quadrerie Carmignano, Filomarino, di Gennaro, Spinelli, di Tarsia, Pisacane (34).

Se per un attimo stralciamo i Principi del Colle, ovvero la famiglia *di Somma*, sulla quale torneremo, vediamo con il D'Addosio che anche la principessa di Avellino, la principessa di Conca, gli Orsino, e tanti altri commissionavano opere al nostro Santafede (35).

In una aggiunta, sempre il D'Addosio, documenta che lo stesso reggente vicereale aveva ordinato una Madonna per la *rota criminale della Vicaria!* (36).

Non si potevano quindi esimere dalla scelta per il Santafede i nostri conterranei della famiglia *di Somma*, principi del Colle e marchesi di Circello (37).

Ed, infatti, il 27 novembre 1591, l'amministrazione dell'Annunziata di Napoli (AGP), dal conto dell'eredità del defunto Pietro Antonio *di Somma*, pagava 20 ducati d'acconto per la cona d'altare della cappella gentilizia nella chiesa dell'Annunziata di Napoli (38).

Il 17 febbraio 1592 vengono pagati altri 20 ducati (39)e il 3 aprile 1592, sempre l'AGP, pagava 36 ducati, 1 tarì e 10 grana a compimento di 76 ducati, 1tarì e 17 grana, cioè 70 ducati per la stessa cona già realizzata, essendo stati spesi ducati 6, 1 tarì e 17 grana per accessori dell'opera, forse per la cornice (40).

Questa cona d'altare raffigurante la *Vergine Addolorata con Gesù in grembo ed altre figure* è confermata dal Celano, che scriveva nel 1692, come opera di Fabrizio Santafede e lo stesso aggiunse come precedentemente la cappella fosse di padronato della famiglia Corbara (41).

La notizia era pure ribadita dal Chiarini (42), che curava con le sue famose note ipertrofiche l'edizione del Celano del 1858, aggiungendo che la fonte proveniva dal Sasso (43).

Il de Castris riporta nel regesto i pagamenti dell'AGP per la citata cona (44) , mentre il Thieme-Becker sembra ignorarla (45).

Recentemente Maietta e Vanacore (46), nella guida sulla Chiesa pur ammettendo i citati riferimenti bancari del D'Addosio e la convalida del Galante (47), riconoscono che per gli estesi rifacimenti allo stato attuale non è possibile attribuire con sicurezza la paternità al nostro pittore (48).

Ci siamo soffermati su questo documentato inciso sulla cappella *di Somma* perché è proprio la famosa eredità di Pietro Antonio *di Somma* che ci riporta alla Cappella dell'Addolorata della cittadina vesuviana nel palazzo della stessa famiglia.

Se infatti verifichiamo il citato inventario di beni del 1746 parlando del palazzo è scritto: *fu comprato da*



Fig. 5 - *Madonna Addolorata* - Anonimo XVII secolo.
Somma Vesuviana - Palazzo dei "di Somma", Principi del Colle



Fig. 6 - *Pietà* - Fabrizio Santafede - Napoli, Chiesa dell'Annunziata - Cappella dei "di Somma", Principi del Colle

D. Antonio di Somma, padre di D. Ippolita che fu moglie di D. Ferrante di Somma suo zio, per mezzo di D. Gianserio di Somma, suo fratello, e procuratore della casa Santa AGP, erede del defunto D. Pietro Antonio di Somma (49).

Ne deduciamo quindi che il palazzo sommese da Pietro Antonio era stato assegnato all'AGP, che aveva approntato in Napoli nella Chiesa dell'Annunziata la cappella con la cona della Pietà commessa al nostro Santafede, nell'ambito dello specifico lascito.

Successivamente la stessa famiglia aveva ricomprato il palazzo nella città di Somma.

Ma il riferimento che ci ha ulteriormente confermato sulla nostra pista è il seguente, sempre pubblicato dal D'Addosio: *a 14 giugno 1604 - Hipolita de Somma paga ducati 15 a Fabrizio Santafede pittore per un quattro che me ha fatto. E per me Fabrizio Santafede pagate ad Andrea Genoino mio discepolo* (50).

Questo riferimento potrebbe proprio riguardare la nostra *Pesca miracolosa*, in quanto non solo è legato ai personaggi che abbiamo ora individuato a stretto contatto con il Santafede, ma per le piccole dimensioni, lo deduciamo dal prezzo, si deve essere trattato comunque di un'opera di *devozione privata*.

La nostra *Pesca miracolosa* potrebbe essere proprio l'opera commissionata da Hippolita di Somma al Santafede, anche se non possiamo escludere la partecipazione al lavoro di qualche suo discepolo, Andrea Genoino in testa.

Ancora da verificare, ma degna di studio, l'ipotesi che anche la *Vergine Addolorata* della cappella sommese provenga dalla mano diretta o indiretta del Santafede, considerate le sorprendenti analogie che esistono con la *Madonna della Pietà* della cappella *di Somma* della chiesa dell'Annunziata di Napoli (51).

Domenico Russo

NOTE BIBLIOGRAFICHE

1) RUSSO D., *Fabrizio Santafede ed una inedita cona del Rosario a Somma Vesuviana*, In "Summana", Anno XI, N° 36, Aprile 1996, Marigliano 1996, 14.

2) BOVE A., *Somma abitata dall'arte*, In "Summana", Anno XVI, N° 44, Dicembre 1998, Marigliano 1998, 24.

3) ZERI F., *Dietro l'immagine - Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Milano 1987, 7.

4) BOVE A., Cit.; COCOZZA G., *L'istituto Cianciulli di Somma*, In "Summana", Anno VIII, N° 26, Dicembre 1993, Marigliano 1993, 7-11.

5) Il documento ci fu fornito, come abbiamo scritto, da Filippo di Somma dei Principi del Colle nel 1978.

L'originale porta la dizione: N° 17 -Visto per inventario oggi 27 agosto 1900, Notar Carlo Servilli.

- Altri riferimenti ai Principi del Colle in: a) RUSSO D., *Un manoscritto del 1819*, In "Summana", Anno VI, N° 20, Dicembre 1990, 21, Nota 16; b) RUSSO D., *Alessandro Cutolo a Somma*, In "Summana", Anno XI, N° 38, Dicembre 1996, 20.
- 6) DE FILIPPO G., *Via coi ladri l'altare del seicento*, In "Il Mattino", Anno CI, Giovedì 25 giugno 1992, 26.
- 7) LUCA, 5, 1-11.
- 8) RICCIOTTI G., *Vita di Gesù Cristo*, Volume I, Milano 1977, 331, paragrafo 303.
- 9) MATTEO, 4, 18-22.
- 10) MARCO, 1, 16-20.
- 11) FLAVIO Giuseppe, *Guerra Giudaica*, III, 508-520.
- 12) BOVE, Cit., 25. Sul simbolismo religioso sempre il Bove rimanda a: LUKER M., *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Milano 1990, 65.
- 13) CAPOBIANCO F., *Pio Monte della Misericordia - Chiesa e Quadreria*.
- 14) AMALFITANO P., CAMODECA G., MEDRI H., *I campi flegrei*, Venezia 1990, 232.
- 15) PANE R., *Virgilio e i campi flegrei*, Napoli 1981-1982, 49.
- 16) RODINÒ DI MIGLIORE M. G., a cura di, *Notizie sulla quadreria del Pio Monte della Misericordia*, Napoli 1975, Tav. VII.
- 17) RODINÒ DI MIGLIORE M. G., a cura di, *Il Pio Monte della Misericordia*, Napoli 1991. CAPOBIANCO F., *Pio Monte della Misericordia - Chiesa e Quadreria*, Fig. 16, 38.
- Il Santafede fu nominato giudice per esempio delle pitture di B. Azzolino nella chiesa dello Spirito Santo del 1599. Cfr. Prota-Giurleo V., *Pittori Napoletani del Seicento*, Napoli 1953, 164.
- 18) SPINOSA N., *La pittura a Napoli dal Naturalismo al Barocco*, In *Il secolo d'oro della Pittura napoletana*, Napoli 1994, 10.
- 19) ROTILI M., *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli 1976, 146.
- 20) LEONE DE CASTRIS P. L., *Pittura del Cinquecento a Napoli* 1575-1606, Napoli 1991, 262.
- 21) PREVITALI G., *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Napoli 1991, 12.
- 22) Ibidem, 20.
- 23) ZUFFI J., A cura di, *La pittura italiana*, Milano 1998, 236.
- 24) Oltre che nella cona del Rosario di Somma, dove il paesaggio è sicuramente dell'area flegrea, la finestra sul paesaggio o anche un gruppo di figure è nella cona di Mercato S. Severino del 1586 e nella *Madonna del Rosario* da Lucito degli anni 1601-1602.
- 25) ROTILI M., Cit.
- 26) PREVITALI, Cit., 34.
- 27) BOLOGNA F., *Battistello Caracciolo ed il primo naturalismo a Napoli*, Napoli 1991, 15.
- 28) DELL'ACQUA G. A., CINOTTI M., *Caravaggio*, In, *I pittori bergamaschi - Il Seicento*, Vol. I, Bergamo 1983, 596, fig. 2,4.
- 29) PREVITALI, 51.
- 30) Per tutte si veda il *Sacrificio di Noè* del 1574 circa, che non è lontano dai modi di Bartolomeo Passante o dei pittori ancora tutti da scoprire della cerchia dei Fracanzano.
- 31) PREVITALI, Cit., 47.
- 32) DE CASTRIS, Cit., 265; 282, nota 58.
- 33) D'ADDOSIO G. B., *Documenti inediti di artisti napoletani del secolo XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli 1920, 107.
- 34) D'ADDOSIO, ASPN, Napoli 1920, Anno VI, 185.
- 35) RUSSO D., *Alessandro Cutolo e Somma*, In "Summana", Anno XI, N° 38, Dicembre 1996, Marigliano 1996, 20.
- 36) D'ADDOSIO, Cit.
- 37) DE CASTRIS, Cit., *Regesto su Santafede*; è riportata la data 20 febbraio invece che 17.
- 38) D'ADDOSIO, Cit. 107.
- 39) CELANO C., *Notizie del bello e dell'antico etc.*, Vol. III, Napoli 1858, 834.
- 40) Ibidem, 853.
- 41) SASSO, *Storia de' monumenti di Napoli*, Vol. I, 485.
- 42) DE CASTRIS L., Op. cit., 334, 335.
- 43) THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexicon*, Leipzig 1935, 425.
- 44) MAIETTA I., VANACORE A., *L'Annunziata - Chiesa e Santa Casa*, Napoli 1997, 52.
- 45) GALANTE G. A., *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872.
- 46) Abbiamo documentato lo stato attuale della cona che effettivamente risulta essere in condizioni non buone, degne di restauro; si presenta quasi ripartita in quattro fasce per un evidente restauro molto sommario degli anni passati.
- 47) Documento citato alla nota 5, Pag. 2.
- 48) D'ADDOSIO, Cit. 108.
- Per gli altri riferimenti sui rapporti tra la casata "di Somma" e la casa dell'AGP nell'Archivio Comunale di Somma sono documentati vari benefici concessi dalla famiglia all'amministrazione religiosa (Archivio storico Comunale di Somma, *Rendiconti dell'Università di Somma*, Anni 1714-1715. Riferimento iniziale 1967).

PICCHIO ROSSO MAGGIORE (*Dendrocopos Major*)

I Picchi - Famiglia Picidae

Sono uccelli arrampicatori con becco a scalpello per bucare gli alberi, con piedi robusti (solitamente con due dita davanti e due dita indietro, come i pappagalli).

Hanno la lingua notevolmente lunga, la coda corta e rigida, che serve da propulsore nell'arrampicarsi sul tronco degli alberi.

Il volo è di solito forte, ma ondulato.

Nella maggior parte delle specie i maschi hanno del piumaggio rosso sul capo.

Nidificano in buchi scavati nei tronchi degli alberi.

Distribuzione geografica

Il Picchio Rosso Maggiore, appartenente alla famiglia dei Picchi (*Familia Picidae*) è presente in quasi tutta l'Europa settentrionale, centrale e meridionale in cui si presenta soprattutto come sedentario.

E' erratico in Irlanda e in Islanda e sul versante nord della Scandinavia.

In Italia è presente dalle Alpi agli Appennini, comprese le isole.

In Campania lo si trova sul Matese, sul Taburno, sul Partendo, sul Monte Somma, nel Cilento e in molte zone sub-Appenniniche e in estese campagne coltivate come nel casertano.

Habitat

Preferisce i boschi cedui e caducifogli, i parchi, i terreni coltivati le zone ad alberi sparsi, i boschi del monte Somma, il vallone del Cancherone, le zone di Sant'Anastasia, il vallone del Murello e della Fossa della Neve, le zone a sud del vulcano nelle conifere come nella foresta del Tirone e S. Pietro.

Nidifica in buchi scavati nei tronchi di alberi grossi ed alti.

Identificazione

Il Picchio Rosso Maggiore è lungo 22 cm, considerevolmente più piccolo del Picchio Verde, ma molto più grande del Picchio Rosso Minore dal quale si riconosce per il dorso nero con grandi *spalline* bianche e le *copriritrici* inferiori della coda color carminio (le parti superiori del Picchio Rosso Minore hanno un aspetto fittamente dorato).

Ha una barra nera interrotta che attraversa le guance bianche e le parti inferiori sono bianche senza striature.

Il maschio ha una macchia rossa sulla nuca che manca alla femmina, ma i giovani di entrambi i sessi hanno l'intero *vertice* rosso carminio.

Raramente si ferma a cibarsi sul terreno.

Comportamento

Il Picchio Rosso Maggiore, in particolare, fin dai primi giorni della stagione primaverile inizia il suo frenetico tambureggiamento: un *tap - tap - tap* veloce sonoro e cupo nello stesso tempo, che sembra rimbalzare tra i tronchi ed il fogliame novello.

- Altri riferimenti ai Principi del Colle in: a) RUSSO D., *Un manoscritto del 1819*, In "Summana", Anno VI, N° 20, Dicembre 1990, 21, Nota 16; b) RUSSO D., *Alessandro Cutolo a Somma*, In "Summana", Anno XI, N° 38, Dicembre 1996, 20.
- 6) DE FILIPPO G., *Via coi ladri l'altare del seicento*, In "Il Mattino", Anno CI, Giovedì 25 giugno 1992, 26.
- 7) LUCA, 5, 1-11.
- 8) RICCIOTTI G., *Vita di Gesù Cristo*, Volume I, Milano 1977, 331, paragrafo 303.
- 9) MATTEO, 4, 18-22.
- 10) MARCO, 1, 16-20.
- 11) FLAVIO Giuseppe, *Guerra Giudaica*, III, 508-520.
- 12) BOVE, Cit., 25. Sul simbolismo religioso sempre il Bove rimanda a: LUKER M., *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Milano 1990, 65.
- 13) CAPOBIANCO F., *Pio Monte della Misericordia - Chiesa e Quadreria*.
- 14) AMALFITANO P., CAMODECA G., MEDRI H., *I campi flegrei*, Venezia 1990, 232.
- 15) PANE R., *Virgilio e i campi flegrei*, Napoli 1981-1982, 49.
- 16) RODINÒ DI MIGLIORE M. G., a cura di, *Notizie sulla quadreria del Pio Monte della Misericordia*, Napoli 1975, Tav. VII.
- 17) RODINÒ DI MIGLIORE M. G., a cura di, *Il Pio Monte della Misericordia*, Napoli 1991. CAPOBIANCO F., *Pio Monte della Misericordia - Chiesa e Quadreria*, Fig. 16, 38.
- Il Santafede fu nominato giudice per esempio delle pitture di B. Azzolino nella chiesa dello Spirito Santo del 1599. Cfr. Prota-Giurleo V., *Pittori Napoletani del Seicento*, Napoli 1953, 164.
- 18) SPINOSA N., *La pittura a Napoli dal Naturalismo al Barocco*, In *Il secolo d'oro della Pittura napoletana*, Napoli 1994, 10.
- 19) ROTILI M., *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli 1976, 146.
- 20) LEONE DE CASTRIS P. L., *Pittura del Cinquecento a Napoli* 1575-1606, Napoli 1991, 262.
- 21) PREVITALI G., *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Napoli 1991, 12.
- 22) Ibidem, 20.
- 23) ZUFFI J., A cura di, *La pittura italiana*, Milano 1998, 236.
- 24) Oltre che nella cona del Rosario di Somma, dove il paesaggio è sicuramente dell'area flegrea, la finestra sul paesaggio o anche un gruppo di figure è nella cona di Mercato S. Severino del 1586 e nella *Madonna del Rosario* da Lucito degli anni 1601-1602.
- 25) ROTILI M., Cit.
- 26) PREVITALI, Cit., 34.
- 27) BOLOGNA F., *Battistello Caracciolo ed il primo naturalismo a Napoli*, Napoli 1991, 15.
- 28) DELL'ACQUA G. A., CINOTTI M., *Caravaggio*, In, *I pittori bergamaschi - Il Seicento*, Vol. I, Bergamo 1983, 596, fig. 2,4.
- 29) PREVITALI, 51.
- 30) Per tutte si veda il *Sacrificio di Noè* del 1574 circa, che non è lontano dai modi di Bartolomeo Passante o dei pittori ancora tutti da scoprire della cerchia dei Fracanzano.
- 31) PREVITALI, Cit., 47.
- 32) DE CASTRIS, Cit., 265; 282, nota 58.
- 33) D'ADDOSIO G. B., *Documenti inediti di artisti napoletani del secolo XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli 1920, 107.
- 34) D'ADDOSIO, ASPN, Napoli 1920, Anno VI, 185.
- 35) RUSSO D., *Alessandro Cutolo e Somma*, In "Summana", Anno XI, N° 38, Dicembre 1996, Marigliano 1996, 20.
- 36) D'ADDOSIO, Cit.
- 37) DE CASTRIS, Cit., *Regesto su Santafede*; è riportata la data 20 febbraio invece che 17.
- 38) D'ADDOSIO, Cit. 107.
- 39) CELANO C., *Notizie del bello e dell'antico etc.*, Vol. III, Napoli 1858, 834.
- 40) Ibidem, 853.
- 41) SASSO, *Storia de' monumenti di Napoli*, Vol. I, 485.
- 42) DE CASTRIS L., Op. cit., 334, 335.
- 43) THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexicon*, Leipzig 1935, 425.
- 44) MAIETTA I., VANACORE A., *L'Annunziata - Chiesa e Santa Casa*, Napoli 1997, 52.
- 45) GALANTE G. A., *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872.
- 46) Abbiamo documentato lo stato attuale della cona che effettivamente risulta essere in condizioni non buone, degne di restauro; si presenta quasi ripartita in quattro fasce per un evidente restauro molto sommario degli anni passati.
- 47) Documento citato alla nota 5, Pag. 2.
- 48) D'ADDOSIO, Cit. 108.
- Per gli altri riferimenti sui rapporti tra la casata "di Somma" e la casa dell'AGP nell'Archivio Comunale di Somma sono documentati vari benefici concessi dalla famiglia all'amministrazione religiosa (Archivio storico Comunale di Somma, *Rendiconti dell'Università di Somma*, Anni 1714-1715. Riferimento iniziale 1967).

PICCHIO ROSSO MAGGIORE (*Dendrocopos Major*)

I Picchi - Famiglia Picidae

Sono uccelli arrampicatori con becco a scalpello per bucare gli alberi, con piedi robusti (solitamente con due dita davanti e due dita indietro, come i pappagalli).

Hanno la lingua notevolmente lunga, la coda corta e rigida, che serve da propulsore nell'arrampicarsi sul tronco degli alberi.

Il volo è di solito forte, ma ondulato.

Nella maggior parte delle specie i maschi hanno del piumaggio rosso sul capo.

Nidificano in buchi scavati nei tronchi degli alberi.

Distribuzione geografica

Il Picchio Rosso Maggiore, appartenente alla famiglia dei Picchi (*Familia Picidae*) è presente in quasi tutta l'Europa settentrionale, centrale e meridionale in cui si presenta soprattutto come sedentario.

E' erratico in Irlanda e in Islanda e sul versante nord della Scandinavia.

In Italia è presente dalle Alpi agli Appennini, comprese le isole.

In Campania lo si trova sul Matese, sul Taburno, sul Partendo, sul Monte Somma, nel Cilento e in molte zone sub-Appenniniche e in estese campagne coltivate come nel casertano.

Habitat

Preferisce i boschi cedui e caducifogli, i parchi, i terreni coltivati le zone ad alberi sparsi, i boschi del monte Somma, il vallone del Cancherone, le zone di Sant'Anastasia, il vallone del Murello e della Fossa della Neve, le zone a sud del vulcano nelle conifere come nella foresta del Tirone e S. Pietro.

Nidifica in buchi scavati nei tronchi di alberi grossi ed alti.

Identificazione

Il Picchio Rosso Maggiore è lungo 22 cm, considerevolmente più piccolo del Picchio Verde, ma molto più grande del Picchio Rosso Minore dal quale si riconosce per il dorso nero con grandi *spalline* bianche e le *copriritrici* inferiori della coda color carminio (le parti superiori del Picchio Rosso Minore hanno un aspetto fittamente dorato).

Ha una barra nera interrotta che attraversa le guance bianche e le parti inferiori sono bianche senza striature.

Il maschio ha una macchia rossa sulla nuca che manca alla femmina, ma i giovani di entrambi i sessi hanno l'intero *vertice* rosso carminio.

Raramente si ferma a cibarsi sul terreno.

Comportamento

Il Picchio Rosso Maggiore, in particolare, fin dai primi giorni della stagione primaverile inizia il suo frenetico tambureggiamento: un *tap - tap - tap* veloce sonoro e cupo nello stesso tempo, che sembra rimbalzare tra i tronchi ed il fogliame novello.

Il lavoro del Picchio, senza dubbio suggestivo per l'atmosfera che riesce a creare nel bosco apparentemente deserto, non si limita però al solo suono.

Con dispendio minimo di energia e con un lavoro muscolare relativamente esiguo, il maschio del Picchio Rosso Maggiore riesce ad ottenere tre risultati, tutti molto importanti per la sua vita.

Scava il vecchio tronco per costruire il nido, con il rumore attira la femmina e avvisa gli altri maschi che il territorio è già occupato e, infine, con il movimento mette in mostra con più evidenza la vistosa macchia rossa sulla nuca, così che gli altri maschi possono, oltre che sentirlo, vederlo, e, quindi, mantenersi lontani.

Voce

Il Picchio Rosso Maggiore emette uno squittente *cick* o *kik* molto forte e molto più frequente del simile richiamo del Picchio Rosso Minore.

I Picchi di entrambi i sessi *tambureggiano* rapidamente su dei rami morti che risuonano.

Operazioni periodiche

È stato visto sul monte Somma - Vallone di Castello in data 24/04/81

Dal Taccuino del Naturalista

Osservazioni del 24/4/81

Siamo in piena primavera; il monte Somma è suggestivo più che mai.

Inerpicandomi sui sentieri, talvolta quasi impraticabili e difficilmente accessibili a causa della cresciuta fitta vegetazione arbustiva, tra i rami umidi marcescenti e tra

SCHEDE NATURALISTICHE/AMBIENTALI LDN - ANNO 1981 SULLE OSSERVAZIONI E IL COMPORT. DEI PICIDI							
ZONA GEOGRAFICA	M. SOMMA-VESUVIO						
CARTA TOPOGRAFICA	F. 184-P. d'Arco I.S.E	DATA PER.	STAGIONE	ORA D'OSS.	QUOTARIALE	SPECIE PIÙ COMUNE IN ITALIA	PRES. RIL.
LUOGO	MONTE SOMMA-VALLONE CANCHERONE					TORCICOLLO	
NOME	PICCHIO ROSSO MAGGIORE	2/4	P 40	720		PICCHIO V.	
NOME LOC.	'O PICCHIETTO					PICCHIOR. M.	X
CLASSE	U C C E L L I					PICCHIOR. MIN.	
ORDINE	PICIFORMI					PICCHIO R. MEZ.	
FAMIGLIA	P I C I D I						
GENERE	DENDROCOPOS						
SPECIE	DENDROCOPOS MAJDR						
ALTRO							
- TRACCE - APPUNTI - SCHIZZI - GRAFICI - NOTE DI RIFER. E BIB.-							
BOSCHI CEDUI E CADUCIFOLI	TEMPO BUONO SERENO	CAMPANIA VAL D'EURO MONTI S. MONTE SOMMA-VESUVIO	SP. COMUNE	SP. RARA	SP. ESTINTA		

Scheda N° 49



Picchio Rosso Maggiore (Dendrocopos Major)

intricati roveti dalle mille spine, mi rendo conto sempre più come questa montagna sia oltremodo interessante.

Vi sono tante ricche essenze vegetali ed animali che non sono attentamente osservate.

Camminando nel silenzioso bosco s'odono i bisbigli ed i fruscii di tante piccole creature, che pur essendoci non si vedono anche per le straordinarie capacità di mimetizzarsi tra i mille colori dell'ambiente variegato.

Gli uccelli, poi, stanziali o migratori di questo periodo, sono molto numerosi e ci si incanta ad ascoltare il suono melodioso subito seguito da altri.

Numerarli è difficile, eppure li vedo volare tra la fitta vegetazione come saette.

Camminando, poi, lungo la nota *traversa forestale*, che serpeggia intorno ai valloni del Somma, ascolto un conosciuto *tak - tak* continuo.

Capisco immediatamente che si tratta di un picchio e cerco di localizzarlo, scrutando tra i rami.

Riesco infine a vederlo: è splendido!

Si tratta di un Picchio Rosso, credo quello Maggiore.

Vorrei fotografarlo, ma non ho con me l'obiettivo adatto, mi limito quindi ad osservarlo ad un centinaio di metri di distanza con il mio binocolo.

Erano anni che durante le pie passeggiate udivo il tambureggiare tra i rami dei picchi, ma mai mi era successo di osservarne uno come fortunatamente mi è capitato oggi.

Luciano Dinardo

I PICCHIOTTI IN SOMMA

*Ferro che rugginoso si mette
ento a fucina,
se martel poderoso lo batte,
ben s'affina.*

Jacopone da Todi

Il ferro è stato trasformato e utilizzato dagli uomini fin dai tempi più antichi.

Il materiale ferroso, estratto fin dall'antichità dalle redditizie miniere nostrane dell'isola d'Elba, veniva fuso con carbone di legna nei vecchi forni fusori e forgiato a massello passava ai magli azionati dall'acqua.

Poi nelle mani del fabbro, che reggeva pine e martello, prendeva le forme più geniali concesse dalla grande malleabilità della materia e dal calore della fucina che lo arrossava facendolo diventare duttile e facilmente lavorabile.

Questi ignoti maestri del ferro, umile gente di paese, ridotti ormai al minimo, ancora oggi, in botteghe in via di estinzione, fra banchi essenziali, tramandati da padre in figlio, in ambienti neri di fumo e di carbone, ove chi non è abituato respira con fatica, ancora oggi in qualche nasosta contrada propongono la loro opera divenuta quasi un'arte.

Con attrezzi primordiali, quali il martello, l'incudine e la fucina hanno fatto per secoli nascere lavori che, sotto gli occhi di tutti, sono ormai ammirati solo da esperti.

Essere fabbro ha sempre voluto dire esercitare oltre che un mestiere anche un'arte creativa ed interessante.

Con il lavoro a caldo dei metalli spesso si fanno nascere, malgrado che produrre con questa materia sia stato da sempre a torto considerato tra le arti minori, mirabili oggetti da considerarsi vere e proprie opere d'arte.

S'immagini l'amore per la dura materia e l'orgoglio di averla domata con la sola forza delle proprie mani.

Poi i pesanti magli si arrestarono, i poderosi fornaci si spensero, le oscuri fucine si chiusero, lasciando solo in qualche punto il ricordo lontano della difficile vita del vecchio artigiano e le scarse vestigia di un'industriosa attività ormai quasi del tutto estinta per sempre.

Sono venute alla luce roste (1) per nobili palazzi, parapetti per sinuosi balconi e per scale elicoidali, arabescate lanterne per vicoli, cortili e case, elaborati cancelli a protezione di ricchi poderi, alari (2) figurati di sontuosi camini, i ritorti braccioli delle candele, le serrature con preghiate ma pesanti chiavi, i robusti ferri da stiro, una infinità di attrezzi di uso comune e, infine, gli oggetti del nostro discorso, i fantasiosi picchiotti su porte e portoni d'ingresso.

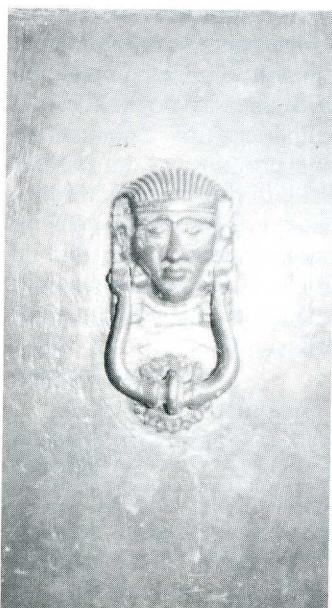
A Somma Vesuviana ancora si possono rinvenire alcuni esempi di picchiotti, che negli ultimi tempi sono stati oggetto di sprovvedute vendite e di continui furti per la loro richiesta sul mercato dell'antiquariato.

Pochissimi restano a decorare antiche ante di lignei portoni, sostituiti man mano prima dai campanelli elettrici e poi definitivamente dai moderni citofoni.

Non ci si annuncia più ormai battendo col picchietto colpi sordi sulla sottostante parte ferrea saldamente ancorata nel montante più robusto della spessa anta del portone d'ingresso.

E', comunque, molto interessante notare le differenti tipologie di questo oggetto divenuto raro e i ricercati particolari che lo compongono e che spesso non sono rilevati dal nostro andare distratto, mentre meriterebbero una più acuta osservazione per apprezzarne la fattura e la composizione.

La diversità della conformazione dei picchiotti è abbastanza notevole e specificatamente indicativa del livello sociale del proprietario dell'immobile.



Via Mercato Vecchio, 71



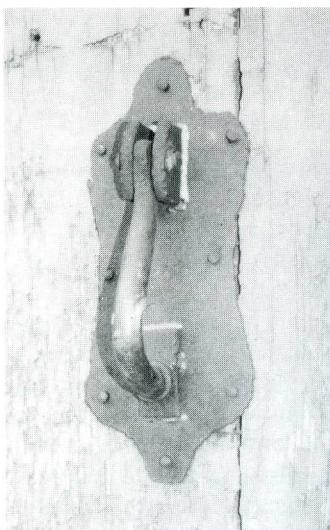
Via Mercato Vecchio, 77



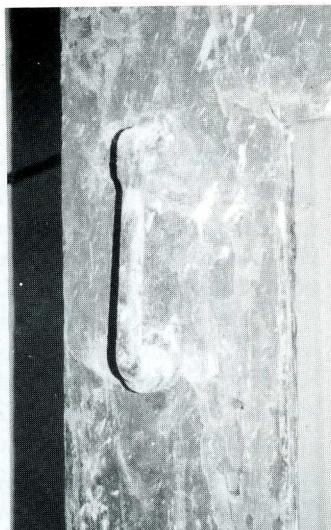
Piazza Matteotti, 34



Via Carmine, 52



Via Bosco, 181



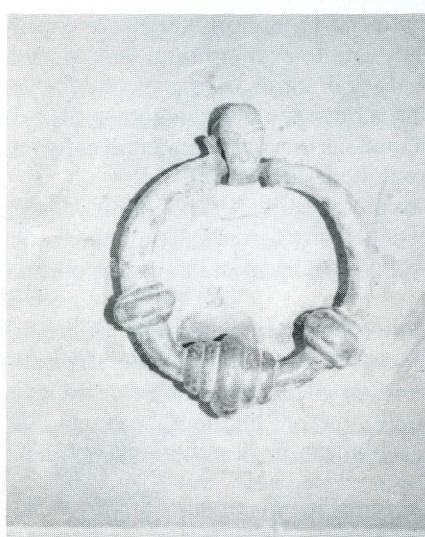
Via dietro le Campane, 4



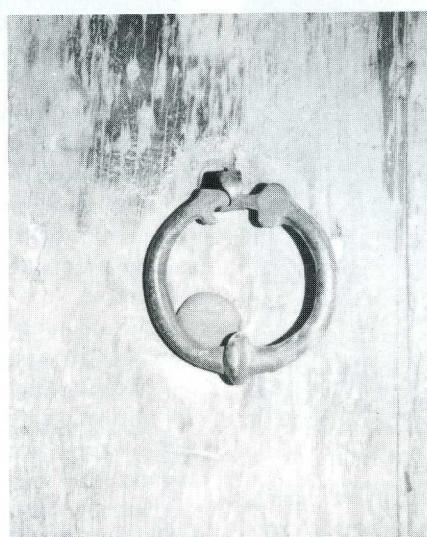
Via Bosco, 187



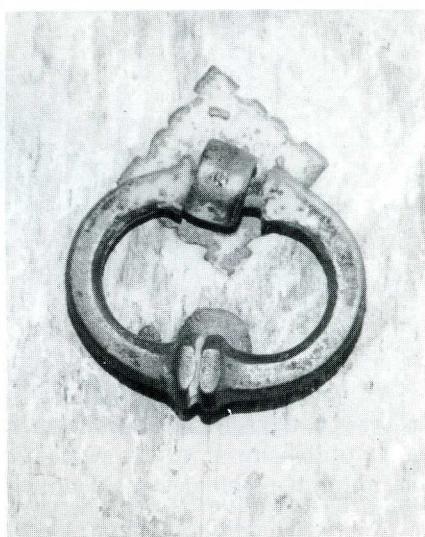
Via Bosco, 177



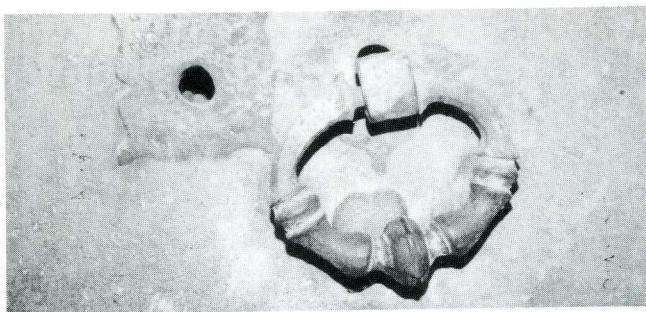
Piazza Matteotti, 72



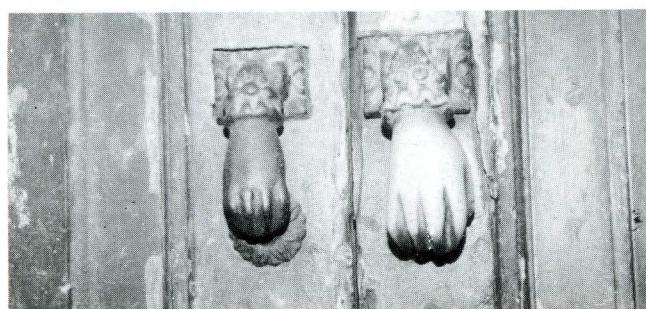
Via Giudecca, 7



Via Giudecca, 3



Via Ferrante d'Aragona, 4



Via Roma, 62

Si va da quelle raffinate con forme addirittura esotiche di volti femminili dalle acconciature di tipo egizio alle delicate manine pendenti, da robuste forme contorte e sagomate a semplici cerchi torniti o ad elementari e più esili anelli, da inquirenti facce leonine a delicate decorazioni flogistiche, fino ai semplici ma robusti battenti cilindrici o tronco piramidali.

Poi, ancora la sostituzione progressiva dei pesanti portoni in legno con più leggeri e freddi cancelli in ferro, dove più facilmente possono essere applicati meccanismi automatici di apertura, ha portato alla lenta ed inesorabile scomparsa per la decaduta funzione un prodotto che per la civiltà moderna non ha più senso di esistere se non per una vanagloriosa ostentazione decorativa.

Gerardo Capasso

NOTE

1 (Rosta, dal longobardo *hrausta*, indica il serramento che si trova al di sopra dell'imposta della porta e normalmente ha una forma arcuata. E' chiamata così perché ricorda la forma di un ventaglio di e per questo la rosta può indicare anche un insieme di frasche disposte a semicerchio).

2 Col termine "alari", dal latino *lar*, *laris*, si indicano quegli arnesi utilizzati sin dall'antichità per reggere la legna sul focolare).

* Le foto sono dell'Autore dell'articolo

MASSA DI SOMMA DECENNALE DELL'AUTONOMIA

28 novembre 1998

Mi è stato assegnato un compito impegnativo e cercherò di svolgerlo secondo un iter costruttivo.

Non ripeterò il contenuto del libro, ma evidenzierò la sua importanza con personali contributi.

Io amo la storia. E' l'unica cosa che veramente appartiene a noi umani. Nel bene e nel male.

Se la conosciamo, ci appropriamo di ciò che ci appartiene. Se non la conosciamo, inconsapevolmente siamo degli alienati.

A noi, questa sera viene fatto un grande regalo.

Nel tempo storico, molto lungo, lungo parecchi secoli, un piccolo gruppo di persone si costituì in comunità, si fece riconoscere come tale, accettò le leggi di una più ampia istituzione e costruì, giorno dopo giorno, quel canovaccio di vicende che gli autori di questo volume hanno iniziato a riscoprire per la nostra coscienza. Iniziativa, proprio così.

Con il loro lavoro ci permettono di vivere un momento meraviglioso, indipendentemente dalle luci e dalle ombre che ogni tentativo di svelamento del passato comporta.

Possiamo discutere sulla notizia della vendita di due appezzamenti che i fratelli Cicino e Lupo, figli di Leone, in pieno accordo con le loro mogli, vendettero a Don Gregorio, il quale appena due anni dopo donò alla chiesa di S. Eutimio (R. 162) uno degli appezzamenti comprati.

Sono i primi abitanti di Massa di cui conosciamo il nome. Di questo paese che si trovava nel *territorio plagiense*, secondo il documento del 29 agosto 965, *foris flubeum*, al di là del Sebeto, come recita un documento del 12 febbraio 1°12.

Si tratta del territorio che dalle falde del Vesuvio plana verso il mare, al di qua del Sebeto, *foris flubeum*.

Gli autori del volume hanno individuato il significato del termine "Massa" dall'etimo latino *Pars Massaricia*, significante la parte subalterna e più estesa della vasta proprietà terriera, già diffusa durante l'Impero Romano.

In senso figurato potremmo indicare il latifondo.

E giù, fino al Basso Impero, il nostro territorio vesuviano si è caratterizzato per il pullulare di ville patrizie snodatisi lungo il declivio che guardava il mare. Oggi, le ville romane vengono alla luce, spesso, in modo fortunoso.

Ahimè, non sempre la cultura diffusa e la responsabilità degli amministratori sono in grado di reinvestire debitamente ciò che la natura restituisce.

Perché Massa meritava di esistere?

La lettura dei documenti ducali offre una cripto-descrizione del territorio.

Mi sembra, spero non sia del tutto azzardata questa mia ipotesi, che il toponimo principe di riferimento per Massa sia quello, riccamente vario ma sostanzialmente

identico, presente nei documenti giunti fino a noi: *Pumecaria, pummicaria, pomecaria, pumicaria*.

Io oso individuare, anche in questa circostanza, un etimo latino che richiama il *pomum*, l'albero fruttifero, ed il *carum*, nel significato di *prezioso*. Perciò il termine *pumicaria*, o una delle sue varianti, è un toponimo esaltante il territorio massese, particolarmente ricco di alberi fruttiferi.

Nell'ultimo documento citato, il regesto 344, un appezzamento che si distende a *Pumicaria* viene chiamato *ad ferale*. Mi sembra che anche in questo caso si richiami la presenza della *fereola vitis*, della vite ricca di uva sebbene non pregiata. Potrebbe anche essere un riferimento al bosco di alberi non fruttiferi ma da legna, dove poteva annidarsi abbondante selvaggina.

Ecco. Su questo territorio, ricco di frutti e di vino abbondante, richiamandoci a supporti documentari, possiamo ricostruire la storia non fantasiosa ma *umile* perché quotidiana, *vitale* perché spesso vissuta dai più all'insegna della sola sopravvivenza o, da pochi nobili privilegiati, per godere della bellezza di una natura generosa e singolare, *coraggiosa* perché nell'impari lotta tra la forza distruttrice del Vesuvio e la volontà di rinascita della popolazione ha vinto la volontà dell'uomo.

E noi ne siamo felici testimoni.

TENACITER RESTITUI, è proclamato nello stemma del comune. La storia di un popolo capace di ricominciare.

E' questo il senso del volume partorito da Felice Mariano, da Angelandrea Casale e da Federico Cordella.

Il Centro e la Periferia

Abbiamo tra le mani una interessante opera che, seppur con qualche lacuna e qualche lieve errore, rimarrà come pietra miliare nel cammino della benefica ricerca locale. La storia di Massa è ancora da scoprire.

Ogni tentativo, nel futuro, aggiungerà una nuova porzione di vitalità nel *puzzle* a noi sconosciuto.

Come mio contributo personale riporto la vostra attenzione su un aspetto innegabilmente importante della vita socio-religiosa che ha conosciuto ostacoli di varia sorte.

Il territorio dell'Università-Casale-Comune di Massa aveva questa strana conformazione. Nasceva nelle viscere del Vesuvio e si andava ad alimentare nelle campagne vivificate dalle acque del Sebeto.

Si trattava, invero, di un movimento circolare. L'acqua sgorgava dal Vesuvio e il territorio massese prosperava nell'abbraccio vesuviano.

Una parte del paese era arroccato sulle pendici del vulcano ed un'altra si sviluppava lentamente in pianura, verso nord, lungo la strada Sommese. Offriva ospitalità a coloro che per i più disparati motivi erano viandanti o pellegrini.

Viandanti come contadini che raggiungevano il mercato a Napoli e pellegrini perché incamminati verso il santuario della Madonna dell'Arco.

Poiché quella provvidenziale locanda era attorniata da querce secolari, tutti la conoscevano come la *taverna della cerqua*. Ecco.

Massa, il latifondo ricco di alberi fruttiferi e non fruttiferi, la *cerqua* rappresentava solo uno dei prodotti; *Massa* è la fonte storica, la *Cerqua* è solo un germoglio; a *Massa* si è generato il potere politico ed amministrativo, il potere religioso con la Parrocchia istituzionalizzata ed il potere economico rafforzato principalmente dalla presenza nobile dei Capecce Piscicelli, a la *Cerqua* niente.

Solo nella seconda decade del XVII secolo i Capecce Piscicelli comprarono la massaria alla *taverna della Cerqua*. Fu l'inizio di un rapporto nuovo.

I Capecce Piscicelli costruirono una *Palazziata* (che oggi non esiste più) nella quale, com'era costume, costruirono una cappella privata.

Cercola la periferia, la località in espansione più veloce, si ritrovò tra i presupposti di una competizione intestina con Massa che sbandierava la primogenitura.

Prima ancora che s'intrufolasse il tarlo della supremazia politico-amministrativa, s'iniziò una battaglia lunga a livello religioso. Altro che la guerra dei cent'anni. La Cappella privata si trasformò in oratorio pubblico. Nel XVIII secolo divenne chiesa dalle rispettabili proporzioni.

I locali cercolese, che nel frattempo superavano per numero gli abitanti del nucleo massese, chiesero un po' di autonomia nella celebrazione dei sacramenti.

Si scatenò non solo l'ira del parroco dell'Assunta, ma l'occasione fu colta dai quattro comuni che contribuivano alla retta del cappellano di Santa Maria delle Grazie a Cercola, poi divenuta chiesa dell'Immacolata e infine Chiesa dell'Immacolata e S. Antonio.

Il Cappellano della Cappella pubblica di Cercola assisteva spiritualmente tutti coloro che incontravano difficoltà a raggiungere la propria parrocchia e i fedeli che frequentavano la Cappella erano cittadini di Massa, di Pollena (pensate ai gruppi sempre più numerosi che abitavano allo Stucchio o a Caravita), di S. Sebastiano e di Ponticelli.

Questi quattro comuni, per sostenere il Cappellano, pagavano una quota parte in relazione alla classificazione sociale, determinata dal numero complessivo degli abitanti e dal livello economico, e non al numero dei fedeli che usufruivano del servizio religioso.

Ponticelli, che si lamentava perché *erano pochissimi gli abitanti di Ponticelli nel villaggio della Cercola*, si vide tassato in modo spropositato.

Alla richiesta di adeguare il contributo al Cappellano, che aveva ricevuto fino al 1825 ducati 44 e grana 40, il Ministro definì in 100 ducati il nuovo contributo. Questa decisione rivoluzionò il sistema di contribuzione.

Pollena che deteneva il primato con 18 ducati fu costretta a sovvenire con 30, Massa fu tassata per 30 contro i precedenti 12,5, Sebastiano, piccolo e povero, pagò la medesima quota di 2 ducati e 40 grana, Ponticelli saltò al vertice con 37 ducati e 60 grana.

Perché questi comuni, inutilmente ribelli al pagamento della quota parte, si presentarono compatti ogni qualvolta si prospettava una richiesta di autonomia religiosa dell'oratorio pubblico?

Ritengo che la spiegazione vada ricercata nelle condizioni di povertà generale non solo del territorio vesuviano, ma della intera Diocesi di Napoli.

Istituire una nuova parrocchia era come creare l'infelice occasione di rivalsa, di divisioni, di attacchi spesso gratuiti. Si trattava di dare inizio ad una guerra fraticida perché la vita era difficile per tutti.

A Napoli giungevano preti da tutte le regioni del Regno e cercavano benefici di ogni genere.

E si accompagnavano con raccomandazioni.

Tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, a Massa e a Pollena troviamo i fratelli Garone, di Buonabitacolo (Tommaso Garone, parroco di Massa [1787-1823] e maestro dei fanciulli [1807-1823]; Pasquale Garone fungeva da cancelliere-segretario presso il Comune, come ci ricordano gli autori dell'opera [p. 34]; Don Elia Garone, prima coadiutore di don Tommaso e poi parroco di Pollena [1803-1846] C. Silvano, *La Comunità di Pollena...* p. 67-79).

Don Antonio Durante era zio dei Garone ed era stato parroco di Massa dal 1766 al 1787.

Non accenno ai sotterfugi tecnico-giuridici cui si ricorreva. Solo dopo molti anni il parroco Rossi fu riconosciuto non colpevole dei misfatti attribuitigli ma dovette comunque andar via da Pollena.

L'Università di Pollena aveva un grosso debito con il parroco e, forse, non fece alcunché per arginare la violenta marea di accuse che si riversarono su di lui. Non furono sufficienti 10 volumi di prove per reintegrarlo nel suo diritto. Ormai il contesto non gli permetteva un'azione pastorale e divenne parroco in una importante parrocchia di Napoli.

In verità, il problema dell'autonomia non si risolse neppure quando la capacità aggregativa di Domenico Riccardi riuscì a sottrarre, nel 1877, il diritto dell'antico Comune di Massa a fregiarsi del suo titolo di Comune, ottenendo di trasferire a Cercola sede e titolo.

L'autonomia amministrativa non giovò affatto all'antica chiesa, ulteriormente ingrandita ed accessoriata, perché divenne parrocchia solo al tempo del Card. Alessio Ascalesi, nel 1925, mentre Cercola aveva già la sua prima parrocchia nella chiesa fatta costruire dai Riccardi.

Trasferimento del Comune a Cercola - Nuovi Confini

Certo, sarebbe più giusto ricordare che a ipotizzare l'autonomia di Cercola sia stato Mariano Riccardi, sindaco di Massa ma, ovviamente, oriundo di Cercola. Fu l'ultimo sindaco borbonico [p. 40-49], dal 1856 al 1861.

Proprio agli albori dell'Unità d'Italia alcuni cittadini di Cercola implorano la Real Segreteria del Ministero all'Interno perché si creasse un Comune di Cercola distaccato dal Comune di Massa.

Si erano appena concluse (marzo 1861) le celebrazioni della proclamazione dell'Unità quando giunse (aprile) la petizione. Alla richiesta del Dicastero di presenta-

MASSA DI SOMMA

Cenni di Storia Civile e Religiosa



Edizioni Comune
Massa di Somma, MCMXCVIII

re una specifica delibera del Consiglio scoppiò una rivolta sedata con difficoltà dalla Guardia Nazionale.

Si soprassedette sul progetto, ripreso, poi, in termini più ecumenici nel 1865. Si prospettava, infatti, la creazione di un solo grande comune dalla fusione dei comuni di Massa, S. Sebastiano, Pollena e Trocchia e come centro equidistante veniva ipotizzato Cercola.

Inutile dire che i singoli Consigli comunali bocciarono la ipotesi avanzata. Si tentò di coinvolgere nella questione dell'autonomia anche l'autorità religiosa.

A Sua Eminenza il Cardinale Arcivescovo di Napoli, e sua Diocesi

Mille e più naturali di Cercola sulla Consolare sommese formarono, e tuttora lo sono, le frazioni delle tre sovrapposte Comune, e Parrocchie di S. Sebastiano, Massa di Somma, e Pollena Trocchia, sotto le falde del Vesuvio; vedutosi così malamente situati, per la loro posizione Topografica, e quindi soggetti a tutti que' sconci temporali, e spirituali, perché molto dista la sede de' Municipi, e Parrocchie, di circa due miglia; così ad ovviare tali pene, fecero in prima elevare da valente Architetto l'acclosure pianta, per dimostrare come sono situati le suddette tre Comuni, e Parrocchie; non che il modo come facilmente dividersi Cercola dalle medesime, formando separata Amministrazione Civile ed Ecclesiastica, e rimanere intatte, separate, e unite le tre descritte Comuni, che trovansi situati sotto le falde del Vesuvio.

Solo nel 1877 gli sforzi mai sopiti dei Riccardi sortirono l'evento lungamente preparato. Ne fu complice la terribile eruzione del 1872 che distrusse il municipio di Massa.

L'autorità centrale, più volte sollecitata, concesse che lo stesso titolo di Comune passasse dalla località Massa a Cercola. Si rivoluzionarono i confini del vecchio comune giudicando maturo il momento di adeguare e razionalizzare i confini.

Al nuovo Comune di Cercola fu assegnata la striscia a nord della via Sommese, che comprendeva anche i centri dello *Stucchio* e di *Caravita*, sottratti al Comune di Pollena, che reagì in modo vigoroso, ma inutilmente. Il vecchio *Ponte di Caravita*, che rientrava nella giurisdizione di S. Sebastiano, passò a Cercola.

Per un banale errore di trascrizione grafica dei confini, la *Massariola* passò al Comune di Pollena e non sortirono alcun effetto le rimostranze di Domenico Riccardi. Anzi l'errore fu giudicato come un provvidenziale recupero.

L'attività amministrativa procedette non senza scossoni fino al 1987, nel capovolgimento dell'antico rapporto, assegnando diversamente gli antichi ruoli di centro e di periferia.

Lo Stemma Comunale

Un discorso particolarissimo va fatto per lo Stemma comunale. Non ripeto ciò che è stato scritto nel volume ufficialmente presentato questa sera.

Giustamente nel libro sono dedicate 10 fitte pagine per descrivere una scelta intelligente e meticolosa, fondata su competenza e sensibilità estetica.

Più che nella realizzazione fotografica in copertina, mi pare che la bellezza della composizione si sia materializzata nella Bandiera, dove i colori tenui esterni predispongono ad accogliere la felice composizione che, tra l'altro, evidenzia le peculiarità di Massa: la torre campanaria ed il Vesuvio fumigante, in una versione accattivante, non minacciosa.

Termino con una dichiarazione, una proposta ed un augurio. Ricordo bene dieci anni or sono quando si votò per l'autonomia. Non ebbi alcuna titubanza. Il mio voto andò per la libera autodeterminazione del territorio. Poteva essere una rivendicazione tardiva ma anche un autentico recupero. Intesi il voto favorevole in questo senso.

La complessità della vita associata richiede, oggi, un maggior coinvolgimento. Ripenso alla proposta di legge, poi decaduta, dell'on. Aldo Cennamo sulla "Città Vesuviana".

Si potrebbe anche ripensare, liberi dagli eccessi campanilistici del secolo scorso, alla proposta avanzata dallo stesso sindaco di Massa Mariano Riccardi.

Non dispero che la ricerca attuale di nuove forme di aggregazione possano aiutare a raggiungere la metà di una vivibilità sociale determinata solo dal valore dell'uomo.

Mi auguro che l'istituzione massese sia sempre sensibile a questi valori, che ci sono stati trasmessi anche dall'opera che questa sera è stata ufficialmente presentata.

Di certo bisogna dire un grazie a Felice Marzano, ad Angelandrea Casale e a Federico Cordella.

Nell'opera c'è un auspicio al quale aggiungo la mia voce. Avete abbellito un paese. Avete ridato una voce al popolo di Massa in questa casa municipale. Ora dovete dare un senso a quelle pietre parrocchiali abbandonate da 45 anni.

Giorgio Mancini

LE TELE RESTITUITE DELLA CHIESA DI S. DOMENICO

Nel territorio vesuviano la cultura ha una peculiare valenza, consistente nella funzione dei segni significanti, che formano il nerbo portante della pittura sacra.

Appunto Somma Vesuviana, per il numero considerevole e per la specificità di questi dipinti, è da ritenersi una sorta di "capitale" dell'arte post tridentina dell'entroterra napoletano (1).

Queste tele consistono in strumenti effettivi di comunicazione visiva, che utilizzano forme di linguaggi a misura di popolo, con molti rimandi alla sapienza contadina.

E, addirittura, presentano richiami suggestivi ad una particolare forma della religiosità popolare, di norma centrata in una dimensione magica.

Ci si rifà ad una concezione specifica del sacro con radici arcaiche, che consentono di arrivare – in modo indiretto – al divino.

Queste opere, ideologicamente, sono intese come una sorta di *pittura della liberazione*: Cristo, la Vergine e i Santi sono preposti alla soluzione di tante angosce che affliggono il popolo: liberano dal fuoco, dalla pioggia, dalla peste, dalla carestia, dal rischio di morire, dai malefici del diavolo e dalle pene del Purgatorio (2).

A Somma, per ovvi motivi pastorali, la committenza più esigente di questi specifici dipinti perviene dagli ordini regolari ivi residenti (Domenicani e Francescani), che hanno lasciato un *corpus* di beni culturali qualificatissimo.

Attualmente, molti ricercatori del settore, condizionati dallo stato di degrado in cui versa la maggior parte di questi dipinti, sono già da tempo rassegnati alla condizione di un patrimonio negato.

Or dunque, il recente restauro di un discreto numero di questi dipinti, provenienti dalla chiesa di S. Domenico, è da considerare un tangibile atto di restituzione culturale (3).

Nell'ambito di questa qualificata operazione culturale, specificamente, una delle opere recuperate si è rivelata pregnante di tutti i valori prima evidenziati.

Ci stiamo riferendo alla *Madonna del Rosario con Santi Domenicani*: una cona, attribuita a Fabrizio Santafede e di recente oggetto di un denso e puntuale saggio critico di Domenico Russo (4).

L'impianto iconografico di questo dipinto, rispetto alla portata contenutistica, si presenta di facile leggibilità.

Per la grande abilità mostrata dall'autore, impostando una composizione di ben ampio respiro, risultano essere stati presi in considerazione tanti precipi temi figurativi di *pedagogia pastorale*.

Ad esempio la figura di un cuore di colore rosso, ostentata da S. Caterina da Siena, sta a denotare molti aspetti di cultura antropologica-religiosa.

Nella credenza popolare, infatti, il simbolo *cuore* occupa da sempre un posto importante, designando tutto l'uomo interiore che si contrappone alla persona esteriore.

Tuttavia, appunto nel Nuovo Testamento, il cuore simboleggia il centro della psiche e dello spirito umano.

Inoltre anche le diverse varietà floreali, che attorniano la figura di questa Santa, costituiscono specifici rimandi alle credenze contadine.

Il *fiore*, oltre alla sfera dei consueti simboli religiosi, sta a connotare molti aspetti simbolici riferiti ai cicli della natura, come segno dell'arrivo della primavera, quale speranza certa nei frutti successivi.

Il fiore, inoltre, proprio nelle credenze popolari, costituisce una realtà misteriosa in quanto ha affinità col la luce e la vita ed è sotteso al concetto del fragile e del transeunte: *humanitas caduca*.

Alla medesima legge terrena del trascorrere e finire della vita, appunto nel culto dei morti, i mazzi di fiori hanno grande significato simbolico di riviviscenza (5).

Al centro di questa complessa *macchina* di comunicazione visiva è stata posta l'immagine della Vergine, intesa come polo focale di complessi messaggi simbolico-religiosi.

In realtà, iconograficamente, quest'effigie mariana consiste in un *prestito* proveniente dai tradizionali modelli d'icone orientali, cioè in un rimando alla cosiddetta *Odighitria*, a colei che indica la via.

Quest'aulica tipologia, risponde a tutto un programma ideologico secondo le finalità pastorali domenicane; in particolare la figura del Bambino che viene rappresentato non già come un piccolo infante tra le braccia materne, bensì come un giovanotto retto sulle gambe della Madre nell'atto di benedire, e con autorevolezza porgere il Rosario a Santa Caterina da Siena (6).

A completamento del criterio di struttura simmetrica, sul lato si trova il particolare più saliente della composizione, quello che possiamo definire il *leitmotiv* contenutistico della cona: S. Domenico che riceve dalla mano della Vergine la corona del Rosario.

Ovvero, gli viene assegnato il divino affido, fin dal primo tempo, della pratica di questa comuniissima preghiera mariana, che proprio ad opera dei relativi padri dell'Ordine uscì dal chiuso dei monasteri e dalle confraternite radicandosi capillarmente in mezzo al popolo cristiano.

E a consacrarne in modo ufficiale la struttura, com'è tuttora in uso, fu il papa domenicano S. Pio V.

Per l'appunto in questa composizione, nella parte alta, ne troviamo l'effigie, simbolicamente in asse con quella di S. Domenico, tipicamente connotato con l'attributo papale: la tiara.

Inoltre riveste grande importanza anche l'altra figura affiancata (consiste in una sorta di ritratto), un nobiluomo con la gorgiera, che, nella sinteticità denotativa, comunica il concetto di *Potere temporale*.



*Madonna del Rosario dalla Chiesa di S. Domenico in Somma
(Foto S. Esposito)*

Si vuole alludere, trattandosi di un dipinto per una confraternita, al ruolo storico svolto dai laici in difesa della cristianità.

Sempre ad origine dalla figura di S. Domenico si sviluppa una lunga teoria di figure di Santi, nella quale quello più facilmente decodificabile è S. Pietro martire da Verona, attraverso l'attributo specifico del suo singolare martirio, rappresentato con una caratteristica ferita sanguinante sul cranio, connotando il principio della fede: la salvezza anche a costo della propria vita.

Del resto questo Santo è popolarmente invocato contro il mal di testa.

Con criterio di parallelismo ideologico-formale, un'altra teoria (questa volta formata da Sante) si sviluppa a partire dalla figura di S. Caterina.

Oltre tutto, proprio il bel paesaggio posto in basso, al centro della composizione, ha un ruolo interattivo rispetto a questo concetto comunicativo.

Inequivocabilmente è un indispensabile riferimento storico, un rimando alla battaglia di Lepanto; alla vittoria della flotta cristiana su quella musulmana per intercessione della Madre di Dio, che fu invocata espressamente sotto il titolo di Vergine del Santo Rosario.

Per ultimo occorre precisare come l'autore, nei vincoli di uno stabile e ben preciso modello iconografico, sia

riuscito ad ottenere risultati di maggiore presa comunicativa, a mezzo di un diverso e suggestivo motivo figurativo, di retaggio manieristico: un folto coro angelico svolazzante tra nubi soffici, che dilata il rigore geometrico compositivo (a struttura piramidale) in uno spazio di ben più ampio respiro, approdando, così, ad esiti di incipiente gusto barocco (7).

Nei primi decenni del Seicento somma era dominata dall'attività degli ordini religiosi, con ruoli diretti di censori dei costumi, consiglieri e guida religiosa del popolo.

Nello specifico, pertanto, la cona svolgeva, come si dice, un ruolo di *pendant* figurativo alle veementi e dotte prediche, di sovente tenute dai padri spirituali della Confraternita del SS. Rosario di Somma: i Domenicani riformati, da poco di stanza nel convento di S. Domenico.

Antonio Bove

NOTE

1) Per una sistematica rilettura di quest'insieme pittorico torna valido il metodo iconologico, si passa all'impiego di un sistema di analisi fondato sullo studio dei contenuti, all'analisi concreta dei messaggi comunicativi di ogni singola opera, distruggendo il mito romantico del capolavoro, superando il criterio limitativo dell'*arte per l'arte*, mettendo in primo piano, aprioristicamente, il senso della loro pregnante portata comunicativa socio-religiosa.

"Il significato intrinseco o contenuto lo si coglie accertandosi di quei principi interni che evidenziano l'atteggiamento fondamentale, religiosi e filosofici, di un'epoca e di una classe sociale".

"In un'opera d'arte la forma non può essere disgiunta dal contenuto: la disposizione delle linee e dei piani dev'essere intesa come portatrice di un significato che va al di là del valore visivo".

Erwin Panofsky

Cfr. PANOFSKY Erwin, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962.
Per il senso circa l'impiego organico dell'iconologia cfr. Stesso autore, *Studi di iconologia*, Torino 1975.

2) DE MARTINO Ernesto, *Sud e magia*, Milano 1959.

3) Le tele restaurate di San Domenico sono state presentate al pubblico nelle serate dei giorni 10 ottobre 1998 e 8 maggio 1999.

4) RUSSO Domenico, *Fabrizio Santafede ed una inedita icona del Rosario a Somma Vesuviana*, In "Summana", Anno XI, N° 36, Aprile 1996, Marigliano 1996.

Si riporta, pertanto, la relativa scheda tecnica redatta dallo stesso autore:

Materiale e misura: olio su tela; m 3,40 x 2,40.

Cornice in legno intagliato, ricoperto di oro zecchino.

Provenienza: chiesa di San Domenico.

Attuale posizionamento: restaurata dalla locale FIDAPA e dal Comune di Somma Vesuviana, che è il legittimo proprietario, è stata data in custodia al Distretto Sanitario A.S.L. NA 4.

5) LUKER Manfred, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Torino 1989.

6) Cfr. DONADEO Maria, *Le icone*, Brescia 1981.

7) Si riportano alcune note biografiche del pittore Fabrizio Santafede: Napoli (1560-1634). Dopo un discepolato presso Francesco Curia compì la sua formazione a Roma, a Bologna e a Venezia.

La sua ricca produzione, legata ai modi di ascendenza raffaellesca, è aperta ad influssi lombardi e veneti.

Nell'ultima parte della sua attività, non insensibile a suggerimenti caravaggeschi - che accolse solo superficialmente - rimane in sostanza legato alla tradizione manieristica.

8) Ovviamente è da considerare del tutto limitativo il criterio dell'attuale posizionamento della cona, che è del tutto provvisorio e comunque in attesa di una più adeguata installazione.

E' necessario, per entrare nello spirito del gusto determinato del Seicento, considerare insieme tutti i fenomeni culturali relativi; il cosiddetto *effimero barocco*.

Una complessa ed intensa animazione interessava i sentimenti interiori del sacro; fin dal primo Seicento una teatralità con effetti d'insieme viene a crearsi intorno all'altare.

Assieme alla pittura, erano impiegate ornamentazioni seriche policrome, musica d'organo, odore d'incenso bruciato ed altro, consistente in un carattere effimero, precipuamente barocco, mutevole secondo i tempi e i modi della liturgia.

REQUIESCAT IN PACE Amen

Uno degli elementi che gravita intorno alle tante problematiche riguardanti la morte è il *luttino* o comune-mente detto *pagellina*: il rettangolino di carta con la fotografia, i dati anagrafici, la presenza protettiva di un'immagine sacra ed una preghiera a cui la gente comune ricorre per ricordare il caro estinto.

Nella culturalità domestica, in particolare nell'area meridionale, li troviamo spesso disposti su altarini domes-tici insieme a *campane di vetro*, adorni di fiori e lumini ad indicare un modo di perpetuare il dialogo con una esi-stenza non più materica, tutta spirituale, ma viva e affet-tuosa.

Storicamente questi *ricordini di morte* trovano i loro antecedenti negli antichi ritratti dei faraoni, nelle maschere funebri dei morti conservate dai popoli asiatici ed infine nelle splendidi effigi funebri di area ellenistica e romana.

Indipendentemente dal tempo e dal luogo ove sono state prodotte manifestano sempre la medesima necessità: riprodurre l'effigie del defunto per procurarsi l'immortalità attraverso la memoria affettuosa dei vivi.

Sembra che la nascita e la diffusione del *luttino* sia già attestata nella prima metà del XVII secolo, secondo una matrice iconografica proveniente dalle scuole degli incisori fiamminghi, operanti nel nord dei Paesi Bassi tra la fine del '600 e gli inizi del '700.

I primi pregevoli esemplari furono quelli appartenuti a Maria Teresa d'Austria.

Uno di questi si riferisce all'imperatore Leopoldo I, con sul *recto* l'effigie del monarca morente e con il *verso* "ornato" di una ciocca di capelli del defunto.

Più tardi, a partire dal 1741, la produzione della Stamperia Klauber di Augsburg avviò l'edizione di esemplari che trovarono indiscussa espansione verso la fine del Set-tecento in Austria e nei paesi fiamminghi.

In Francia, invece, a fronte di una larga diffusione dei *santini merlettati*, opera di monasteri di clausura, la diffusione del *luttino* trova ancor più terreno fertile nell'atmosfera illuministica di fine Settecento, probabilmen-te anche per ridimensionare la concezione della paura della morte.

In Inghilterra, l'*exploit* dei *luttini*, e dell'arte funeraria in genere si ha verso gli anni sessanta del XIX secolo, in piena età vittoriana.

L'Italia, invece, godrà della produzione estera fino a tutta la prima metà dell'Ottocento, solo negli ultimi decen-ni del secolo si comincerà a produrre *in loco* il *ricordino funebre* sulla scia delle scuole francesi.

Le prime tipografie italiane sono quelle dell'Immaco-lata Concezione e di S. Giuseppe di Modena.

Più tardi ebbero una produzione propria Vicenza, Roma, Bologna, Ravenna, Napoli e Torino con gli editori De Maria e Leonardi.



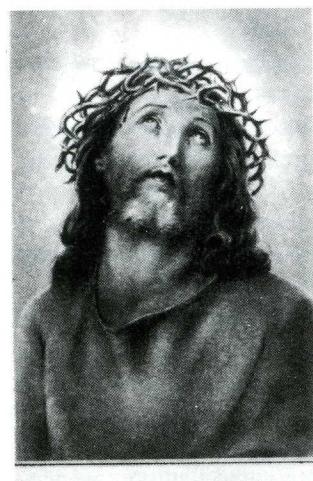
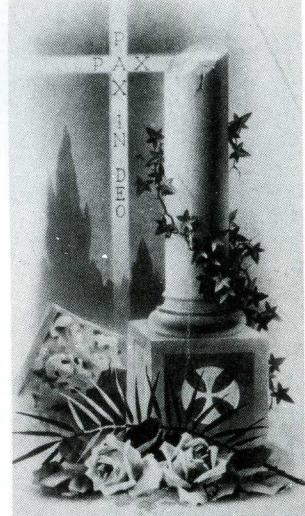
Raptus est ne malitia
mutaret intellectum Eius



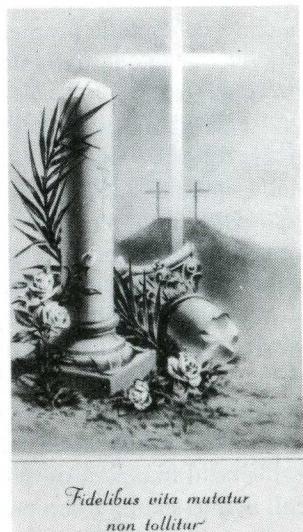
Qui quasi flos egreditur



BEATI I MISERICORDIOSI
PERCHE TROVERANNO MISERICORDIA.
(VANGELO DI S. MATTEO V - 7)



Ecce Homo!



*Fidelibus vita mutatur
non tollitur*

Agli albori del XX secolo la presenza del *luttino* è sempre più consistente, divenendo un oggetto alla portata di tutti.

Molti esemplari sommessi, riprodotti nel presente articolo e facenti parte della mia collezione, vanno posti cronologicamente tra gli anni '40 e gli anni '60 del XX secolo.

Il *luttino* di questo periodo si compone strutturalmente di un *recto* e di un *verso*: la facciata bianconera è ornata con raffigurazioni dai vari temi funebri e listata con un filetto nero; il retro riporta il nome del defunto, i dati di nascita e di morte, la fotografia, una breve orazione funebre o un versetto tratto dalle Sacre Scritture ed, infine, una descrizione minima delle doti umane e del ruolo sociale dell'estinto.

Per l'occasione le tipografie (ancora oggi) si forniscano di manuali o frasari propri a secondo dello *status* e del ruolo del trapassato, del sesso e dell'età.

E così all'interno dell'annuncio di morte si trova scritto di tutto; al defunto si associano le più belle e delicate virtù, i sentimenti più profondi, le doti umane più indiscusse, tanto che da ogni *luttino* spesso viene fuori un ritratto, di uomo, di madre, di figlia e così via, radicalmente idealizzato.

Ecco cosa si legge in un *luttino* del 1957, che si riferisce ad una giovane donna sommese di nome Assuntina:

*Come un fiore stroncato dallo stelo
da una impetuosa raffica di vento,
la sua giovinezza generosa e caritatevole
è stata spezzata da una fatalità
breve ed inesorabile.
La sua pace eterna sia alimentata
dalla fiammella viva nel ricordo
di coloro che la conobbero e l'amarono.
ASSUNTINA
mite e soave creatura, proteggi dall'alto
i tuoi cari che invano t'invocano.*

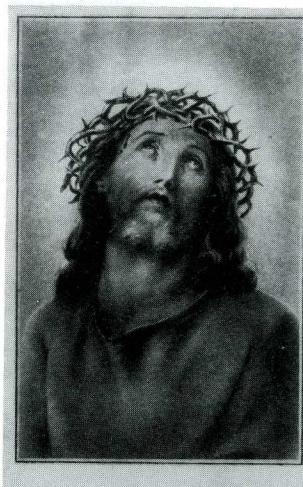
Sentita, invece, la scritta su un *luttino* del 1946, in occasione della morte immatura di una bambina di otto anni di nome Francesca:

*FRANCA
era l'idolo della mamma e del babbo suo.
Sebbene piccola, spendeva ogni cura per la famiglia,
amava i poveri, adorava i suoi genitori.
Un morbo ribelle ad ogni cura,
stroncò la sua esistenza,
lasciando un vuoto nell'animo
di quanti la conoscevano ed eterno pianto
alla mamma e al babbo suo.*

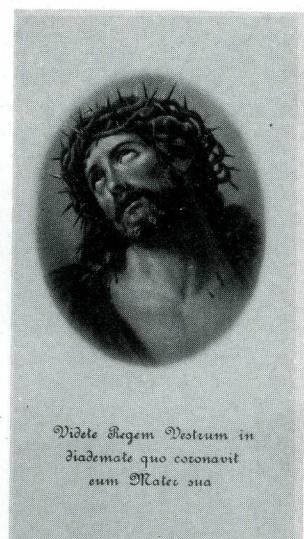
Il lessico, per questi *luttini*, utilizza vocaboli tra i più toccanti, mentre richiamano al sentimento perenne dell'estinto e all'inconsolabile dolore in chi resta.

L'altro aspetto del *luttino* è l'uso frequente di riferimenti tratti dalla cultura religiosa e laica; infatti, quasi sempre, è presente – sul *recto* come didascalia o all'interno dello stesso – una massima sulla morte ricavata dai Vangeli o dal pensiero dei grandi Santi.

Più numerosi, poi, i testi italiani di matrice evangelica: dal Vangelo secondo S. Giovanni e S. Matteo, i versetti più citati sono:



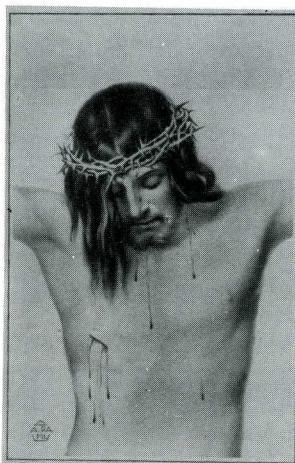
Ecce Homo!



*Videte Regem Vestrum in
diadema quo coronavit
eum Mater sua*



*O Maria, consolatrice degli afflitti,
prega per noi.*



*Nella Croce la salvezza, la vita
e la resurrezione.*



*O voi tutti che soffrite
.... venite a me ed io Vi consolerò*

Beati i misericordiosi perché troveranno la misericordia (S. Matteo, V - 7); *Io sono la resurrezione della vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà* (S. Giovanni 11 - 25); *Chi vive e crede in me, non morirà in eterno* (S. Giovanni 11 - 26).

Nei luttini di questo periodo è sempre presente una o più giaculatorie con l'indicazione indulgenziale o con un'invozione tratta dai Salmi con in calce, fisso, il R.(equiescat) I.(n) P.(ace):

Sacro Cuore di Gesù confido in Voi.

(30 giorni d'indulgenza)

Dolce cuore di Maria, siate la salvezza dell'anima mia.

(300 giorni d'indulgenza – Pio IX)

Pietosissimo Signore Gesù, date all'anima sua

il riposo dei giusti.

(Indulgenza 300 giorni)

L'iconografia funebre dei luttini in questione è influenzata dallo stile neoclassico, dal ritorno al neogotico e dallo stile Liberty: il tema dominante è una rivisitazione dell'architettura propria di quegli stili.

Ed ecco riprodursi immagini di cimiteri e di tombe, di colonne spezzate e di croci, impreziosite da elementi arborei e floreali offerti da una natura pietosa (Figg. 4 – 6).

Altri temi molto diffusi si riferiscono a Cristo: dalle immagini degli *Ecce Homo* (Figg. 5 – 7 – 8), alla dolorosa Crocifissione (Fig. 11), a Cristo nel campo dei gigli (Fig. 1), al Sacro Cuore di Gesù (Fig. 12).

Costante è anche la presenza della Vergine Addolorata nelle pie memorie: la troviamo raffigurata chiusa nel suo scuro mantello e con lo sguardo implorante (Fig. 10), in atteggiamento di scorato sconforto mentre stringe al petto la corona di spine (Fig. 9) ed infine mentre accoglie il Figlio morto nel suo grembo (Fig. 3).

Sovente appare l'immagine dell'angelo nocchiero che traghettava l'anima sotto forma di giglio verso la salvezza.

Quello dell'angelo è uno dei più bei temi iconografici dei luttini (Fig. 2).

Dopo gli anni seguenti il tragico evento della seconda guerra mondiale, il luttino si rischiara con l'uso diffuso della fotografia a colori, e, dagli anni settanta in poi, abbandona quasi del tutto le tinte tenebre e il bordino nero.

Oggi, normalmente, si offre ai parenti ed agli amici del defunto una sua bella foto a colori che occupa tutto il recto del luttino (plastificato) e sul retro la data di nascita e di morte, un detto o, più di rado, un versetto delle Sacre Scritture.

Un modello, questo, tutto laico e terreno di commemorare i defunti, in perfetto accordo con l'attuale cultura della morte, una cultura che cerca di affermare il potere della vita in contrapposizione all'ombra funesta della morte.

Alessandro Masulli

BIBLIOGRAFIA

- TURRITI C., *La Croce*, Ed. Barbieri, Manduria (TA), Ottobre 1992
- LENOCI L. B., - MUSARDO TALÒ V., *La pia memoria*, Ed. Barbieri, Manduria (TA), 1994.
- Di NOLA A. M., *La morte trionfata*, Ed. Newton, Roma, 1995.
- AA. VV., *Santi e Santini*, Lib. Guida, Napoli, Aprile 1985.

LUCI SUL CASAMALE

Intervista con l'autore/regista del CD ROM Ingegnere Antonio Raia

Quest'estate nella cornice del borgo, a ridosso delle mura aragonesi, è stato presentato al pubblico in una bella serata d'estate il Compat Disk "Luci sul Casamale".

Ne è autore/regista e coordinatore l'ingegnere Antonio Raia del Centro di Ricerca in Matematica Pura e Applicata del Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Salerno.

Io sto sulle tracce della 'nfanzia (volto) linguistica del paese e lo incontro nei lineamenti delle facce note di persone sempre dedite al lavoro, che tornano da una memoria antica, 'e Caramucelle.

Con gioia lo interrogo nel campus accademico.

Il Vesuvio lontano è una nera creatura obliterata dai monti più vicini.

Non spaura; sostiene il tramonto e accomuna l'aura che unisce i nostri pensieri in corsa, di ritorno a casa.

Lo interrogo sul recente ed innovativo lavoro di recupero e fruizione del bene culturale, *cummertativo* si potrebbe dire, della Tradizione a Somma.

Domanda: *Com'è nata questa iniziativa di multimedialità sui beni culturali minori?*

Risposta: Nell'ultimo decennio l'applicazione di metodologie e strumenti informatici e telematici nel campo dei Beni Culturali si è ampiamente diffusa, vista l'opportunità offerta da questi mezzi in presenza di grande quantità, eterogeneità e complessità di informazioni. I sistemi multimediali sono sempre più utilizzati con impieghi diversi, finalizzati all'analisi, alla conservazione, alla tutela, alla divulgazione, alla promozione turistica, ecc.

Anche l'amplissimo patrimonio culturale italiano cosiddetto minore ha la possibilità di beneficiare delle potenzialità dei suddetti sistemi.

Pochi sono ancora i siti e le località di questo patrimonio che possono vantare esperimenti comunicativi di tipo multimediale di un certo rilievo: una delle difficoltà è dovuta soprattutto al fatto che i prodotti proposti sono fatti essenzialmente a scopi commerciali e quindi essendo rivolti al grande pubblico hanno spesso come soggetto prevalentemente siti di grande richiamo; un'altra difficoltà è collegata alle risorse richieste, soprattutto quanto non ci si può basare su attività di volontariato per la raccolta e la sistemazione delle informazioni.

Tuttavia Somma Vesuviana, che a ben diritto rientra nel patrimonio culturale minore del nostro Paese, con la sua tradizione storica e la sua cultura contadina fieramente e gelosamente conservata, da qualche mese ha un'opera multimediale a essa dedicata: "Luci sul Casamale" e questo grazie alla generosa disponibilità dei tanti esperti del suo patrimonio culturale, al contributo finanziario dell'Assessore al Turismo della Provincia di Napoli, dott. Tommaso Sodano, e all'altrettanta generosa disponibilità del Direttore del CRMPA (Centro di Ricerca in Matematica

Beati i misericordiosi perché troveranno la misericordia (S. Matteo, V - 7); *Io sono la resurrezione della vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà* (S. Giovanni 11 - 25); *Chi vive e crede in me, non morirà in eterno* (S. Giovanni 11 - 26).

Nei luttini di questo periodo è sempre presente una o più giaculatorie con l'indicazione indulgenziale o con un'invozione tratta dai Salmi con in calce, fisso, il R.(equiescat) I.(n) P.(ace):

Sacro Cuore di Gesù confido in Voi.

(30 giorni d'indulgenza)

Dolce cuore di Maria, siate la salvezza dell'anima mia.

(300 giorni d'indulgenza – Pio IX)

Pietosissimo Signore Gesù, date all'anima sua

il riposo dei giusti.

(Indulgenza 300 giorni)

L'iconografia funebre dei luttini in questione è influenzata dallo stile neoclassico, dal ritorno al neogotico e dallo stile Liberty: il tema dominante è una rivisitazione dell'architettura propria di quegli stili.

Ed ecco riprodursi immagini di cimiteri e di tombe, di colonne spezzate e di croci, impreziosite da elementi arborei e floreali offerti da una natura pietosa (Figg. 4 – 6).

Altri temi molto diffusi si riferiscono a Cristo: dalle immagini degli *Ecce Homo* (Figg. 5 – 7 – 8), alla dolorosa Crocifissione (Fig. 11), a Cristo nel campo dei gigli (Fig. 1), al Sacro Cuore di Gesù (Fig. 12).

Costante è anche la presenza della Vergine Addolorata nelle pie memorie: la troviamo raffigurata chiusa nel suo scuro mantello e con lo sguardo implorante (Fig. 10), in atteggiamento di scorato sconforto mentre stringe al petto la corona di spine (Fig. 9) ed infine mentre accoglie il Figlio morto nel suo grembo (Fig. 3).

Sovente appare l'immagine dell'angelo nocchiero che traghettava l'anima sotto forma di giglio verso la salvezza.

Quello dell'angelo è uno dei più bei temi iconografici dei luttini (Fig. 2).

Dopo gli anni seguenti il tragico evento della seconda guerra mondiale, il luttino si rischiara con l'uso diffuso della fotografia a colori, e, dagli anni settanta in poi, abbandona quasi del tutto le tinte tenebre e il bordino nero.

Oggi, normalmente, si offre ai parenti ed agli amici del defunto una sua bella foto a colori che occupa tutto il recto del luttino (plastificato) e sul retro la data di nascita e di morte, un detto o, più di rado, un versetto delle Sacre Scritture.

Un modello, questo, tutto laico e terreno di commemorare i defunti, in perfetto accordo con l'attuale cultura della morte, una cultura che cerca di affermare il potere della vita in contrapposizione all'ombra funesta della morte.

Alessandro Masulli

BIBLIOGRAFIA

- TURRITI C., *La Croce*, Ed. Barbieri, Manduria (TA), Ottobre 1992
- LENOCI L. B., - MUSARDO TALÒ V., *La pia memoria*, Ed. Barbieri, Manduria (TA), 1994.
- Di NOLA A. M., *La morte trionfata*, Ed. Newton, Roma, 1995.
- AA. VV., *Santi e Santini*, Lib. Guida, Napoli, Aprile 1985.

LUCI SUL CASAMALE

Intervista con l'autore/regista del CD ROM Ingegnere Antonio Raia

Quest'estate nella cornice del borgo, a ridosso delle mura aragonesi, è stato presentato al pubblico in una bella serata d'estate il Compat Disk "Luci sul Casamale".

Ne è autore/regista e coordinatore l'ingegnere Antonio Raia del Centro di Ricerca in Matematica Pura e Applicata del Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Salerno.

Io sto sulle tracce della 'nfanzia (volto) linguistica del paese e lo incontro nei lineamenti delle facce note di persone sempre dedite al lavoro, che tornano da una memoria antica, 'e Caramucelle.

Con gioia lo interrogo nel campus accademico.

Il Vesuvio lontano è una nera creatura obliterata dai monti più vicini.

Non spaura; sostiene il tramonto e accomuna l'aura che unisce i nostri pensieri in corsa, di ritorno a casa.

Lo interrogo sul recente ed innovativo lavoro di recupero e fruizione del bene culturale, *cummertativo* si potrebbe dire, della Tradizione a Somma.

Domanda: *Com'è nata questa iniziativa di multimedialità sui beni culturali minori?*

Risposta: Nell'ultimo decennio l'applicazione di metodologie e strumenti informatici e telematici nel campo dei Beni Culturali si è ampiamente diffusa, vista l'opportunità offerta da questi mezzi in presenza di grande quantità, eterogeneità e complessità di informazioni. I sistemi multimediali sono sempre più utilizzati con impieghi diversi, finalizzati all'analisi, alla conservazione, alla tutela, alla divulgazione, alla promozione turistica, ecc.

Anche l'amplissimo patrimonio culturale italiano cosiddetto minore ha la possibilità di beneficiare delle potenzialità dei suddetti sistemi.

Pochi sono ancora i siti e le località di questo patrimonio che possono vantare esperimenti comunicativi di tipo multimediale di un certo rilievo: una delle difficoltà è dovuta soprattutto al fatto che i prodotti proposti sono fatti essenzialmente a scopi commerciali e quindi essendo rivolti al grande pubblico hanno spesso come soggetto prevalentemente siti di grande richiamo; un'altra difficoltà è collegata alle risorse richieste, soprattutto quanto non ci si può basare su attività di volontariato per la raccolta e la sistemazione delle informazioni.

Tuttavia Somma Vesuviana, che a ben diritto rientra nel patrimonio culturale minore del nostro Paese, con la sua tradizione storica e la sua cultura contadina fieramente e gelosamente conservata, da qualche mese ha un'opera multimediale a essa dedicata: "Luci sul Casamale" e questo grazie alla generosa disponibilità dei tanti esperti del suo patrimonio culturale, al contributo finanziario dell'Assessore al Turismo della Provincia di Napoli, dott. Tommaso Sodano, e all'altrettanta generosa disponibilità del Direttore del CRMPA (Centro di Ricerca in Matematica

ca Pura e Applicata) dell'Università di Salerno, prof. Saverio Salerno.

D.: Cosa contiene il CD ROM? A cosa ammicca la suggestiva copertina?

R.: La scelta del titolo potrebbe lasciar pensare ad un'opera sul Borgo Medievale Casamale: in realtà, benché lo spazio ad esso dedicato nell'opera sia ampio, il Centro Storico rappresenta, rispetto a tutti i *tesori* di Somma, solo una simbolica porta di accesso, espressa da quel portale della Collegiata che si trova sull'interfaccia principale del CD.

Le luci sul Casamale per me sono quelle che si vedono da lontano, le luci della Festa delle Lucerne, le luci di una comunità ancora ricca di un'identità e di un orgoglio capace di attrarre migliaia e migliaia di visitatori e di stupirli in una sera d'estate, luci antiche in grado di illuminare vicoli e coscienze anche nel terzo millennio; ma non le sole, Somma ne ha molte altre, tutte almeno rappresentate in quest'opera multimediale, come molte sono peraltro le ombre, in verità sotaciute, per quanto possibile, in un'iniziativa che vuol essere anche promozionale.

Il grafico Gianluca Vatore, ha tradotto in modo suggestivo sulla copertina del CD l'idea che gli ho trasmesso della città, ancora legata ad una forte religiosità, simboleggiata da uno degli angeli della Collegiata; tuttora coinvolta in una sentita e sorprendente ritualità collettiva, simboleggiata dalla lucerna accesa e collegata visceralmente alla sua Montagna, madre incombente e non solo perché costituisce lo sfondo del panorama sommese.

Il difficile del lavoro è stato proprio quello di tradurre le emozioni, le atmosfere, i profumi in pagine asettiche e movimenti segmentati.

D.: Come si articola l'opera, chi ha partecipato, quali sono le tecnologie usate?

R.: La sigla del CD, al ritmo di una tarantella di Marcello Colasurdo, con immagini, filmati e ricostruzioni virtuali, passa in rassegna, come in un flash-back, i contenuti del CD: si rincorrono immagini di lavoro contadino, di ballo, di monumenti, di feste.

Al termine della sigla, dall'interfaccia principale, si può partire per visitare le quattro sezioni del CD, che rappresentano secondo me anche quattro modi diversi per accostarsi a Somma: *Somma Antica, Arti e Tradizioni, La Montagna, La Festa delle Lucerne*, simboleggiate sull'interfaccia rispettivamente da: un particolare del coro della Collegiata, due mani che mostrano un doppio flauto, la ginestra fiorita, un vicolo illuminato, il tutto in un gioco di bianco e nero e colore, di luci e ombre, chiari e scuri.

Questa voluta contrapposizione accompagna tutta la visita virtuale a Somma, tentando di restituire un ambiente capace di illuminarsi e gioire delle proprie tradizioni, di vivere intensamente i valori dell'antica cultura contadina e della propria religiosità, saltuariamente risvegliandosi da inspiegabili sonni della coscienza sociale che fanno tra l'altro dimenticare un passato glorioso e l'abbandono in cui versano le notevoli testimonianze monumentali.

Ogni volta che si sceglie di visitare una sezione, dopo un'introduzione con una composizione fotografica e con la voce narrante dell'attore Fabio Cocifoglia, appaiono una o due *giostrine* che è possibile far ruotare, illuminando le icone, corrispondenti ai diversi capitoli della sezione.



Somma Vesuviana e il Borgo Medioevale

Cliccando sull'icona prescelta si giunge al livello di dettaglio che generalmente è costituito da una parte testuale scorrevole e da una rassegna fotografica, che è possibile ingrandire anche a tutto schermo.

Nel dettaglio oltre alla possibilità di stampare il testo, si può accedere a diverse tipologie di testimonianze sull'argomento: brevi filmati, testimonianze scritte, versi, foto a 360 gradi.

Tra i tanti e interessanti filmati voglio sottolineare uno suggestivo e di sicuro valore documentale, nella sezione *Arti e Tradizioni*: è quello relativo alla preghiera di Zi' Gennaro 'o Gnundo, con i propri figli, rivolta alla Madonna, sul sagrato del Santuario di Castello; un pezzo emozionante e prezioso oltre che per la scomparsa dell'esecutore, perché nessun cantante sommese oggi riesce ad assumere la stessa intensità espressiva, a mostrare una paragonabile genuina ed autentica religiosità e trasmettere tanto pathos.

Sull'argomento vi è anche una testimonianza del prof. Paolo Apolito, che racconta le giornate trascorse allo *Gnundo il Sabato dei Fuochi*.

Tra le diverse foto panoramiche, foto virtuali attraverso le quali si restituisce la sensazione di una vista a tutto tondo, vale la pena di citare quella di un'alba da Punta Nasone, il *Ciglio*, luogo simbolo di Somma, sia per la valenza ambientale che per essere destinazione di rituali escursioni primaverili.

Con pochi movimenti del mouse lo sguardo corre dall'imponenza del Vesuvio, ad alcuni tratti del golfo di Napoli, fino a giungere ai cognoli di Ottaviano e all'atrio del Cavallo, passando attraverso l'ampia pianura vesuviana.

Per "Luci sul Casamale" sono state sapientemente usate dal responsabile software Ivan Senatore gran parte delle tecnologie e degli strumenti innovativi attualmente disponibili per la rappresentazione multimediale: di sicuro fascino è la visita virtuale alla chiesa Collegiata, ricostruita con tecniche di grafica 3D, ad opera del grafico Gennaro Acanfora, e resa quasi interamente navigabile al suono barocco del *Credidi* di Monteverdi; molti dei dipinti della

chiesa sono osservabili nei particolari con una specie di lente d'ingrandimento virtuale, così come è possibile far partire piccoli filmati per ammirare la ricostruzione del coro, del soffitto, del pulpito e di altri elementi architettonici.

I brani musicali che accompagnano la visita del CD partono in una sequenza casuale e sono alcune musiche rinascimentali alla corte napoletana di re Ferrante d'Aragona, le stesse che molto probabilmente risuonavano nel XVI secolo nelle contrade sommesi; un brano tradizionale di Somma, *Madonna delle Grazie*, eseguito dai Saturnalia e un bellissimo brano dedicato alla Montagna, dei Zezi di Pomigliano d'Arco.

La presentazione invece della specifica tradizione musicale sommese ha un capitolo a parte del CD, in esso oltre a leggerne le caratteristiche è possibile ascoltare le diverse tipologie di canti (*a figliola, alla potatoria, la tammurriata e a fronn'e limone*) nella magistrale esecuzione di Zi' Gennaro 'o Gnundo e di Giovanni Coffarelli.

Inoltre ognuno può cimentarsi nel suono virtuale di tutti gli strumenti della tradizione musicale sommese, pur senza conoscerne la tecnica.

In altra sezione poi è anche possibile ascoltare i tipici canti pasquali.

Recitato invece, dalla calda voce, tipicamente sommese, di Michele Febbraro (*Michele 'e Zeza*), è il *cunto* della festa delle lucerne, una sequenza di tuoi versi, o meglio sarebbe dire vibrazioni, intense memorie che si sono fatte parola.

Diamo a Cesare quello che è di Cesare.

I contenuti dell'opera multimediale sono molto ampi: lo spazio occupato sul supporto è di circa 650 Mb, vale a dire tutto quello disponibile.

Per la raccolta dei contenuti sono riuscito a coinvolgere molti dei tantissimi esperti, protagonisti ed appassionati delle radici culturali, che Somma ha la straordinaria fortuna di avere.

Tanti hanno generosamente donato i propri scritti, in qualche caso sintesi di anni di faticose e lunghe ricerche e le proprie foto, frutto di collezioni o di una propria personale ricerca fotografica.

Non credo di avere spazio sufficiente per elencarli tutti, i dovuti e profondamente sentiti ringraziamenti sono all'interno del CD. Un punto di riferimento indispensabile è stato proprio la rivista "Summana", con i suoi principali collaboratori.

L'opera, pur contenendo una mole considerevole di informazioni su Somma, non ha assolutamente la pretesa di essere esaustiva e raccogliere tutta la conoscenza sulla città, anche in considerazione del limitato tempo a disposizione, della molteplicità e disomogeneità dei contributi e delle esigue risorse finanziarie.

Molto e molti per forza di cosa sono rimasti fuori.

Il CD vuole solo essere un tentativo pionieristico di sistemazione dell'amplissimo patrimonio di conoscenze che caratterizza la cultura sommese, soprattutto con l'obiettivo di promuoverlo e valorizzarlo.

D.: Quando nasce l'idea?

R.: In seno al comitato per la Festa delle Lucerne del 1998. Allora fu decisa la realizzazione di un CD ROM multimediale sulla Festa delle Lucerne, in risposta ad una sollecitazione ricevuta dall'Amministrazione Provinciale di Napoli, Assessorato al Turismo, che intendeva finanziare, nell'ambito della festa, un progetto sperimentale di promozione turistica, nel quadro di iniziative tese alla valorizzazione del patrimonio culturale dell'area della provincia a nord del Vesuvio.

Venne così l'idea di realizzare un'opera che servisse a promuovere la Festa e affiancasse l'altra produzione della provincia, *'E cupole*, un film realizzato da Angelo Russo con regia di Michele D'Amelia.

Nonostante fossero pochi i fondi a disposizione proposti al CRMPA del Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione e Matematica Applicata dell'Università di Salerno, di assumersi la restante parte dell'onere finanziario per la realizzazione di un'opera che però andasse al di là dell'evento *Festa* e comprendesse invece una presentazione multimediale dell'intera città di Somma.

La proposta fu accolta con favore ed entusiasmo.

D.: Come si può venire in possesso di una copia?

R.: Purtroppo la tiratura iniziale è stata di sole 1000 copie, con una distribuzione gratuita, curata dalla Provincia di Napoli, che ha avuto come destinatari scuole, associazioni, università, biblioteche.

L'opera ha riscontrato un unanime apprezzamento anche tra gli addetti ai lavori ed è già stata presentata con successo in occasione di diversi eventi come le Borse del Turismo.

Ha suscitato ovunque una grande attenzione e una fortissima curiosità intorno a Somma e alle sue *feste*.

L'augurio è che Somma sappia attrezzarsi meglio per gestire e valorizzare un invidiato patrimonio culturale, che può senz'altro essere veicolo di sviluppo e occupazione.

Si sta pensando alla ristampa di altre copie del CD, questa volta in una versione bilingue, con l'aggiunta dunque dell'inglese, per poter raggiungere facilmente anche utenti stranieri e ovviamente per soddisfare la domanda dei molti sommesi che vorrebbero venirne in possesso.

In conclusione, io, straniero interrogante, mi rassicuro al fatto che il paese suscita sempre nei figli migliori passioni e sogni, non sopiti nella morte di quelli che ci hanno preceduto e che più di ogni cosa ci hanno amato.

L'opera godibile al PC e al silenzio di notti di lontananza è stata presentata nella scuola elementare del Casamale nel giugno del 1999 sotto l'occhio burbero (solo per darsi un contegno dopo l'ubriacatura di secoli di spremitura d'uva) del gigantesco torchio, detto *cerza* perché fatto da una quercia.

Gli veniva da ridere, a *'o térra*, altro termine per dire la terribilità del mostro delle antiche cantine, come al baffuto tre di bastoni che vanta lo stesso nome, perché sapeva bene che a spremere i sommesi si cava sempre uno spirito buono.

Angelo Di Mauro

S U M M A N A - Attività editoriale di natura non commerciale ai sensi previsti dall'art. 4 D.P.R. 26 ottobre 1972, N° 633 e successive modifiche - Gli scritti esprimono l'opinione dell'Autore che si sottofirma - 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.