

Raccolta di stemmi di famiglie collegate a
Somma. *(Parte seconda)*

Raffaele D'Avino Pag. 2

Somma e il Maschio Angioino

Domenico Russo » 9

Il mistero di una città

Michele Montella » 13

Due opere inedite di Antonio Sarnelli:

La Cocifissione e S. Bernardino da Siena

Ugo di Furia » 14

Dalla Villa rustica alla Starza Regina

Simone Pensa » 20

Giullari di popolo e allegre masnade

Angelo Di Mauro » 23

La famiglia dei Paridi:

Cincia bigia e Cincia mora

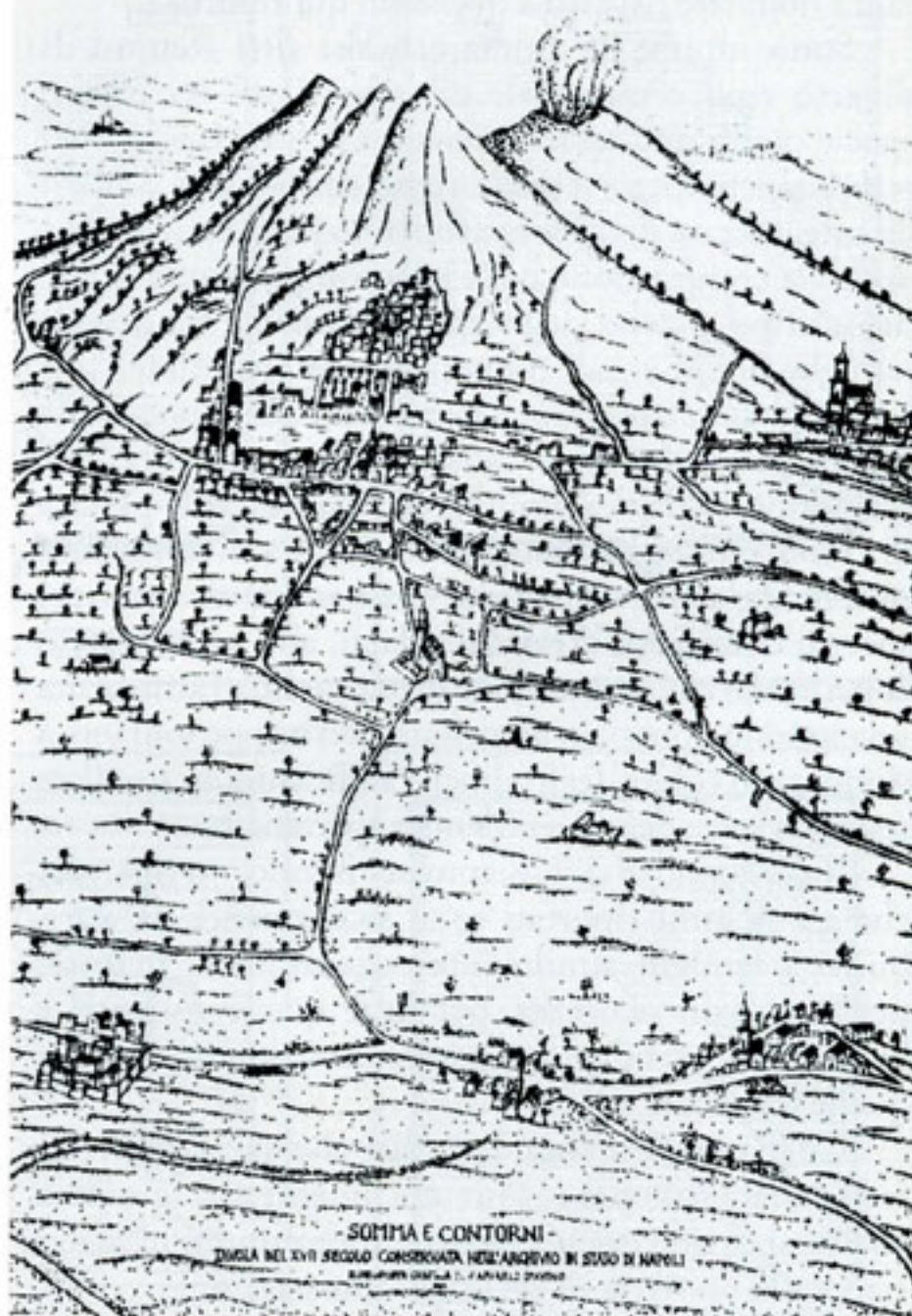
Luciano Dinardo » 25

Impiantiti ceramici delle chiese di Somma

Antonio Bove » 27

In copertina:

Veduta assonometrica della zona
del Convento di S. Domenico



RACCOLTA DI STEMMI DI FAMIGLIE COLLEGATE A SOMMA

(PARTE SECONDA)

L'entità degli stemmi, riportati in questa rivista nella prima e nella seconda parte di questa raccolta, non si deve ritenere del tutto esaustiva e completa per quanto riguarda le numerose famiglie insediate e documentate attraverso i vari secoli nella cittadina di Somma o con la stessa aventi avuto nel tempo stretti rapporti di diverso tipo e condizione.

Data la mole notevole di materiale, consultato e da consultare, si spera in un prossimo più completo aggiornamento con un'ulteriore fitta raccolta di arme di altre famiglie da non ritenersi certamente di minore importanza nobiliare rispetto a quelle fin qui riportate.

Sono inoltre da studiare molti altri stemmi di diverso tipo e materiale distribuiti sul territorio, specie quelli ubicati in abitazioni private o in edifici religiosi, che però si presentano un po' più difficili da interpretare data, come abbiamo precedentemente detto, la commistione nella loro composizione di più di un'arma a causa degli apparentamenti tra diverse famiglie nobili in essi unitamente rappresentate.

Qualche altro stemma non ci ha dato la possibilità di una chiara lettura a causa dell'avanzata abrasione quando lo si ritrova scolpito o della notevole perdita di colore e disegno allorquando si tratta di affreschi o pitture che costantemente si ritrovano al di sotto dei succioli di androni di vecchi palazzi, altri ancora spero appaiano con la rimozione di uno strato di attintatura sovrapposto, inteso, in un passato non troppo lontano, a rinnovare il colore degli edifici o addirittura a cancellare testimonianze della precedente appartenenza.

Ricordiamo, e ci scusiamo per il concetto ripetuto, che gli stemmi riportati sono sicuramente da attribuirsi a famiglie similmente cognominate, ma non possiamo con sicurezza, per tutte quelle riscontrate in Somma, stabilire l'appartenenza documentata a quelle blasonate.

Cogliamo l'occasione per dire che questa ricerca è stata curata solo per fornire documenti e ci scusiamo anzitempo, non essendo esperti approfonditi in materia, per la presenza di eventuali imperfezioni.

Non ci perdiamo d'animo e continuando nella ricerca storica e demografica speriamo di giungere ad ulteriori più soddisfacenti conclusioni, anche se si deve tener conto, è ormai inconfutabile, di un elemento per noi di non trascurabile essenza cioè del tempo che impietoso inesorabilmente scorre.

Galluccio – D'argento al gallo di rosso; e nel cantone sinistro del capo una torta d'azzurro caricata da una stella d'oro a cinque raggi. (*S.V. 1630 31*)

Giudice (Del) – D'oro alla banda di rosso. (*S.V. 1580 230r – M. 41, 48*)

Giuliano – D'azzurro alla banda d'argento caricata di un leone di rosso accompagnato da due rose dello stesso. (*S.V. 1561 48, 97 – M. 4, 10, 11*)

Grifeo – Troncato: nel 1° di oro al grifone passante di nero; nel 2° di oro a tre bande di azzurro. (*M. 31*)

Grippo o Griffio – D'argento al grifo di rosso (*M. 28*)

Guindazzo – Di oro a tre bande spinate di azzurro. (*S.V. 1561 54r – M. 24, 51*)

Jovino – Di azzurro alla fascia d'oro, con in capo un leone di rosso mirante una stella d'oro, ed in punta un monte a tre cime. (*S.V. 1561 98*)

Luca (De) – Di azzurro al leone d'oro lampassato di rosso tenente nella branca anteriore destra una croce di argento e attraversato da una fascia d'argento caricata da tre rose di rosso.

Maione – Bandato d'argento, in capo d'azzurro alla spina d'oro, in punta di rosso al crescente d'argento. (*S.V. 1561 59°, 59b, 60b – M. 32, 33, 37, 39, 40, 49*)

Macedonio – Vajato ad una banda di oro caricata di un leone rosso (*Documentata sul territorio*)

Maramaldo – Bandato d'argento e di rosso, con una fascia del primo attraversante su tutto. (*M. 22*)

Marano – Di rosso al leone di argento. (*Lapide a S. Maria del Pozzo*)

Marra (Della) – Di azzurro con una barra contraddoppia merlata di argento, al lambello di tre pendenti di rosso, posto nel cantone sinistro del capo. (*M. 35 – Lapide in via Cappella*)

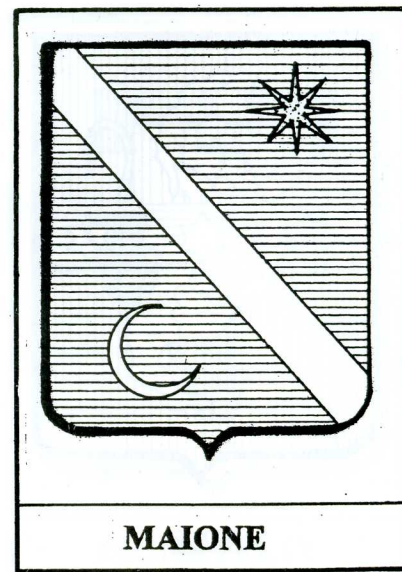
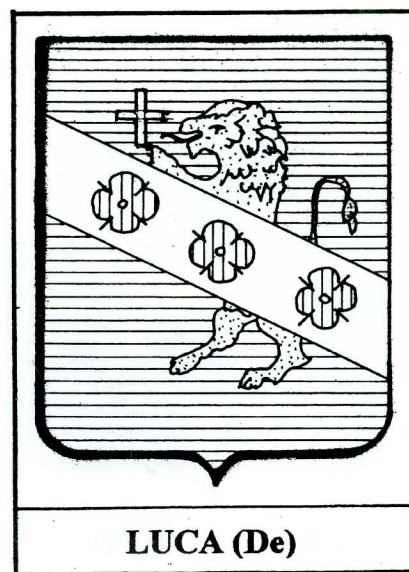
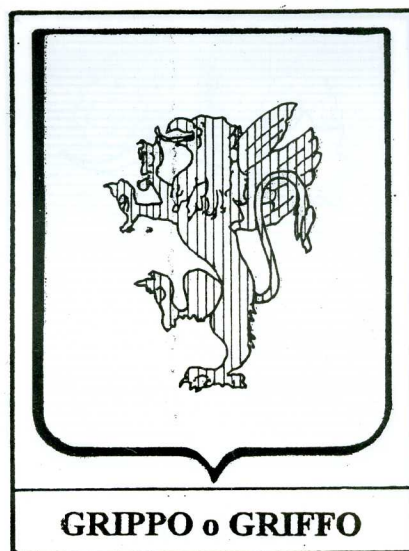
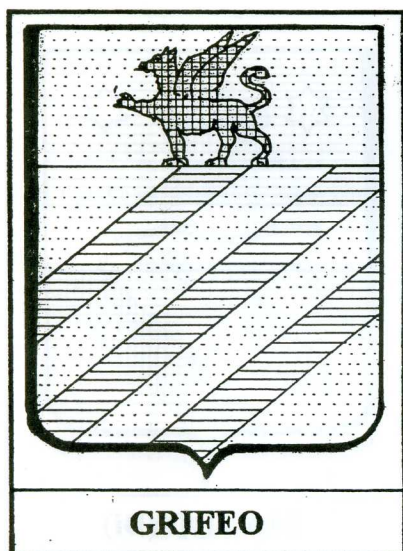
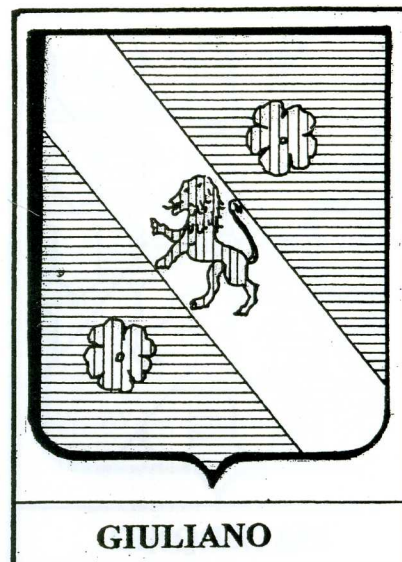
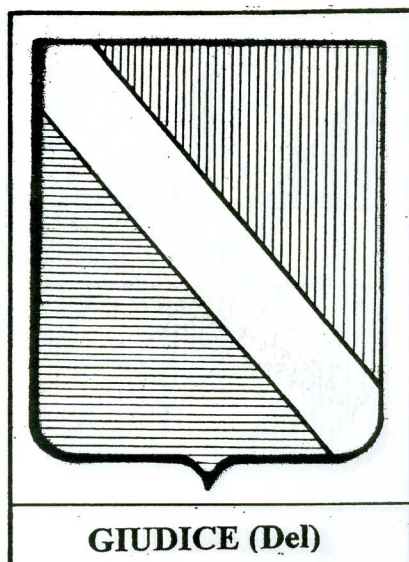
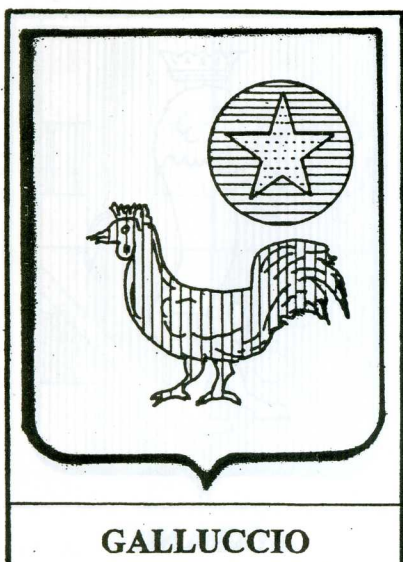
Masulli – D'azzurro alla stella caudata.

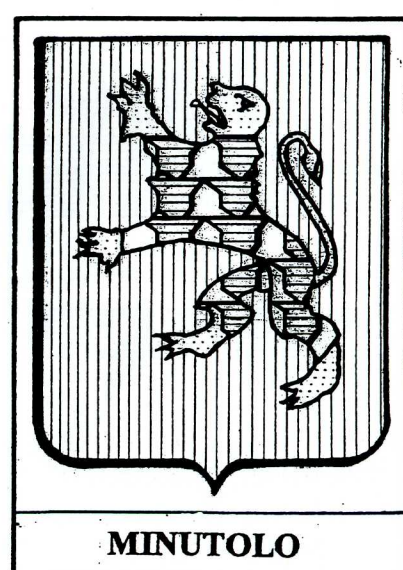
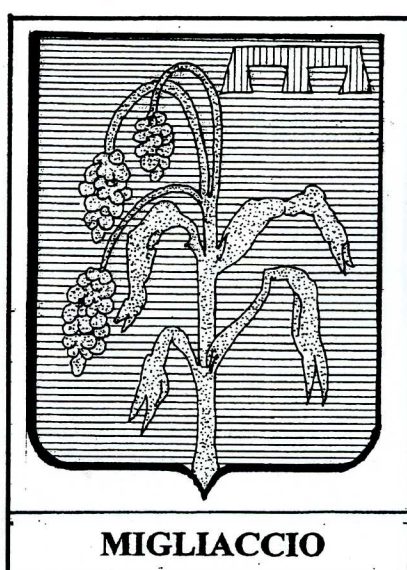
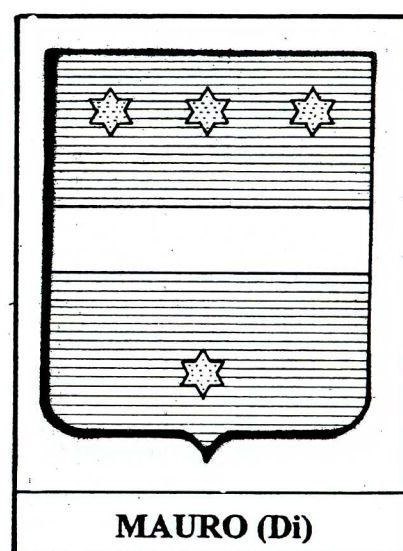
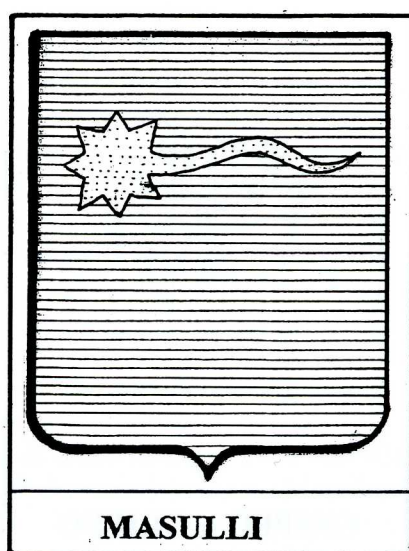
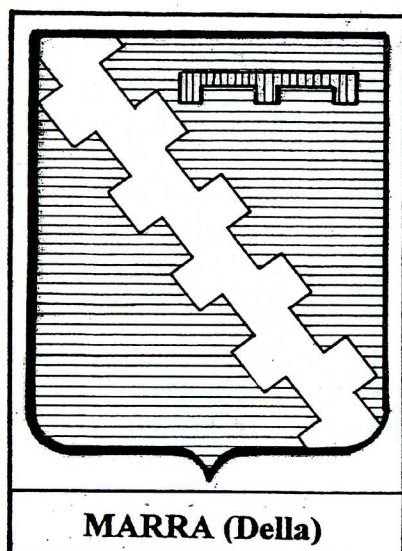
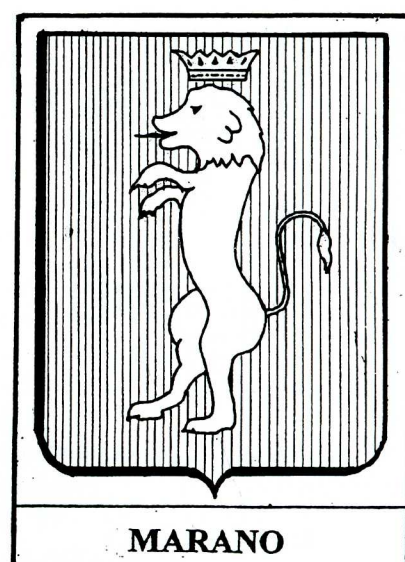
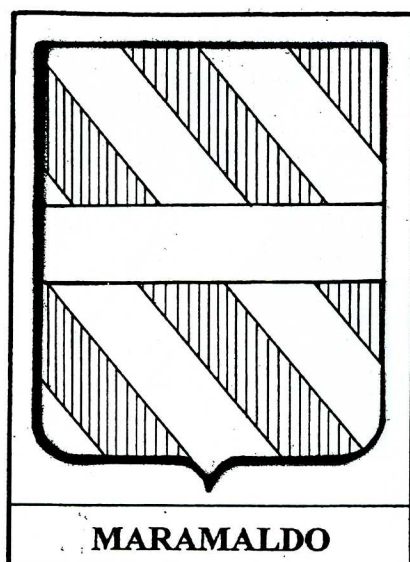
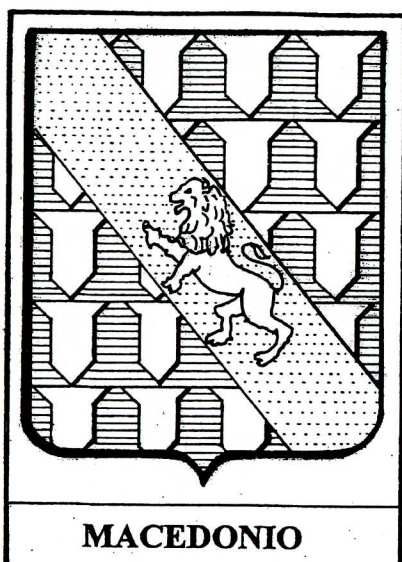
Mauro (Di) – D'azzurro alla fascia d'argento, accompagnata da quattro stelle d'oro; 3 nel capo ed 1 in punta. (*S.V. 1561 59a, 60a, 60b, 61a, 61b, 62a – M. 34, 36*)

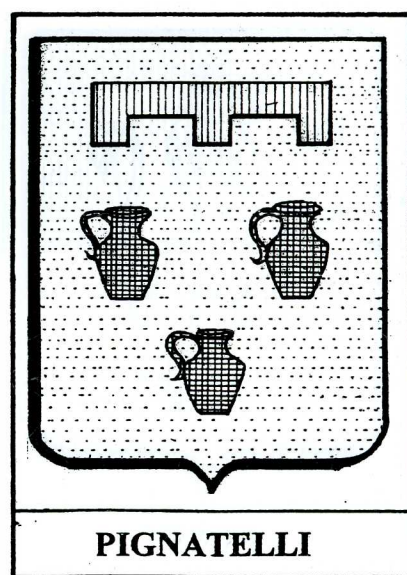
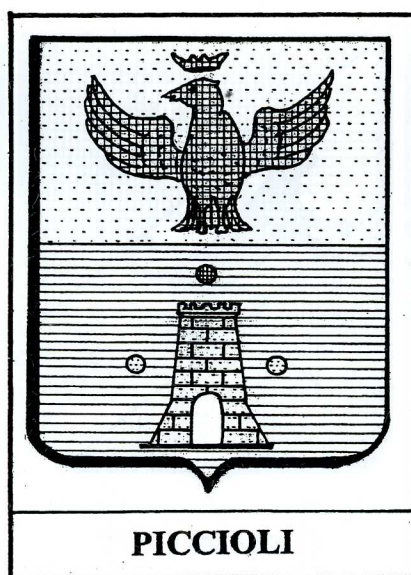
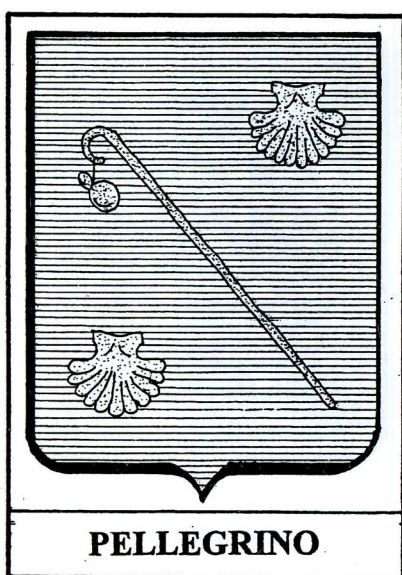
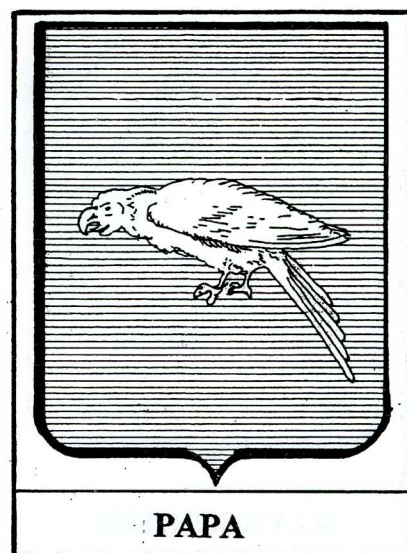
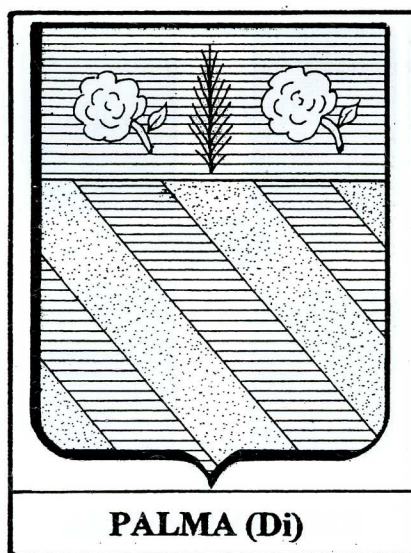
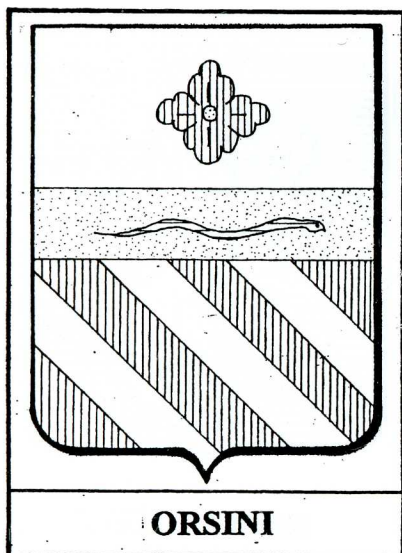
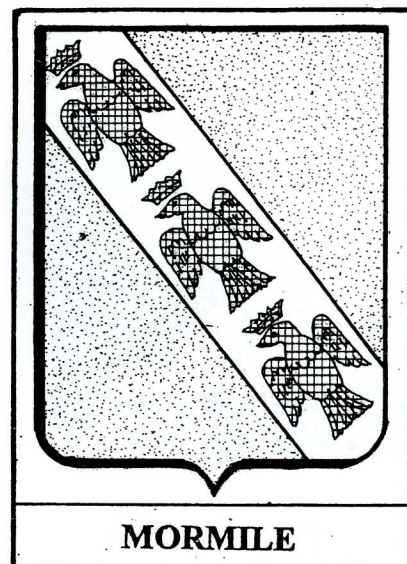
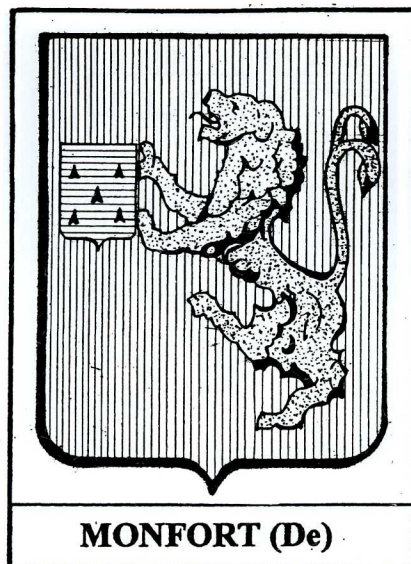
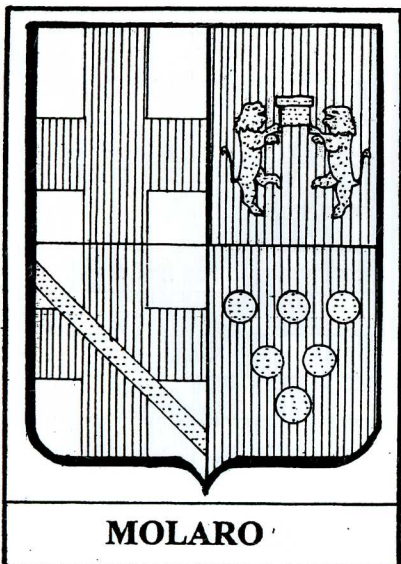
Mele – Di azzurro al leone d'oro attraversato da una fascia caricata da tre stelle a cinque punte di argento. (*S.V. 1621 160*)

Migliaccio – D'azzurro alla pianta di miglio d'oro, movente dalla punta, sormontato da un labello di rosso. (*Palazzo in via Annunziata*)

Minutolo – Di rosso al leone di vaio armato di azzurro e di oro con la testa di quest'ultimo. (*M. 44*)

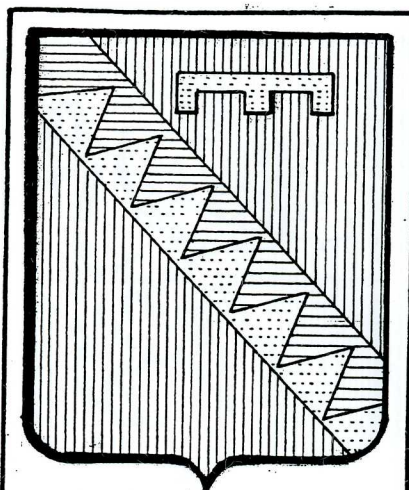




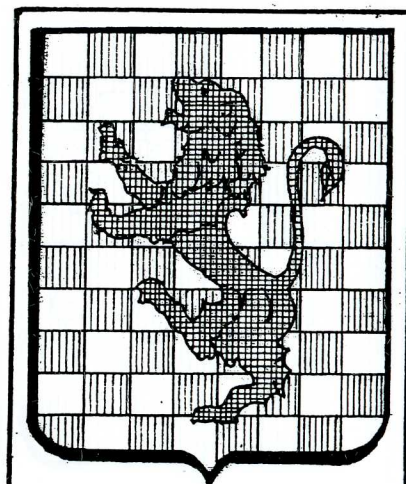




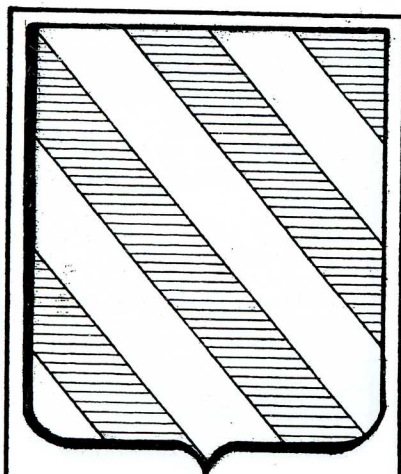
PIROMALLO



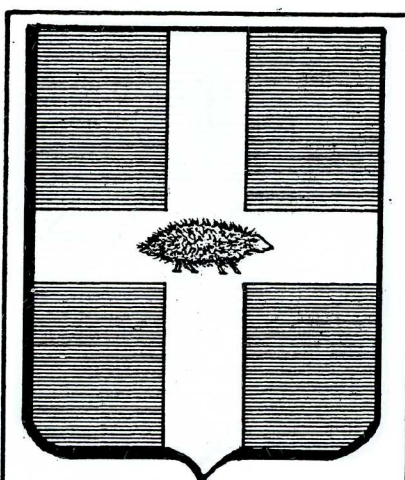
PISCICELLI



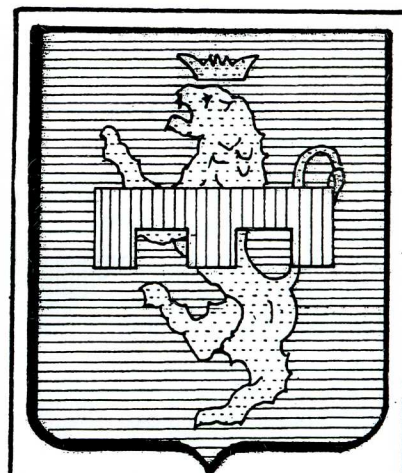
RAIMONDI



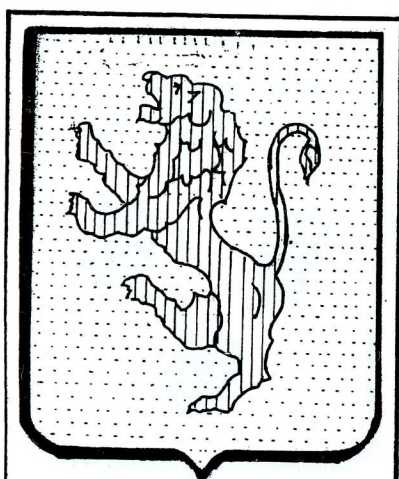
RAVASCHIERI



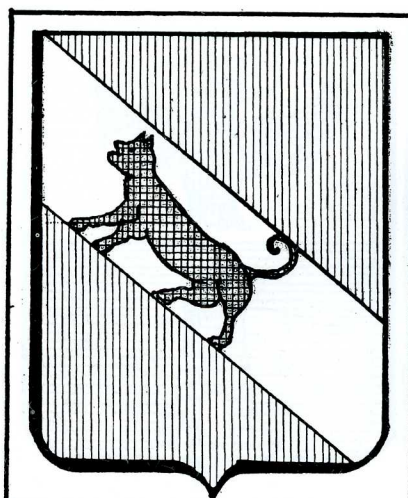
RICCIO di PALMA



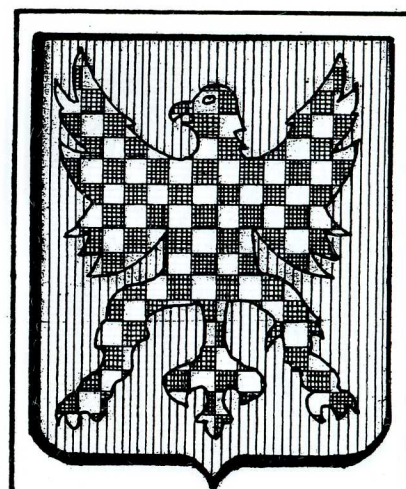
ROMANO



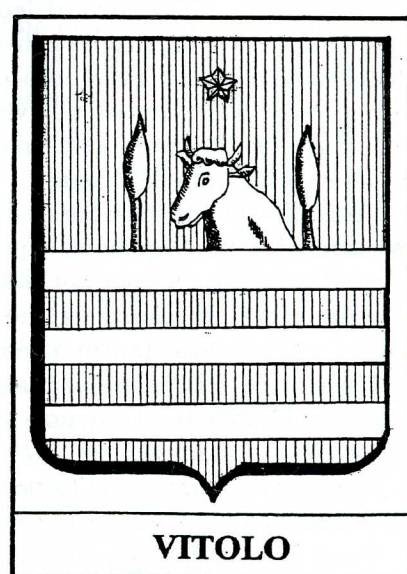
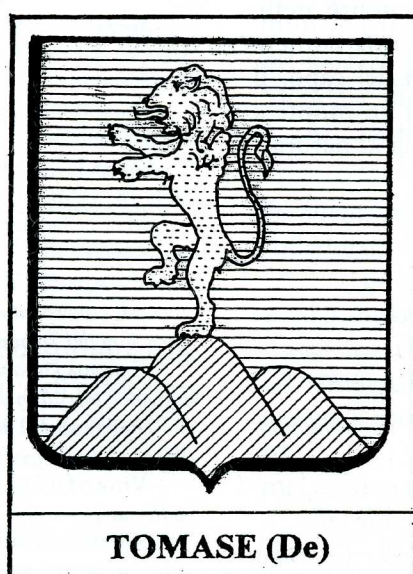
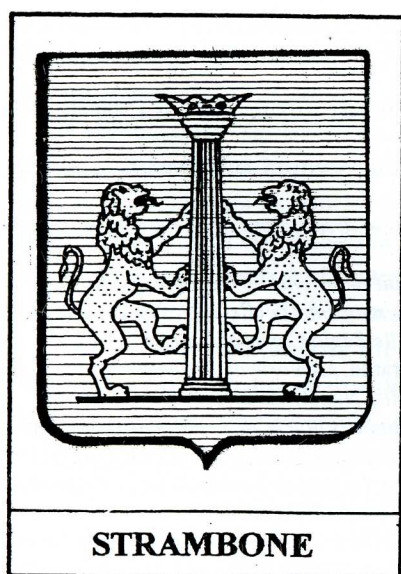
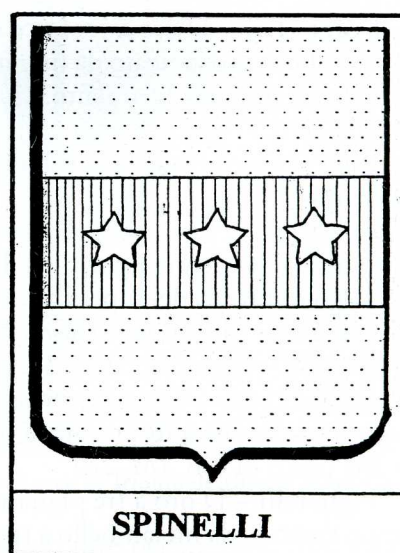
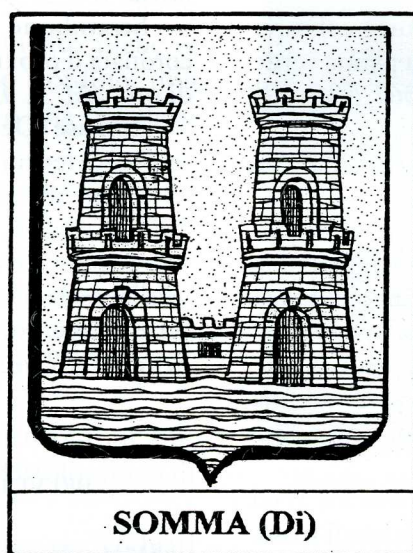
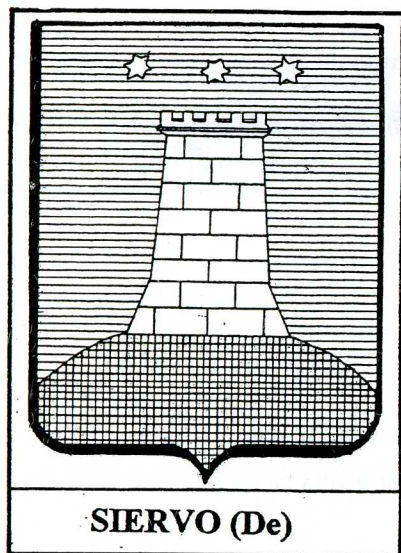
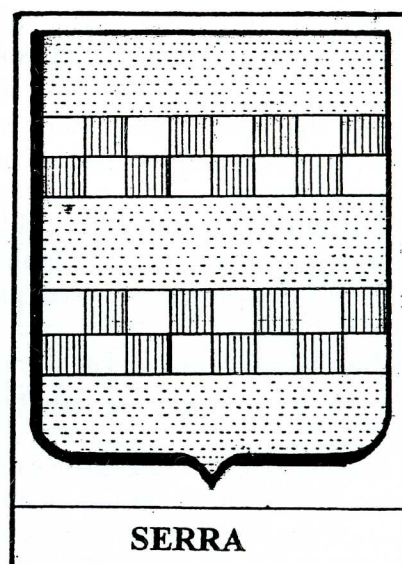
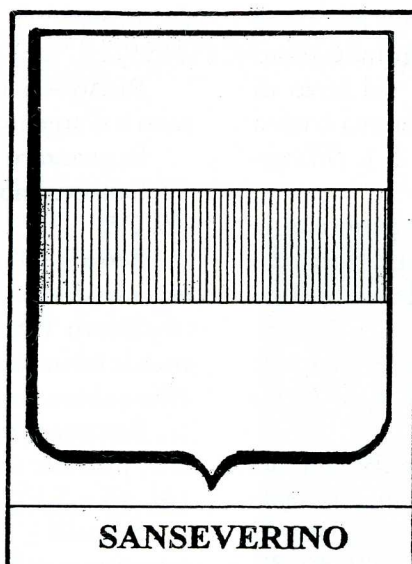
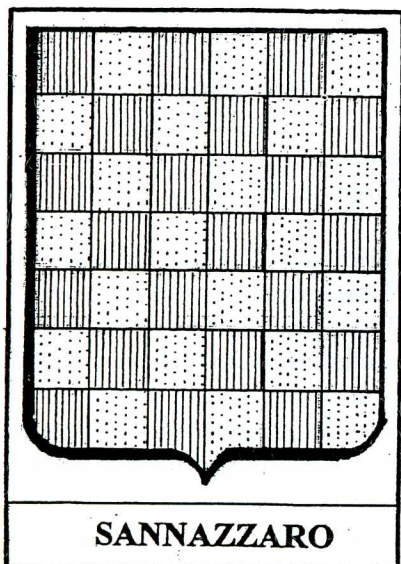
ROSSI



RUGGI



RUSSO



Molaro – Inquartato; nel 1° d'argento alla croce di rosso, nel 2° di rosso a due leoni affrontati d'oro tenenti insieme un plinto dello stesso; nel terzo di argento alla croce di rosso attraversato da una cotissa d'oro; nel 4° di rosso a sei palle di oro 3, 2, 1. (*Riscontrato sul territorio*)

Monfort (De) – Di rosso, al leone d'oro con la coda biforcata tenente colle branche anteriori uno scudetto d'azzurro caricato da cinque code d'armellino di nero. (*M. 28*)

Mormile – D'oro bandato d'argento con tre aquile coronate di nero. (*M. 13, 15, 50*) - (*Lapide In via Spirito Santo*)

Orsini – Bandato d'argento e di rosso col capo del primo alla rosa nel secondo sostenuto da una trangola cucita d'oro, caricata da un'anguilla serpeggiante di azzurro. (*M. 2, 4, 13, 15, 17, 20, 21, 22, 29, 30, 32, 36, 47, 48, 50*)

Palma (Di) – D'oro a tre fasce d'azzurro col capo cucito dello stesso caricato da un ramo di palma verde accostato a due rose d'argento. (*S.V. 1561 60a, 60b - M. 33, 40*)

Papa – D'azzurro al pappagallo al naturale. (*Palazzo sul territorio*)

Pellegrino – D'azzurro al bastone di pellegrino posto in banda accompagnato da due conchiglie, una nell'angolo sinistro del capo, l'altra nell'angolo destro della punta, il tutto d'oro. (*Riscontrato sul territorio*)

Piccioli – Spaccato di oro e di azzurro; nel 1° all'aquila di nero coronata dello stesso; nel 2° ad una torre di oro caricata di un punto di nero, e accostata da due punti di oro. (*M. 18*)

Pignatelli – D'oro a tre pignatte di nero 2 e 1; ed il capo caricato da un lambello a tre pendenti di rosso. (*M. 27, 43*)

Piomallo – D'azzurro al leone tenente nelle branche anteriori un maglio e fissante una cometa ondeggiante in sbarra nel punto destro del capo, il tutto d'oro, il leone fermo sulla vetta di un monte a tre colli d'argento nascente da una roccia al naturale movente dalla punta dello scudo

Piscicelli – Di rosso alla banda d'argento inchiaivata d'azzurro ed accompagnata in capo da un lambello a tre pendenti d'oro. (*Riscontrato sul territorio*)

Raimondi – Scaccato d'argento e di rosso, al leone di nero, attraversante il tutto. (*Rione sul territorio*)

Ravaschieri – Bandato d'azzurro e d'argento

Riccio Di Palma – D'azzurro alla croce d'argento con un riccio al naturale. (*M. 40*)

Romano – Di azzurro al leone di oro con un lambello di rosso a tre denti. (*S.V. 1561 85, 85r, 86*)

Rossi – D'oro al leone di rosso. (*M. 40 - Capitello 2, 56, 155, 157*)

Ruggi – Di rosso alla banda d'argento caricata

da un gatto di nero passante. (*Piedigrotta a Somma 1899*)

Russo – Di rosso, all'aquila spiegata scaccata di nero e d'argento. (*M. 30 - S.V. 1561 85r, 95, 96*)

Sannazzaro – Scaccato di rosso e d'oro. (*M. 50*)

Sanseverino – D'argento alla fascia di rosso. (*M. 20, 22*)

Serra – D'oro a due fasce scaccate di rosso e di argento di due file. (*Riscontrato sul territorio*)

Siervo (De) – D'azzurro con torre merlata sul monte ed in capo tre stelle a sei punte tutto d'argento. (*Riscontrato sul territorio*)

Somma (Di) – D'oro con due torri d'azzurro merlate, piantate sul mare agitato di argento e di azzurro (*M. 45 - S.V. 1561 60b, 61a, 62a*)

Spinelli – D'oro alla fascia di rosso caricata da tre spine o stelle d'argento con cinque punte poste in fascia. (*M. 3, 41, 42*)

Strambone – D'azzurro alla colonna d'argento coronata d'oro trattenuta da due leoni controrampanti di oro. (*M. 7, 43*)

Tomase (De) – Di azzurro con un leopardo illeoniato di oro, fermo sulla vetta di mezzo di una montagna a tre cime di verde, movente dalla punta dello scudo. (*M. 34, 35, 36, 49, 51*)

Vitolo – Di rosso a tre fasce d'argento con un vitello uscente dallo stesso, sormontato da una stella pure d'argento, ed accostato da due cipressi uscenti, di verde. (*Riscontrato sul territorio*)

BREVE BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

***M. = Maione – S.V. = Santa Visita.

- *Santa Visitatio Generalis Nolanae Diocesis peracta anno Domini MDLXI ab Excell.mo et Rev.mo D.no Antonio Scarampo*, Nola 1561 (Manoscritto).

- *Santa Visita, Anno 1580*, Vescovo Giovan Battista Spinola, Nola 1508 (Manoscritto).

- *Santa Visita, Anno 1630*, Vescovo Giovan Battista Lancellotti, Nola 1630 (Manoscritto).

- MAIONE Domenico, *Breve descrizione della regia città di Somma*, Napoli 1703.

- *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 delle Regia Camera in quest'anno 1744.*

- CANDIDA GONZAGA Berardo, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Napoli 1875.

- PADIGLIONE Carlo, *Trenta centurie di armi gentilizie*, Napoli 1914.

- VITOLO FIRRAO Augusto, *La città di Somma Vesuviana illustrata nelle sue principali famiglie nobili*, Napoli 1887.

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

- D'AVINO Raffaele - MASULLI Bruno, *Saluti da Somma Vesuviana - Somma Vesuviana, la storia nei suoi monumenti*, Marigliano 1991.

SOMMA ED IL MASCHIO ANGIOINO

Nel mentre attendiamo che il comune di Somma pubblichi la nostra ricerca sullo storico Avv. Francesco Migliaccio, ci viene richiesto il consueto contributo alla rivista *SUMMANA*.

Un poco frastornato perché reduce da lunghe ricerche archivistiche e principalmente per la organizzazione di un lavoro sulla nascita di Somma quale città medioevale, si è rimasti a lungo indecisi sull'oggetto del presente articolo.

È una indecisione certamente non dovuta all'esaurimento delle fonti e degli argomenti.

A più di trenta anni dall'inizio della ricerca sulla nostra città, abbiamo raccolto tanto materiale documentario e bibliografico che sicuramente anche se ci dedicassimo esclusivamente al suo riordino, non riusciremmo mai a darne un ordine o una classificazione esauriente.

Si tratta di una miniera inesauribile, perché dagli archivi di stato, notarili, religiosi e privati sta emergendo una messe di notizie e di scoperte che sovverte completamente anche le vecchie e consolidate concezioni, come per esempio il nome del quartiere Casamale prima del 1268 e tante altre.

Dapprima si era pensato ad un articolo sui giuristi della corte angioina a Somma: Bartolommeo di Capua, ed Andrea d'Isernia.

A questi relevantissimi personaggi già individuati dallo storico Alberto Angrisani negli anni venti del secolo scorso (1), abbiamo potuto aggiungere anche Bartolomeo de Bisento, fedelissimo della regina Sancia, figlioccio del Di Capua (2).

Il de Bisento sebbene noto al nostro storico, non era stato da lui menzionato forse perché il dato della sua presenza a Somma venne acquisito dopo il 1936, anno cui fu compilata la *Toponomastica*, dove l'Angrisani aveva menzionato tutti i personaggi storici collegati al territorio di Somma..

Altro argomento ancora inedito è costituito dalla presenza a Somma nei primi decenni dell'ottocento di tre importantissimi personaggi storici di rilevanza internazionale: Angelo d'Ambrosio, Ottavio Mormile ed il ministro Michelangelo Cianciulli.

Il generale Angelo d'Ambrosio, che fu apprezzato direttamente da Napoleone e dal principe austriaco del Metternich, morì nella Starza della Regina di Somma il 29 luglio del 1822.



Maschio Angioino. L'arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona

Il Mormile importante personaggio murattiano era il proprietario del palazzo che è oggi la sede comunale (3) ed infine i Cianciulli erano i proprietari del palazzo già dei principi di Somma poi Ciampa-Mendaia alla via Canonico Feola (4).

Al fine per una bizzarria del caso, e per ostacoli nella ricerca di ulteriori notizie, si è deciso di dimostrare con una nuova prova l'assunto *datemi un argomento o un libro sulla storia di Napoli e vi dimostrerò un collegamento con Somma*.

Prendo a caso il bel libro di Riccardo Filangieri *Castel Nuovo, reggia angioina ed aragonese di Napoli* del 1934, nelle prime pagine dell'opera parlando della costruzione e di preparativi dei lavori leggiamo: *Il 26 giugno il re (Carlo I) emanò da Somma un vero e proprio statuto dell'opera, ove furono stabiliti tutti i funzionari amministrativi ed i lavoratori* (4).

La costruzione avrebbe riguardato in quella prima fase: due credenzieri, un pagatore, cinque sorveglianti, un contabile, 15 mastri muratori, 80

manovali, 35 scalpellini, 17 conduttori d'asino, con una spesa di 60 once d'oro al mese nel periodo estivo e di 55 e tarenì 25 d'inverno.

Il Direttore dei lavori sarebbe stato Pietro de Chaul (Pierre de Chaule), un chierico provetto architetto che fu il costruttore e rinnovatore di gran parte delle opere commissionate dal re Carlo I (5).

Il de Chauls era lo stesso che aveva steso il progetto di riparazione del castello di Somma nel 1277, centro strategico sul quale esiste una copiosa documentazione specialmente per la frequentazione della famiglia reale (6).

Anche su questo ci riserviamo di scrivere, ove mai riuscissimo a studiare tutte le circa mille citazioni angioine da noi raccolte in un brogliaccio la cui vista ci dissuade automaticamente dall'iniziare.

Tornando al nostro argomento e cioè al rapporto tra Somma ed il Maschio angioino, il documento citato era una specie di autorizzazione e disposizione di immediata messa in opera ed era stato pubblicato, sebbene trasuntato, nella pregevole opera di Matteo Camera: *Annali del regno delle due Sicilie*, edita per il primo volume nel 1841.

Per inciso, e sembra quasi un segno di quella trama misteriosa che il caso o il destino avvolgono attorno alla nostra vita ed alla conoscenza, questo Matteo Camera era uno studioso amalfitano amico del nostro concittadino Avv. Francesco Migliaccio.

Alla fine dell'ottocento il Migliaccio aveva fornito al vecchio studioso, documenti e trascrizioni d'archivio come anche scoperte documentarie inedite, tant'è che in una lettera del 1 maggio 1881, che abbiamo potuto vedere alla Biblioteca della Società di Storia Patria di Napoli, dove sono conservate le carte Migliaccio (7), il Camera riconosceva il contributo disinteressato del Migliaccio, specialmente per la sua famosa opera su Giovanna I d'Angiò (8).

Tornando al nostro documento esso dice:

Stephano Pappasuncia de Napoli expensori operis castrì novi Neapolis provisio pro opere dicti castrì, in quo sunt magisteri muratores 15, et manipoli 80, asini 49 pro deferenda calce, lapidibus, aqua, et aliis necessariis – Item magisteri scappatores 35 qui conveniunt cum curia scappare, et deferire ad extaleum in dicto opere cum eorum omnibus expensis omnes lapides competentes pro dicto opere ad rationem de tare. 10 pro quolibet miliari, quorum lapidum quilibet debet esse longitudinis unius palmi et quarti, et amplitudinis unius palmi, et quia ipsi sunt pauperes volumus quod singulis eorum salvatur uncia 1 pro emendis asinis et aliis apparatibus excomputanda eis cum fideiussione

praestanda et promiserunt portare tria millia lapidum per diem – et in terra magistros scappatores leguntur passabantur, Paulus, Jacobus, Enricus et Manellus Squillati Alessandro Moricius, Andreas, Nicolaus et Johannes Primicerij, Andreas Caraczolus, Enricus Monforte, Thomas, Francus, Nicolaus Garippulus, Riccardus Macza, Johannes Fuscus Jacobus Zallonus Jacobus Scattamundi Gregorius de Mira, Matteus de Amato, Sergius Puldericus, et

Marcus de Madio-

Datum Summae die 27 Junii - anno 1279, VII Indizione.

Abbiamo riportato il documento per esteso, non solo perché riguarda Somma, ma perché è noto che essendo stati i registri angioini distrutti nel 1943 dai tedeschi a S. Paolo Belsito, ogni citazione di quei documenti è un contributo utile alla loro ricostruzione in atto, con lentezza esasperante, da decenni presso l'Archivio di Stato di Napoli.

Osserviamo alcuni dati interessanti e per primo che quelli riportati dal documento non corrispondono pienamente con i numeri citati dal Filangieri.

Gli asini per il trasporto delle pietre sono per esempio 49 e non 17.

Ma al di là di questo rilievo è interessante la lettura del documento perché descrive l'organizzazione di quel lavoro, del suo computo a staglio e la cui dimensione è arguibile dal fatto che era previsto il trasporto di ben tremila pietre squadrate al giorno.

Relativamente al termine di *scappatores* lo stesso Camera lo interpreta giustamente come *scalpellatori ovvero maestri scalpellini*.

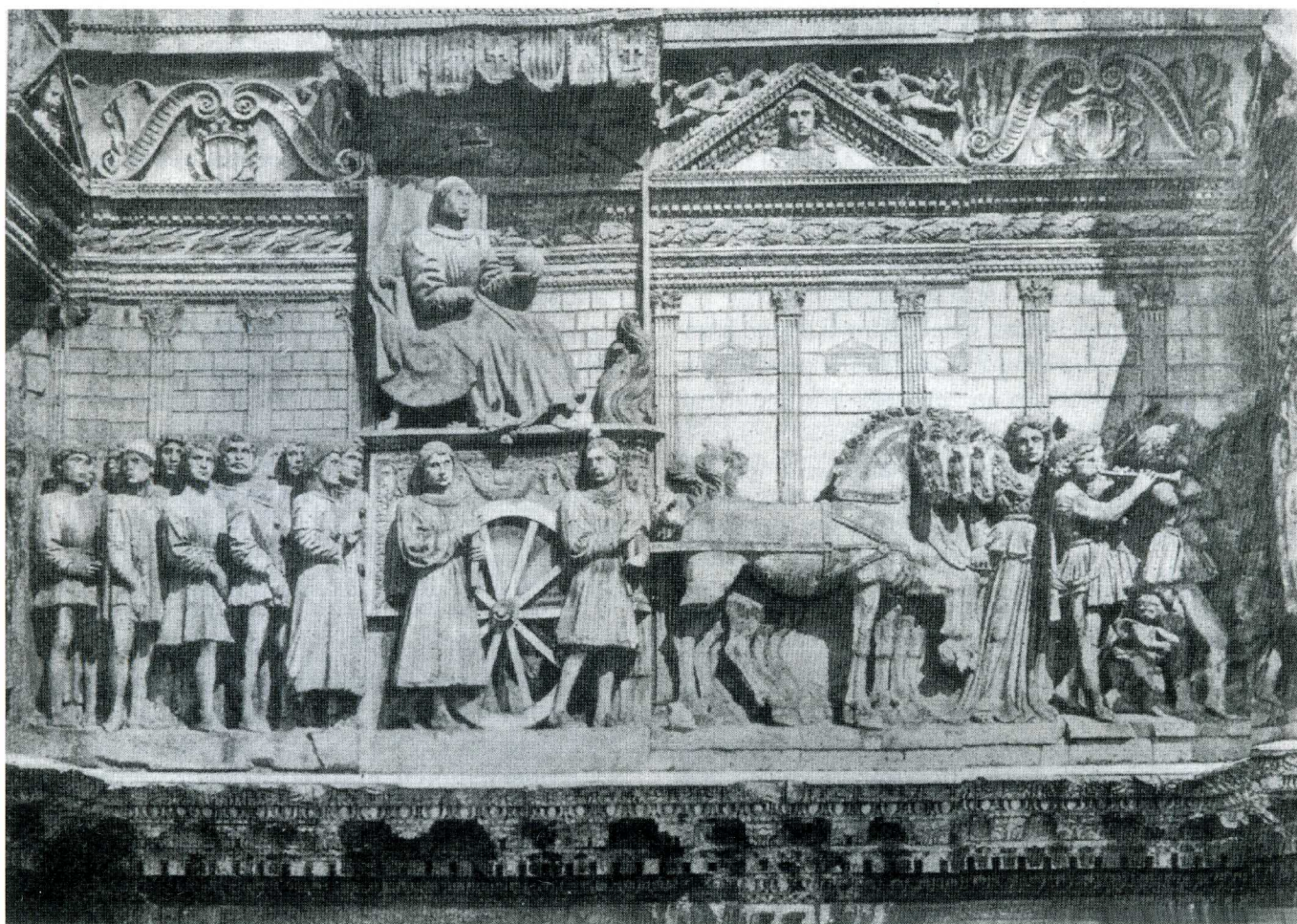
Egli scrive che il termine non è riportato dal Ducange; ma noi argomentiamo che esso è una deformazione di *scapellare* ovvero *tagliare, incidere, rompere* e che tale accezione è riportata nella monumentale opera dello studioso francese (9).

Relativamente poi alla presenza nell'elenco degli scalpellini di cognomi nobili quali Caracciolo, Pulderico o Monfort il Camera precisa che ciò derivava dall'usanza di dare ai neo battezzati compresi gli ebrei il cognome dei signori a cui appartenevano (10).

Ma perché il documento è datato: *Somma 27 giugno 1279*?

Somma era stata scelta da Carlo d'Angiò quale residenza abituale di caccia e per il soggiorno salubre dei suoi nipoti (11).

Tutta una serie di citazioni dimostra quanto a cuore egli avesse il castello di Somma per i suoi eredi, Carlo Martello ed i suoi fratellini, Caterina sua nipote, figlia di Filippo di Costantinopoli, etc.



Maschio Angioino. Entrata trionfale di re Alfonso I d'Aragona in Napoli

Grazie ad un altro benemerito studioso dell'ottocento, Minieri Riccio, noi sappiamo tutti gli spostamenti di re Carlo.

Egli sostò a Somma il giorno 26 e 27 per poi passare a Scafati (12).

In questi due giorni egli ricevette l'architetto de Chaul e dispose come abbiamo visto dalla nostra cittadina, e più precisamente dal nostro castello montano, la costruzione di quello più famoso di Napoli e cioè del maschio angioino.

Potremmo dirci paghi e rimandare il nostro lettore ai futuri studi sui registri angioini o ancora cercare mille collegamenti, tra i quali mi sovviene celermente il nome di quel famoso Antonello Petrucci, segretario di re Ferrante, che, implicato nella congiura dei Baroni, fu giustiziato al centro del piazzale del Maschio Angioino, su un palco altissimo.

Il Petrucci e sua moglie avevano una grande masseria coltivata a vite nella città di Somma ed avevano l'esenzione della tassazione sul vino per concessione reale (13).

Ma uscendo dal castello, e voltandomi a ritroso di questa visita immaginaria e parziale, mi colpisce il biancore dell'arco trionfale del Laurana-Di Martino (14) che è posto sull'ingresso della costruzione.

Quella bellissima opera rinascimentale, il cui studio andrebbe oltre qualsiasi monografia, summa e sintesi di quel tempo magnifico di rinascita culturale ed artistica, raffigura principalmente l'ingresso del re Alfonso d'Aragona nella capitale, dopo la conquista definitiva del regno.

L'entrata in Napoli, che poi diede lo spunto al successivo arco trionfale, avvenne il 26 febbraio del 1443.

Orbene come scrisse lo storico napoletano Angelo Di Costanzo, i cui avi fin dal XIV secolo abitavano anche nella nostra città, il re aspettò proprio qui a Somma che fossero completati i preparativi per il suo ingresso trionfale.

Più volte nel nostro percorso culturale ci è capitato nel confronto con gli addetti ai lavori che essi rimanessero sbalorditi dai legami e dai

collegamenti che la nostra città ha con la storia del Regno di Napoli.

Spesso davanti alla nostra poco celata soddisfazione ed orgoglio di appartenere a questa città piccola, ma così gloriosa per la storia patria, ci veniva obiettato che lo studio del particolare è limitativo e che la storia non può essere letta a così bassa prospettiva e che gli studiosi devono allontanarsi per cogliere la globalità dei fenomeni.

Eppure gli storici francesi delle *Annali* hanno fatto proprio dello studio del particolare, una prospettiva d'analisi privilegiata con una progressione deduttiva che da esso va poi al quadro generale.

Ma senza scomodare questa visione che è anacronistica in quanto confina al puro lato socio-economico le determinanti della storia, vogliamo qui affermare che la storia di Somma è del tutto singolare.

Per la presenza dei re angioini ed aragonesi e delle loro corti che l'arricchirono di decine e decine di palazzi, chiese, cappelle, castelli, Somma non può essere confusa con una qualsiasi cittadina vesuviana.

Le case regnanti la individuarono quale soggiorno salubre, luogo di feste e ricevimenti, di caccia e di intrighi politici; gli aragonesi la fortificarono e le diedero il quartiere ebraico per sottolineare la sua valenza commerciale ed economica.

Per una breve carrellata sulla preminenza della città di Somma nell'area campana si veda il nostro preambolo al saggio *Antroponimi nella toponomastica di Somma Vesuviana* recentemente pubblicato nella miscellanea di Angelo Di Mauro.

E nel caso che non lo si avesse a portata di mano o non fosse stato letto la riproposizione sulle pagine di questa rivista, ricorderemo sommariamente alcune notizie.

Carlo I, Carlo II, Roberto il savio, Giovanna I, Ladislao, Giovanna II d'Angiò, Giovanna IV d'Aragona, Giovanna la Pazza, madre dell'Imperatore Carlo V, *la predilessero, frequentandola ed assegnando ai loro favoriti, medici, militari, giuristi, letterati, nel suo vasto territorio, terre, feudi, beni burgensatici e rendite.*

Tra le famiglie nobili del regno ebbero beni a Somma le seguenti, e ne ricordiamo solo le principali:

del Balzo, de Monfort, Caracciolo, Carafa, Filomarino, Minutolo, Capece, Pappacoda, Filangieri, Scondito, de Gaeta, Cito, Vitolo, Colonna, Orsino, Figliola, Capogrosso, di Costanzo, Strambone, de Curtis, Ruggi d'Aragona, Mormile, Giusso, Serra di Gerace, di Somma principi del Colle e marchesi di Circello, de Cordova, Cardone.

La possedettero e vi vissero anche studiosi e letterati tra i quali annoveriamo: Bartolomeo Carafa, Annibal Caro, Pontano, Sannazzaro, Di Costanzo, Capacelatro, Summonte, Genovesi, Colletta, Ingarrica, Imbriani, fino ai recentissimi Francesco de Martino ed allo storico Gaetano Arfè.

Somma quindi, storicamente fu la dimensione agreste e di piacere della capitale, quasi quale sua naturale estensione nell'entroterra di Terra di Lavoro, legame storico geografico che risaliva a prima del mille, quando il Territorio Plagiense nel quale rientrava, era l'avamposto del ducato bizantino di Napoli, contro le orde longobarde che premevano dall'interno verso l'ultimo baluardo della Romanità.

Parlare di Napoli dal 1268 al 1503, non può essere fatto esaustivamente senza considerare, citare, ricordare, fatti, persone e cose della nostra città.

Qualche volta, passando davanti al castello angioino di Napoli, ditelo ad amici, figli, parenti:

la costruzione del Maschio angioino fu progettata ed organizzata in una riunione tenutasi a Somma il 26 giugno del 1279.

A quel tempo il nostro castello di Somma aveva già 200 anni di storia o forse molti, molti di più.

Domenico Russo

NOTE

1) ANGRISANI A. a cura di, *Toponomastica di Somma*, Inedito, 89, 98.

2) BROCCOLI A., *Di un sarcofago angioino*, Napoli 1898.

3) SCANDONE A., *Michelangelo Cianciulli, statista irpino del periodo napoleonico*, In "Rivista storica del Sannio", Anno X, 1924, 113.

4) FILANGIERI R., *Castel Nuovo, reggia angioina ed aragonese di Napoli*, Napoli 1934, 6.

5) Reg. angioino N° 1279-1280 A, Fol. 13, v°; Cfr. CAMERA M., *Annali delle due Sicilie*, Napoli 1841, 333.

6) Reg. angioino N° 1277 Fol. 149; Cfr. ANGRISANI A., *Brevi notizie storiche e demografiche intorno alla città di Somma*, Napoli 1928, 52.

7) RUSSO D., *Somma nei manoscritti inediti di Francesco Migliaccio*, in attesa di pubblicazione da parte dell'Amministrazione Comunale di Somma, 109.

8) CAMERA M., *Elucubrazioni storico diplomatiche su Giovanna d'Angiò e Carlo III Durazzo*, Salerno 1889; DUFRESNE C. DU CANGE, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, Venezia 1740, Vol. VI, 181.

9) CAMERA M., *Annali*, cit. Vol. I, 333, nota 4.

10) ANGRISANI A., *Brevi notizie storiche e demografiche sulla città di Somma*, Napoli 1928, 52.

11) MINIERI RICCIO, *Itinerario di Carlo I d'Angiò*, Napoli 1872.

12) ANGRISANI, cit., 62, nota 1.

13) FILANGIERI, cit.

IL MISTERO DI UNA CITTÀ

Quale mistero si portano dietro le città? Verso quali appuntamenti portano le strade, le piazze, i vicoli? E, infine, quale compito metastorico le ha condotte a formarsi? Somma è una cittadina che si pone ancora queste domande oppure vive ai margini di un consumismo di spazi, che ha iniziato la lenta opera di cancellazione di una identità?

Oggi il passeggiare è spesso sostituito dall'andare in qualche luogo; le strade si usano, lo spazio non è più organizzato; il campionario di negozi indica che la città diventa sfondo di un vivere altro e non più abitazione e territorio.

Giorgio la Pira chiamava la vocazione alla pace di ogni città "il sentiero di Isaia", individuando nella conversione delle spade in aratri e nella costruzione di sentieri profetici l'essenza stessa della vocazione alla nascita delle città e alle loro stratificazioni secolari.

Non è peregrino allora chiederci come fare per restituire alla nostra cittadina la dignità di una vocazione alla pace e all'unità. *Prope est aestas*, l'estate è vicina; basta ascoltarne i segni; leggerne gli elementi sociali e culturali, gli splendidi tesori artistici, ma lasciar parlare anche la paura di scommettere su una nuova generosità comunitaria.

Possiamo delineare tre momenti di questo sommesso parlare di una città al cuore e alla mente dei suoi abitanti.

Somma degli spazi.

Una città non costruisce i luoghi se non per viverli; non crea riti sociali per mostrarli agli altri, ma per sperimentarli ogni volta con maggior forza. Non è solo questione di impegno ecologico o di controllo dell'abusivismo: infatti entrambi questi settori denunciano un immiserimento della consapevolezza che lo spazio deve diventare abitazione, perché sia rispettato come cosa propria.

Ciò che deve risvegliarsi è il bisogno di "addomesticare" una città, nel senso etimologico autentico, come il Piccolo Principe fa con la sua volpe; la fatica di trovare casa dentro di sé, di occuparsi, di prendersi cura.

Questo processo è laborioso perché comporta la costruzione di un'officina della città, in cui i pezzi storici e quelli ambientali possano essere smontati e rifatti funzionare.

Un sforzo di questo tipo accompagna i desideri più nascosti dei figli di Somma, li prende per mano a rivisitare stanze abbandonate, ma piene di ricordi e di respiri, che ancora non sono persi, che persistono e che sono mantenuti in vita da tante persone singolarmente, le quali però dovrebbero relazionarsi, coniugare i segni di un'estate vicina a quelli della loro personale crescita interiore.

Somma dei bambini e delle bambine.

Chi può prendersi cura di questo aspetto, chi potrebbe fungere da Piccolo Principe di un addomesticamento, se non le bambine e i bambini che non popolano più le vie e le

piazze e se ne stanno rinchiusi in casa ad aspettare il prossimo reality o l'ennesimo cartone di bassa lega?

Una città si riconosce nell'infanzia. Se non lo fa sconterà un errore enorme e si ripiegherà su stessa.

Cosa ci guadagna una città a non occuparsi dei bambini o cosa invece perde?

Somma è il risultato dell'ascolto o della mancanza di ascolto dei linguaggi bambini? E' una questione che deve porsi, pena il silenzio su se stessa. Spesso essa perde il vocabolario di tali linguaggi, il coraggio della confessione, preferisce l'ottundimento del rumore, del chiasso e non riesce a proiettarsi in una prospettiva ampia, rischiando così di cancellare la sua naturale proiezione verso il futuro.

Un'indagine anche superficiale della Somma dei bambini ci fa capire come sia ricca di fermenti, di utopie, di magie; come sia sottoposta ad una continua, assillante richiesta di attenzione per rendere visibile immaginari inimmaginabili.

Le bambine e i bambini di Somma, se ascoltati, riporteranno la città alla sua funzione storica di accompagnatrice dello sviluppo infantile e permetteranno alle altre generazioni, soprattutto quelle più vecchie, di ritornare a sperare e di allacciare relazioni necessarie alla vita di un organismo così complesso come una città.

Somma degli alfabeti.

Perché i primi due aspetti si realizzino c'è però bisogno di un terzo elemento che li sostanzia e ne è il presupposto essenziale. Una città come Somma deve riappropriarsi degli alfabeti che traducano i bisogni di una comunità in un linguaggio comprensibile. Il problema di molte cittadine del sud, non è tanto la mancanza di spazi, l'inefficienza amministrativa ecc. quanto la difficoltà di tradurre in strumenti comprensibili i bisogni, le esigenze, le difficoltà, le delusioni inesprese, quanto gli entusiasmi non ancora delusi.

Dare il nome alla città, chiamarla, significa comprenderne i valori, offrire strumenti per poter esprimersi. Ecco, Somma ha bisogno di esprimersi in maniera chiara, bisogna toglierle il bavaglio che la soffoca.

Tale impegno è il momento più nobile che una città possa vivere ed è un'occupazione che non spetta solo ai politici, ma a tutte le agenzie educative di una città: famiglie scuole, parrocchie, associazioni. La vera vocazione di una città è la sua chiamata all'educazione.

Una città educativa è una comunità che crea strumenti e che permette alle nuove generazioni di impossessarsene; è una città le cui classi dirigenti promuovono il processo di emersione delle risorse territoriali, per rendere spazi di comprensione a chi sta nascendo, a chi deve imparare a spendere se stesso per gli altri e ancora non lo sa fare.

Michele Montella

DUE OPERE INEDITE DI ANTONIO SARNELLI IN SANTA MARIA DEL POZZO *La Crocifissione e S. Bernardino da Siena*

Antonio Sarnelli è stato probabilmente il più prolifico degli allievi di Paolo De Matteis (1): la sua ampia produzione che si è realizzata in un arco di oltre sessant'anni, attraversando la gran parte del XVIII secolo, è rimasta, sin dall'inizio e salvo poche eccezioni, costantemente confinata nell'ambito di una pittura di soggetto religioso (2).

D'altra parte, la presenza di un numero sterminato di conventi e monasteri e le numerose ristrutturazioni susseguites durante l'intero corso del secolo, resero la committenza religiosa la principale fonte di lavoro per i numerosi artisti all'epoca presenti in città.

Antonio e la sua bottega, di cui il fratello Giovanni era verosimilmente il maggior collaboratore, seppero bene adattarsi a quel gusto definito "devozionale", mescolando sapientemente lo stile demmateisiano del maestro, a sua volta ricco di influssi giordaneschi, alle più attuali connotazioni solimenesche e demuriane (3).

Nonostante una certa ripetitività, tipica d'altronde degli artisti "minori", egli seppe affinare una tecnica di buon livello che si esprime sia su tela che in affresco, realizzando Angeli, Madonne e figure di santi di aspetto delicato, talvolta anche piuttosto lezioso, che dovettero trovare un discreto successo, soprattutto fra coloro che nella raffigurazione ricercavano principalmente l'elemento mistico e l'invito alla preghiera.

Oltre alla committenza ufficiale, favorita anche dai prezzi contenuti, (4) dovette contribuire alla sopravvivenza della bottega anche il mercato parallelo destinato ai privati, testimoniato dalla vasta presenza sul mercato antiquario di operette di piccole dimensioni, non solo su tela ma anche su tavola o su rame, sempre di soggetto religioso e destinato alle pareti domestiche.

Oltre che a Napoli e in Campania, la presenza di Antonio è testimoniata in quasi tutte le province del Regno: in Calabria e Basilicata e persino in Abruzzo e nel Lazio.

La loro attribuzione è resa solitamente facile per l'abitudine dell'autore di firmarli e datarli quasi costantemente (5).

Nell'area vesuviana, a parte Somma, si conservano almeno quattro tele nel Santuario della Madonna dell'Arco a Sant'Anastasia, eseguite tra il 1774 e il 1777 (6) ed una ad Ercolano, nella Parrocchia di S. Maria della Consolazione, datata 1778 (7).

A Somma Vesuviana le opere certe di Antonio Sarnelli sono quattro, tutte eseguite per la chiesa di

Santa Maria del Pozzo. Si possono però attribuire allo stesso autore, sulla base di considerazioni di carattere stilistico, anche una *S. Anna con S. Gioacchino e la Vergine bambina* nella collegiata di Santa Maria Maggiore (terza cappella a destra) (8) e le due tele del transetto della chiesa della Trinità (o del Bambino Gesù), *I SS. Giuseppe col Bambino Gesù e S. Gaetano*, a destra, e il *S. Michele Arcangelo* a sinistra (9).

Infine, nella parrocchia di S. Giorgio Martire, sul secondo altare di sinistra, si ammira il bel quadro raffigurante *S. Raffaele e Tobia*, eseguito dal fratello Giovanni, firmato per esteso e datato 1785 (10).

Delle quattro tele di Santa Maria del Pozzo, due sono disperse. La prima è un' *Immacolata Concezione* che si trovava sul III altare di destra e che fu trafugata nel 1999 (11); di quest'opera, probabilmente firmata, possediamo attualmente solo una vecchia fotografia in bianco e nero, tra l'altro di scadente qualità, conservata assieme alla scheda di catalogo della Soprintendenza alle Gallerie della Campania, compilata da Renato Ruotolo nel 1972 (12).

L'altra è un *S. Bonaventura da Bagnorèa* il cui furto avvenne nel 1976 (13) e di cui non esiste documentazione fotografica; da una vecchia scheda manoscritta compilata a cura della Soprintendenza, sappiamo che il quadro (di cm. 225 x 95), collocato sul pilastro di sinistra dell'arco trionfale, era firmato, ma privo di data. Lo stesso documento ne fornisce anche una breve descrizione: "*Il Santo nella figura intera è seduto sulle nuvole e scrive in un libro ispirandosi al cielo (la cotta bianca gli si ripiega in un ricco pannello). Limitato interesse artistico. Presenta vari strappi ed uno strato di sudicio*". (14)

Tuttora esistenti, ma conservate in deposito per ovvi motivi di sicurezza, sono un *S. Bernardino*, privo di firma, che per tipologia e dimensioni può essere considerato come pendent del *S. Bonaventura* (Fig. 1), e una *Crocifissione*, firmata e datata in basso a destra *Ant° Sarnelli 1775* (Fig. 2).

Quest'ultima, certamente la più interessante delle quattro, era posta, secondo quanto indicato nella vecchia scheda della Soprintendenza, sul II altare di destra (15).

Ha le stesse dimensioni dell'Immacolata (cm. 140 x 235) e, come ricavabile dalla vecchia foto, il contorno superiore presenta lo stesso andamento mistilineo.



Fig. 3. Antonio Sarnelli: *S. Bernardino da Siena*.
Già a S. Maria del Pozzo (Somma Vesuviana)

Pur presentando diversi vuoti sulla superficie pittorica e viraggi di colore da ossidazione per evidenti danni subiti nel passato, appare attualmente in condizioni di discreta leggibilità, grazie ad un accurato restauro eseguito nel 1992, a cura della Soprintendenza ai beni culturali e ambientali di Napoli, da Guido Balsamo e Gabriella Russo.

Nella raffigurazione la Croce è posta nel centro, vista lievemente di scorcio. Cristo ha il capo rivolto a destra, con lo sguardo verso il cielo, nell'istante del trapasso. Ai piedi, genuflessi, a sinistra la Vergine con le mani giunte, a destra la Maddalena, con il braccio destro appoggiato alla croce ed il sinistro proteso in avanti. A destra, in posizione leggermente arretrata ed in piedi, si scorge nell'ombra la figura di S. Giovanni Evangelista. Tutti e tre i personaggi volgono lo sguardo al Salvatore.

Pochissimi gli elementi naturalistici: sul suolo qualche sasso e sullo sfondo livido e addensato di scure

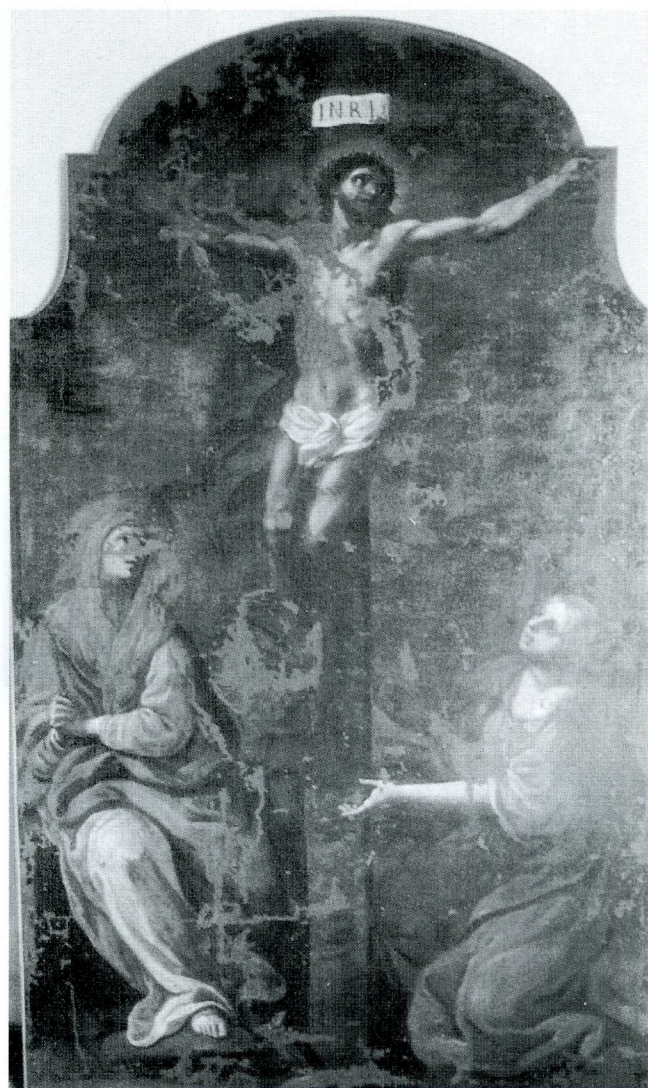


Fig. 4. Antonio Sarnelli: *Crocifissione*.
Già a S. Maria del Pozzo (Somma Vesuviana)

nubi si intravede, molto in basso, la linea ondulata di un orizzonte.

Raffrontando il quadro del Sarnelli con una delle rare Crocifissioni eseguite da Paolo De Matteis, quella cioè conservata nei depositi della chiesa di S. Restituta nel Duomo di Napoli, firmata e datata 1706, appaiono evidenti le analogie (Fig. 4).

Molto simile è lo schema compositivo: al centro la Croce, sempre di scorcio, anche se lievemente accentuato ed in posizione speculare; uguale la disposizione dei personaggi di contorno con a sinistra la Vergine e a destra la Maddalena e S. Giovanni.

Molto simili anche i tratti del volto e l'espressione di dolore del Cristo.

L'atmosfera, per quanto drammatica, è resa meno cupa dalla presenza degli angeli piangenti sullo sfondo e dalla maggiore luminosità che si emana dalla Croce; le figure risultano così più evidenti nei contorni e ne consegue un maggior senso di tridimensionalità.



Fig. 5. Paolo De Matteis: *Crocifissione* (particolare),
Napoli, Chiesa di S. Restituta (depositi)

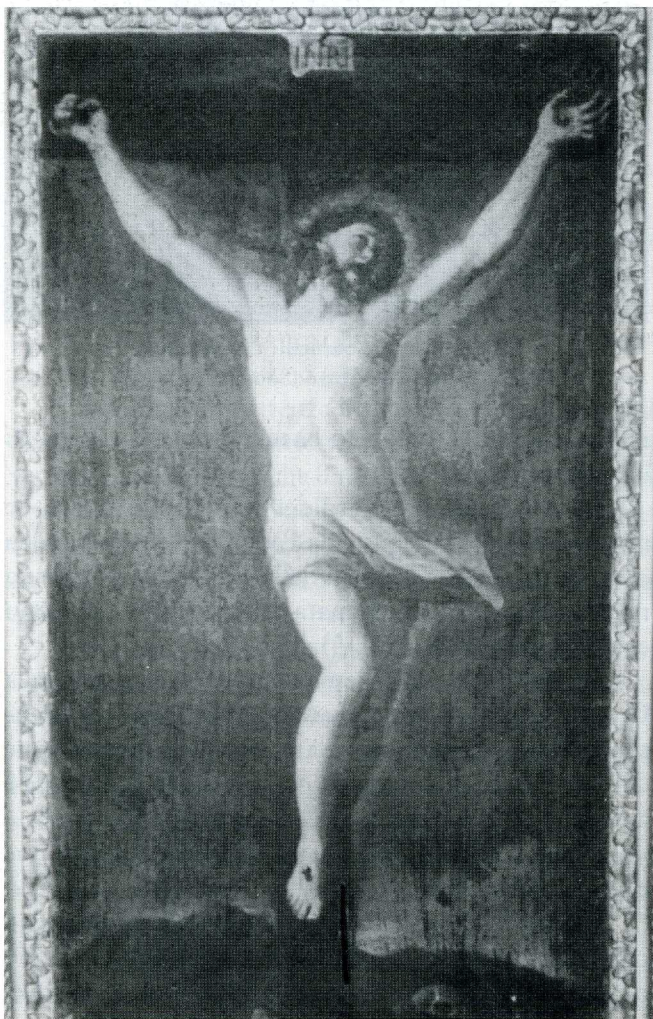


Fig. 6. Antonio Sarnelli: *Crocifisso*.
Collezione privata. (Fototeca R. D'Avino)

Oltre a quella di Somma esiste, in collezione privata, un'altra *Crocifissione* firmata Sarnelli e datata 1737 (Fig. 3).

La tela, eseguita quasi vent'anni prima, è di dimensioni molto più ridotte (c.a. cm. 70 x 130) e raffigura il Cristo sulla Croce, senza la presenza di personaggi di contorno.

Ai piedi della croce vi è rappresentato soltanto il teschio, a ricordo del nome del monte in cima al quale si svolge la scena. (16) A dare maggiore intensità alla raffigurazione, la smorfia di dolore ed il panneggio del perizoma, mosso dal vento.

Singolare e di oscuro significato la posizione delle mani, identica al prototipo dematteisiano di S. Restituta, con la sinistra aperta e la destra chiusa a pugno.

Oltre a queste due versioni, riteniamo di potergli assegnare, sulla base di considerazioni di ordine stilistico, altre due tele, entrambe napoletane.

La prima proviene dal convento di S. Lucia al Monte, trasferita nei depositi di S. Chiara dopo la recente trasformazione del complesso in albergo (Fig. 5).

Attribuita, nella scheda di catalogo della Soprintendenza, ad Andrea d'Aste, allievo del Solimena, riteniamo debba invece essere ascritta ad Antonio, sulla scorta delle forti analogie con la tela sommese.

Tra queste la forte somiglianza relativa alla posizione delle gambe e del tronco, al disegno anatomico del torace e dell'addome e il panneggio del perizoma.

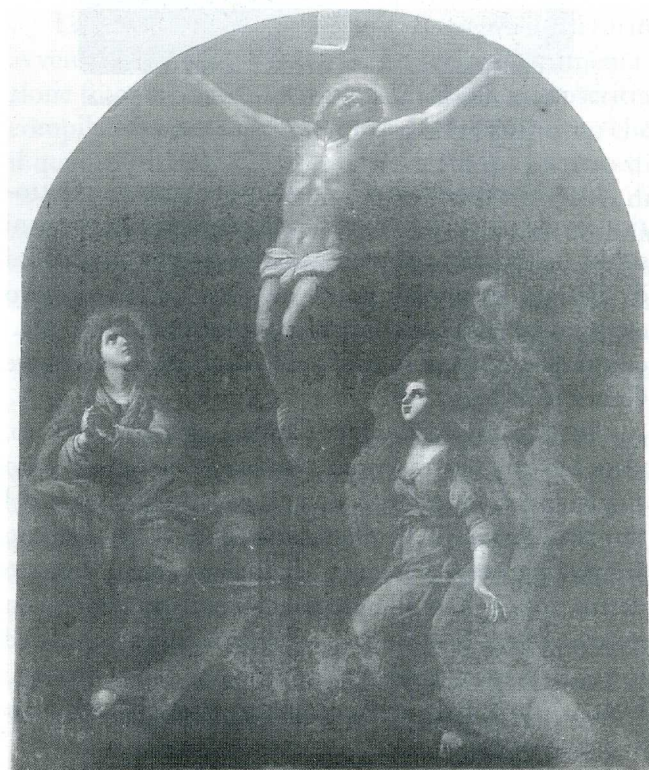


Fig. 7. Antonio Sarnelli?: *Crocifissione*,
Napoli, S. Chiara (depositi)

Molto simili, anche, l'atteggiamento delle mani e la gestualità delle figure di contorno.

Ulteriore indizio a sostegno di questa ipotesi è l'esecuzione per lo stesso convento di altre due opere autografe: un *S. Giovan Giuseppe della Croce* del 1789 ed una *Assunta*.

La seconda Crocifissione proviene dalla chiesa di Gesù e Maria, già da tempo chiusa e devastata da ripetuti furti (Fig. 6).

La tela è conservata nei depositi della Curia presso il Seminario Arcivescovile assieme alla *Apparizione della Vergine a S. Giacinto*, firmato e datato *Ant.° Sarnelli 1763*, proveniente dalla stessa chiesa e di cui presenta le medesime dimensioni. (17)

Attribuita a Giuseppe Simonelli, (18) anch'essa sembra doversi assegnare al Sarnelli che la dipinse probabilmente nel '63 assieme al S. Giacinto.

Di tutta la composizione risulta rivelatrice soprattutto la figura della Vergine piangente (Fig. 7) che rimanda alle diverse versioni dell'*Addolorata* elaborate dal pittore, in particolare quella eseguita nel 1770 per



Fig. 9. Antonio Sarnelli?: *Crocifissione* (particolare), Napoli, Seminario Arcivescovile (prov. da Gesù e Maria)



Fig. 8. Antonio Sarnelli?: *Crocifissione*, Napoli, Seminario Arcivescovile (prov. da Gesù e Maria)

S. Caterina a Chiaia (Fig.8). (19)

Tre anni dopo la tela sommesa, nel 1778, anche Giovanni Sarnelli firmerà una *Crocifissione*, eseguita per il secondo altare di destra nella chiesa della Trinità (o di S. Antonio) ad Eboli. (20) Trafugata nel 1997, ne



Fig. 10. Antonio Sarnelli: *Addolorata* (particolare), Napoli, Chiesa di S. Caterina a Chiaia (depositi)

resta una fotografia in bianco e nero presso la locale Soprintendenza, dalla quale risulta evidente la derivazione dalle precedenti (Fig. 9).

Un accenno infine al *S. Bernardino da Siena*, santo francescano come S. Bonaventura da Bagnoregio, ese-

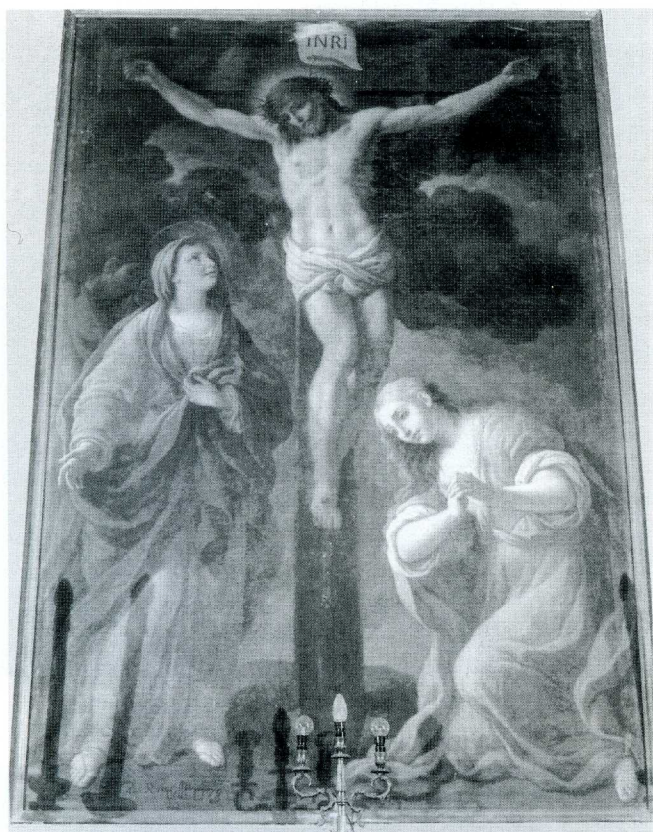


Fig. 11. Giovanni Sarnelli: *Crocifissione*, Eboli.

Già nella Chiesa di S. Antonio o della Trinità (attualmente disperso)

guito da Antonio contemporaneamente a quest'ultimo; secondo la sola documentazione a nostra disposizione, e cioè le già citate antiche schede manoscritte, compilate a cura della allora Soprintendenza alle Gallerie, il quadro superstite, che come già accennato presenta le medesime dimensioni di quello disperso (cm. 225 e 95), era collocato sul pilastro di destra dell'arco trionfale, in posizione simmetrica rispetto all'altro, posto a sinistra.

In tempi più recenti però, da quanto riferitoci dall'attuale parroco, i dipinti sarebbero stati trasferiti nelle due ultime cappelle della navata, uno di fronte all'altro. (21)

Il santo, nato a Massa Marittima nel 1380 e morto all'Aquila nel 1444, è rappresentato a figura intera, seduto su una nuvola, con l'usuale saio francescano.

Nella mano sinistra tiene un libro, mentre con la destra regge una specie di ostensorio con dentro il nome di Gesù (IHS), attributo principale di S. Bernardino.

Ai suoi piedi, nell'angolo destro, la mitra ed il pastorale, a indicare il rifiuto opposto a rivestire la carica cardinalizia.

La soluzione adottata dal Sarnelli, di mostrare un S. Bernardino di giovane aspetto e dal fisico piuttosto imponente non è particolarmente comune (Fig. 10).

Molto più di frequente egli è raffigurato come un anziano dal fisico esile e dal volto emaciato, generalmente avvolto da un saio di colore bianco.

Le mitre ai suoi piedi sono più spesso tre, stanti a ricordare il triplice rifiuto all'episcopato (Siena, Ferrara ed Urbino). (22)

Sarebbe auspicabile che queste due superstiti testimonianze pittoriche del XVIII secolo, un tempo inserite in un molto più ampio ed omogeneo apparato decorativo devozionale, rimasto sostanzialmente integro fino a pochi decenni fa, venissero ricollocate, con le dovute garanzie di sicurezza, nelle loro sedi originarie.

Ciò però potrà avvenire solo nell'ambito di un più ampio progetto di recupero riguardante l'intero complesso religioso, a partire dalle più antiche testimonianze architettoniche e pittoriche; queste ultime, sfuggite ai saccheggi degli ultimi anni in quanto affreschi, ma gravemente danneggiate dal tempo e dall'incuria, necessitano infatti di urgenti interventi, prima che i guasti diventino definitivi ed irreparabili.

In questo nuovo contesto le due opere del Sarnelli andrebbero a testimoniare uno degli ultimi momenti artistici di una stratificazione comprendente almeno cinque secoli di storia e che rappresenta l'aspetto più straordinario di questo insigne complesso monumentale sommeso.

Ugo Di Furia

NOTE

1) Sulle opere di Antonio Sarnelli, pittore napoletano attivo tra il 1731 ed il 1793, vedi: Pietro Napoli Signorelli, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII*, in 'Napoli nobilissima', III (n.s.) 1922, pp. 26-27 (si tratta della pubblicazione di un manoscritto inedito del 1798 sugli artisti del Regno di Napoli al tempo di Ferdinando IV, integrato da note di Giuseppe Ceci); Giuseppe Ceci, *Sarnelli Antonio*, in U. THIME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste*, Lipsia 1935, XXIX, p. 468; Rosario PINTO, *Storia della pittura napoletana*, Napoli 1997, pp. 226-227.

2) Nicola SPINOSA, *Pittura sacra a Napoli nel '700*, Napoli 1980, pp. 15-16.

3) Rosario PINTO, *Storia della pittura napoletana*, op. cit.

4) Dai 30 ai 60 ducati per una pala d'altare, rispetto alle diverse centinaia richieste da un Solimena o un De Mura. Vedi i documenti riportati da Vincenzo Rizzo in "Napoli Nobilissima", 1980, Vol. XIX, Fasc. I e II, p. 45 (30 ducati per il quadro dell'*Assunta* per la congregazione di S. Alessio al Lavinaio) e Principe Colonna di Stigliano in "Napoli Nobilissima" 1904, Vol. 13, Fasc. III, p. 38 (60 ducati per il *Matrimonio mistico* di S. Caterina sull'altare maggiore di S. Caterina a Chiaia).

5) Le rare volte in cui il quadro è privo di firma (escludendo ovviamente i casi di danno alla tela che ne hanno procurato la scomparsa), ci troviamo quasi sempre di fronte alla presenza di più opere commesse contemporaneamente per la stessa chiesa. Infatti, qualora il pittore (e ciò si verifica non solo per Sarnelli) avesse eseguito più tele in un breve arco di tempo, la firma, unitamente alla data veniva apposta generalmente su una sola di esse.

6) Oltre all'accenno di P. NAPOLI SIGNORELLI in *Gli artisti napoletani della seconda...* op. citata, vedi le Guide d'Italia del Touring Club Italiano, *Napoli e dintorni*, Milano 2001, p. 477.

7) Ciro PARISI, *Monastero e Chiesa di Santa Maria della Consolazione in Resina*, Ercolano 1993, p. 49.



Fig. 12 . Antonio Sarnelli: *S. Bernardino da Siena* (particolare). Già a S. Maria del Pozzo (Somma Vesuviana)

8) La tela, di difficile lettura per i gravi danni subiti, è attribuita alla bottega del Sarnelli nella scheda della Soprintendenza a cura di Renato Ruotolo.

9) Un'ampia trattazione delle due opere, comprensiva delle schede di Renato Ruotolo responsabile dell'attribuzione, è riportata da Antonio BOVE, *Un'ideologia per immagine – Antonio Sarnelli e la pittura devozionale a Somma*, in *SUMMANA*, Anno XVI, N° 45, Aprile 1999, Marigliano 1995, pp. 27-30.

10) Antonio BOVE, *La pala dell'Arcangelo Raffaele nella chiesa di S. Giorgio*, in *SUMMANA*, Anno X, N° 32, Dicembre 1994, Marigliano 1994, pp. 27-29.

11) La documentazione del furto è riportata in: *Furti d'arte*, a cura di Angela SCHIATTARELLA e Ida MAIETTA, Napoli 1994, p. 36.

12) Antonio BOVE, *Un'ideologia per immagine...*, op. citata.

13) Si veda in: *Arte rubata. Il patrimonio artistico napoletano disperso e ritrovato*, a cura di Angela SCHIATTARELLA, Napoli 1999, p. 45.

14) Tra le opere trafugate ed oggi in parte documentabili unicamente grazie alle suddette schede compilate a cura della Soprintendenza, vi era anche un'Annunciazione di autore ignoto che si trovava sull'altare maggiore; il compilatore descrive così la tela: *La Vergine seduta (manto azzurro e veste rosa) è colta nel momento in cui cala gli occhi sul libro che ha aperto nella sinistra e si china col lezioso gesto accettando l'annuncio divino. A destra un grande angelo dal manto dorato in un turbinoso groviglio di panneggi calando trasversalmente dall'alto le porge il giglio bianco. Presso l'angelo dell'annuncio e presso la madonna due angeli più piccoli; nell'aria tre teste di cherubini e la Santa Colomba. In basso, a destra su di uno sgabello ed in un cestino un grande drappo rosso ed uno bianco, i lavori di cucito cui era intenta la Vergine. Chiude la scena una colonna su di una base cubica. Dimensioni m. 2,30 x 2,25. Mediocre stato di conservazione. La tela presenta vari strappi. Il colore inaridito sollevato, ed in alto anche caduto in vari punti (perduto il volto dell'angelo che annunzia). Opera di nobile fattura e di notevole interesse artistico, non è firmato e gode di alcuna attribuzione tradizionale; tuttavia la morbidezza del modellato, l'atmosfera coloristica generale ed alcuni*

richiami esteriori, fanno pensare ad una maniera vicina a quella di Fr. De Mura.

Di queste schede manoscritte, prive di data e risalenti agli anni '30-'40, esiste anche una versione 'battuta a macchina', sostanzialmente identica alla precedente ed eseguita nel 1959.

15) Secondo l'attuale parroco, il quadro, almeno nella sua collocazione più recente, si trovava sul I altare.

16) Golgota in ebraico significa "cranio". Ma vi è anche un'altra motivazione, legata alla cosiddetta "leggenda della vera croce", racconto medioevale di cui esisterebbero diverse versioni, nel quale si narra la storia della croce di Cristo a partire dai Giardini dell'Eden fino al tempo dell'imperatore Eraclio (VII secolo). Secondo la leggenda, il legno della croce proveniva dall'Albero della Conoscenza dell'Eden ed il luogo in cui fu crocifisso Gesù coincideva con il luogo della sepoltura di Adamo, al quale apparterebbe il teschio. Tale simbologia starebbe quindi a ricordare come, sacrificando se stesso, Cristo aveva reso possibile la redenzione dell'uomo e la sua liberazione dal peccato originale.

17) Il quadro è citato da in: Gennaro ASPRENO GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, edizione riveduta a cura di Nicola SPINOSA, Napoli 1985, p. 280.

18) Non vi sono firme sulla superficie pittorica, né esisterebbero fonti documentarie o bibliografiche che ne attestino la paternità; l'attribuzione a Simonelli è di Angela TECCE in Gennaro ASPRENO GALANTE, *Guida sacra...*, opera cit., p. 280.

19) Un accenno all'opera è presente in Gennaro Aspreno galante, *Guida sacra...*, opera cit., p. 262.

20) Nella chiesa ebolitana erano presenti, oltre alla Crocifissione di Giovanni Sarnelli, diverse tele di Antonio, tutte trafugate: vedi Giuseppe BARRA e Paolo SGROIA, *Eboli, chiesa e Convento di Sant'Antonio dei frati Minori osservanti*, Eboli 1999, p. 45.

21) Restaurato dagli stessi Guido Balsamo e Gabriella Russo che hanno operato sulla Crocifissione, il quadro, rispetto al quest'ultima, si presenta in condizioni certamente migliori.

22) James HALLE, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1983, p. 76.

DALLA VILLA RUSTICA ALLA STARZA DELLA REGINA

Le argomentazioni di seguito riportate nascono dalle ricerche avviate nell'ambito della tesi di laurea dal titolo "-10, 0, +10", relatore prof. C. Gasparrini, correlatore arch. A. Pardo

Una recente campagna di scavo ha riportato alla luce i resti di una Villa rustica, forse di epoca augustea, alle pendici del monte Somma, all'interno dell'antico Feudo della Starza della Regina, così denominato *per la memoria a noi tramandata di essere stato questo un luogo delizioso e di ottimo aere, solo miglia otto distante dalla metropoli, e come tale eletto dalla regina Giovanna, moglie di Ferrante primo d'Aragona, come suo casino di campagna.*

Esiste un legame tra la villa e la Starza o questa vicinanza dei due edifici è da interpretare come frutto di una pura casualità? Le notizie relative alla "villa augustea" sono per lo più limitate alle perizie che vennero effettuate negli anni trenta, all'epoca del primo scavo, e ai ritrovamenti degli ultimi anni.

Non si conosce l'estensione del complesso e neppure si fanno ipotesi circa la distribuzione degli ambienti ancora non scavati. Tuttavia dall'attento esame delle strutture venute alla luce e dal prudente raffronto con esempi coevi è possibile avanzare delle ipotesi circa lo schema d'impianto generale.

Dovrebbe trattarsi di una villa rustica ossia un edificio che assolveva tanto alla funzione residenziale quanto a quella produttiva; ciò è attestato anche dalla presenza di una macina olearia all'interno di uno degli ambienti scavati.

Numerosi trattatisti antichi, quali Varrone, Plinio, Catone, Columella, si sono occupati di definire le caratteristiche di questo tipo di costruzione, facilmente individuabili anche dall'esame diretto della Villa di Settefinestre ad Orbetello, portata alla luce dal prof. A. Carandini e databile intorno al 37 a.C.

Caratteri della villa rustica

La villa rustica romana era caratterizzata dalla compresenza di attività economiche e funzione residenziale, era in genere composta di tre parti, complementari tra loro: la *pars urbana*, che ospitava la residenza del dominus e gli ambienti di rappresentanza, la *pars rustica*, nella quale abitavano i coloni che lavoravano le terre del proprietario della costruzione e la *pars fructuaria*, composta da orti e frutteti dai quali si ricavano i prodotti che venivano poi lavorati all'interno della villa.

Nei complessi di maggior pregio era presente anche un *leporarium*, ossia un parco venatorio che poteva trasformarsi in luogo per gli spettacoli.

La villa sorgeva inoltre in luoghi prossimi ad importanti arterie di comunicazione, in modo che fosse possibile destinare al commercio una parte dei beni ivi prodotti e lavorati, in particolare vino ed olio.

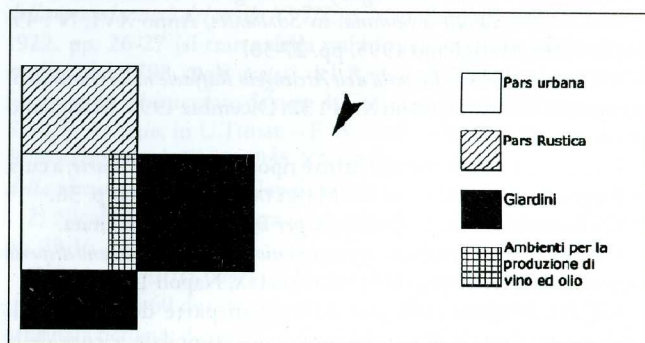
I diversi corpi, che costituivano il microcosmo della villa, erano separati ma articolati intorno ad uno o più cortili nei quali si svolgevano alcune delle attività produttive quali la tintura delle stoffe.

L'edificio più rappresentativo era senza dubbio quello destinato alla residenza del *dominus*, situato in genere ad ovest.

In esso veniva raggiunto un perfetto connubio tra sale di rappresentanza ed ambienti produttivi, spesso contigui tra loro, quasi a sottolineare l'importanza dello svolgimento di queste attività per il sostentamento ed il benessere dell'intero complesso.

Anche all'interno della villa rustica di Somma cominciamo a ritrovare lo schema d'impianto di cui parlano i trattatisti romani.

Sono venuti alla luce tre ambienti, un triclinio, che comunica con una sorta di ninfeo attraverso



Schema d'impianto della Villa di Settefinestre ad Orbetello

un maestoso porticato, ed una sala probabilmente destinata alla produzione di olio, come attestato dal ritrovamento di una grande macina.

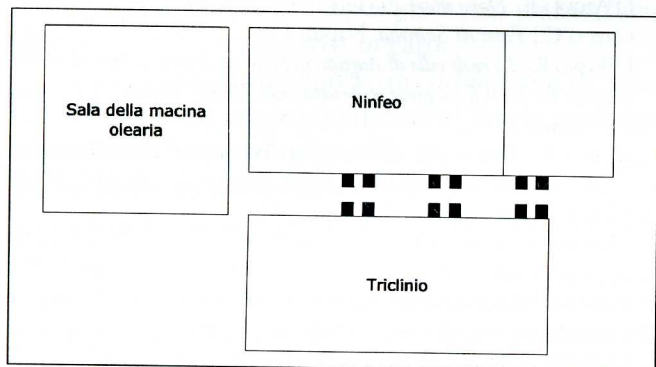
Le tre sale risultano tra loro comunicanti, proprio a voler confermare l'equilibrio funzionale raggiunto.

Contiguità di luoghi o continuità di funzioni?

Quale filo lega insieme queste due realtà, la Villa e la Starza, poste a due quote differenti ed oggi, ad un primo sguardo, così diverse: cumuli di nuda pietra di tufo l'una, recentemente intonacata e "rimodernata" nel corso del tempo l'altra?

La storia e la mano dell'uomo hanno cancellato in maniera apparentemente definitiva i segni un passato complesso, che vedeva nella Starza uno dei centri propulsori dell'economia della *Regia città di Somma*.

Tracce di quel passato restano impresse nelle antiche mura dell'edificio, sepolte dai nuovi strati d'intonaco, e nei documenti storici.



Gli ambienti della Villa rustica di Somma Vesuviana

Un apprezzamento del 1785 ci offre una singolare e minuta descrizione della Starza della Regina, un grande edificio di due piani articolato su tre cortili ed in fase di ampliamento all'epoca della redazione dell'atto: l'incremento della produzione vinicola aveva infatti reso necessaria la costruzione di ulteriori ambienti per la lavorazione delle uve.

L'edificio è situato poco al di fuori del centro storico di Somma Vesuviana, lungo un'antica strada di collegamento tra i paesi vesuviani.

L'accesso alla struttura avviene da un tipico portale catalano in piperno, che fino a pochi anni fa, era sormontato dallo stemma regale, da esso si accede al primo

stalla, rimessa, da tre cellai, da due palmenti e da vari altri comodi, come anche da un altro basso per uso di Macellaro, e da numero cinque altri bassi con cortiletto e con due stanze sopra per uso della osteria, della bottega e del forno: e finalmente da un appartamento superiore di numero undici stanze coperte a tetto con salone, cucina, disimpegno ed altri comodi.

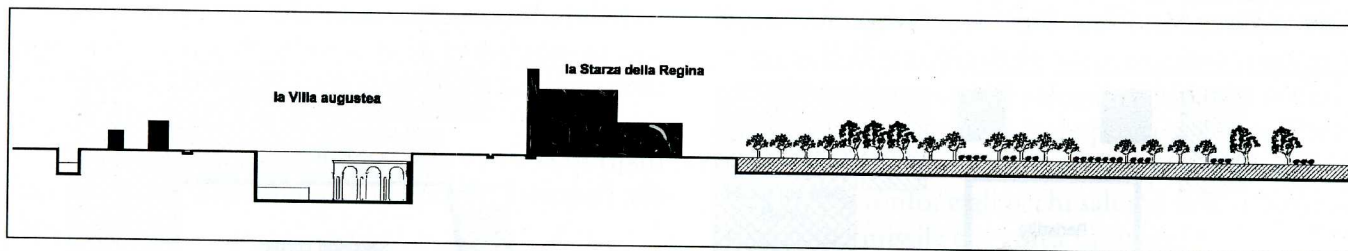
La Starza, come anche la Villa rustica, era dunque un grande centro di produzione, che esportava i suoi prodotti nei territori vicini; all'estremità orientale del Feudo era posizionata la *Casa del Passo*, una sorta di piccola dogana in cui si pagava la tassa necessaria per entrare nel Feudo o per attraversarlo.

Senza ombra di dubbio l'attività predominante all'interno di questo complesso era costituita dalla lavorazione delle uve che venivano dalle campagne del Feudo per la produzione di *vino di lagrima*.

Erano presenti a quella data ben tre cellai con relativi palmenti e se ne stava costruendo un altro, più grande e comunque collegato ad un palmento, anch'esso di nuova costruzione.

Il recente ritrovamento di una statua in marmo raffigurante Dioniso, nel corso dello scavo della villa rustica, dimostra che la vocazione vinicola è un carattere peculiare di questo territorio, carattere che ha attraversato lo scorrere del tempo e che oggi sta scomparendo per lasciare il posto a colture ed attività meno impegnative e più redditizie.

Come avveniva nella Villa romana anche il complesso della Starza si articolava intorno a due cortili scoperti, che avevano una funzione fondamentale anche per le attività produttive che si svolgevano nel Feudo: nel cor-



Profilo

cortile scoperto con il monumentale scalone, ancora oggi visibile, che conduceva al piano superiore.

La lettura di questo documento ci aiuta ad evidenziare alcune analogie d'impianto esistenti tra la Starza della Regina e la Villa rustica romana.

Il pianterreno della Starza potrebbe essere visto come quella zona che all'epoca di Augusto si sarebbe chiamata *pars rustica*: esso era occupato da luoghi per la lavorazione dei prodotti, carni, uve e latte, provenienti dalle campagne che costituivano il territorio di questo Feudo.

La *Casa palaziata* si compone nel pianterreno di due cortili con due androni, da un atrio coperto, da otto bassi,

tile si fermavano i carri che trasportavano l'uva appena raccolta, che, attraverso le aperture del palmento, veniva scaricata direttamente sul piano di pigiatura.

La compresenza di luoghi per la produzione e spazi per gli *otia* caratterizza anche l'impianto della Starza della Regina: un giardino *racchiuso di mura da tutto in giro*, tuttora esistente, fiancheggiava l'edificio.

Il giardino della Starza si estendeva per *otto moggia* ed era *alborato di vari frutti con un pino e alcuni pioppi con viti*.

Sul lato destro c'era un *piccolo casolino per li polli* e nell'angolo tra mezzogiorno e ponente vi risalta una

loggetta lastricata di lapillo battuto con due boccagli di cisterna; qual loggetta è anche racchiusa da mura ne' quattro lati, e in essa per un vano con chiusura di porta si entra dal giardino, e per altro con chiusura a cancello si esce nel Territorio.

Immediato è l'accostamento con i giardini murati su cui prospettavano gli ambienti di rappresentanza delle ville romane, che facevano da filtro tra l'ambito privato ed il territorio agrario.

Anche il Feudo della Starza, come la villa rustica romana, racchiudeva un vasto territorio agrario da cui provenivano i frutti e l'uva su cui si reggeva l'economia dell'intero complesso e che venivano esportati nei territori vicini.

Le pertinenze agrarie del Feudo sono ancora oggi segnate dagli assi della centuriazione romana, viene da pensare che prima della costruzione della Starza quelle stesse terre costituissero la *pars fructuaria* della villa "augustea".

Simona Penza

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Archivio di Stato di Napoli:
- Attuari Diversi, Busta 500
J.S. ACKERMANN, *La villa. Forma e ideologia*. Trad. ital., Torino 1992.
PAGANO M., *La villa romana in contrada Sora a Torre del Greco*, in CE 21, pp. 149 ss. 1991.
PASQUI A., *La Villa pompeiana della Pisanella presso Boscoreale*, in MAL 7, coll. 398-554, 1897.
ANGRISANI A., *Brevi notizie storiche e demografiche su Somma Vesuviana*, Napoli 1928.
Tacito - *Annales* (I, 5 - I, 9 - IV, 57).
DELLA CORTE M., *Somma Vesuviana - Ruderi romani* in Atti

della Reale Accademia Nazionale dei Lincei - Notizie degli scavi di antichità, Vol. VIII, Serie VI, Fasc.VII, Roma 1932.

DELLA CORTE M., *Dove morì Augusto?* in Rivista Comunale "Napoli". Anno 59°, N° 34, marzo-aprile 1933. Napoli 1933.

MUSCO A., *Dove morì Augusto?*, Nola 1933

CANTONE S., *A proposito di dove morì Augusto*, Pomigliano d'Arco 1933

ANGRISANI M., *La villa augustea di Somma Vesuviana*, Aversa 1936.

D'ASCOLI F., *Dove morì Augusto?*, Napoli 1949.

GRECO C., *Fasti di Somma*, Napoli 1974.

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

MOSCA F., *La villa segreta distrutta nel 79*, in "Roma", 11 marzo 1979, Napoli 1979.

MOSCA F., *Una realtà archeologica "vesuviana" dimenticata*, in "Pompei 79", supplemento al n. 75 di "Antiqua", Ott.-Dic. 1979, Roma 1979.

D'AVINO R., *Resti sul Monte Somma nella terra di San Nicola*, in "Il Gazzettino Vesuviano", 31 Luglio 1981, Torre del Greco 1981.

PARDO A., *Il sistema della centuriazione nel territorio di Somma*, in "SUMMANA", N° 44, Dicembre 1998, Marigliano 1998.

D'AVINO R., *Villa augustea nella proprietà Raia al Cavone*, in "Il Gazzettino Vesuviano", 31 Luglio 1981, Torre del Greco 1981.

D'AVINO R., *Resti di villa romana in contrada Cavone di Somma*, in "Sylva Mala" Bollettino del Centro Studi Archeologici di Boscoreale, Boscorecase e Trecase, n. 1-6, Pompei 1984.

D'AVINO R., *Resti di colonne romane in Somma - Resti al Lagno Cavone*, in "Summana", n. 5, Dicembre 1985, Marigliano 1985.

AA.VV., *Società romana e produzione schiavistica*, I, a cura di A. Giardina - A. Schiavone, Roma - Bari 1981.

MAIURI A., *La villa dei Misteri*, Roma 1947

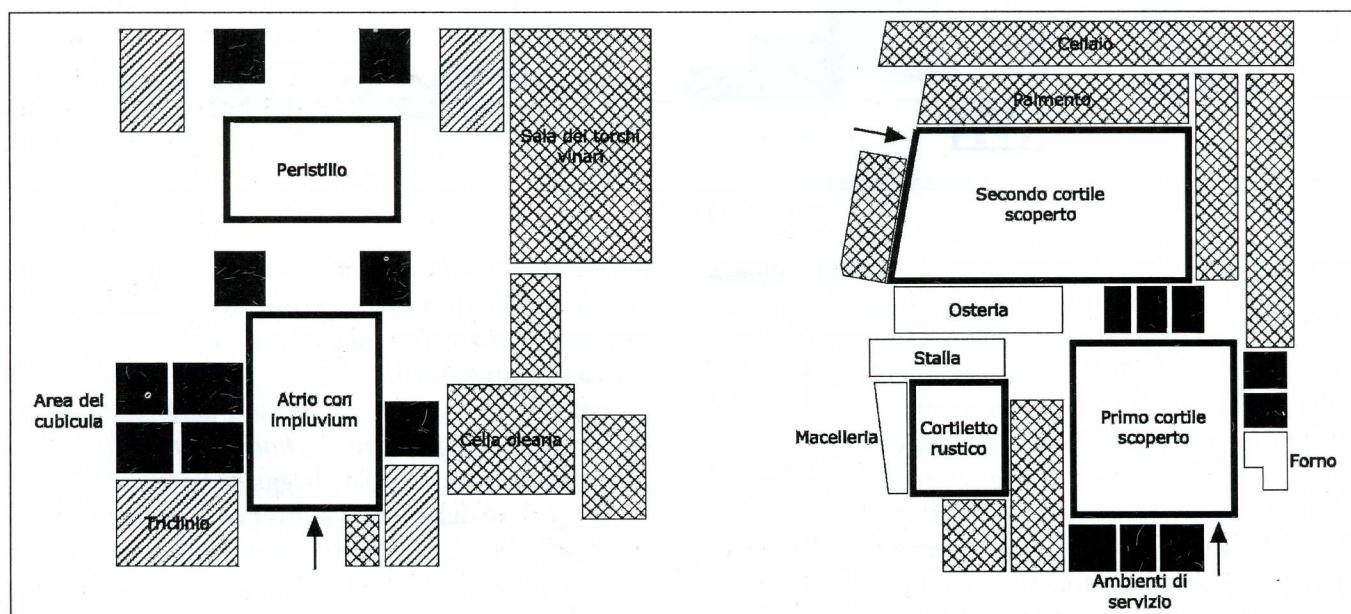
LA ROCCA E., *Il lusso come espressione di potere*, in M. Cima, E. La Rocca (a cura di), *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani*, Catalogo della mostra, Venezia 1986

CATONE IL CENSORE, *De agricultura*. Liber IV

VARRONE M., *De re rustica. Index nominum quae apud Varranem reperiuntur*, Venezia 1985

COLUMELLA M., *L'arte dell'agricoltura*, Torino 1977

PLINIO IL VECCHIO, *De re rustica*, liber VI.



Confronto tra lo schema d'impianto della Villa rustica e la pianta della Starza della Regina

GIULLARI DI POPOLO ED ALLEGRE MASNADE

Uno dei pallisti di Somma

Faceva il carradore e al tempo della vendemmia i suoi trasporti diventavano più piacevoli: un bicchiere di vino non gli veniva mai negato.

Un giorno trasportava un *subbettone* di vino novello quando una ruota del carro finì in un fosso. Sbilanciata, la superbotte cadde dal carro squassando le doghe e schizzando il selciato tutt'intorno.

Un rivolo nero prese a correre spiritoso con labbra prominenti e schiumose.

Con sorpresa del *vastaso* giunsero sui rivoli ridenti stormi di uccelli richiamati dall'afrore che saliva al cielo. Ben presto barcollavano come pulcini bagnati nel vino per rinforzare le zampe.

All'uomo allora non fu difficile catturarne in gran quantità. Voleva rifarsi della perdita.

Ad uno ad uno li rimpiaffò nelle tasche del gilè, nelle ciberne che portava in vita, li infilò nella cintura, li legò alle cordicelle e se li passò sulle spalle. Non riuscì però a completare la raccolta perché lentamente, via via che gli uccelli rinsavivano, prendevano il volo. Ne erano tanti che sollevarono il carradore da terra impedendogli di camminare e fare agguati.

Di lassù vide cose che nessuno aveva mai visto.

(Informatore Gigino Iovino - 8 novembre 2002)

Stutate 'o fuchista

Stavano mangiando in montagna, in un casolare isolato, come di solito si fa in paese appena una combriccola si riunisce per scacciare il pensiero della morte. Così senza saperlo.

Infatti la montagna è costellata qua e là di ripari sul *cacciato* (terrazzamento) dei poderi strappati alla boscaglia.

Il carriaggio delle vivande dopo accordi e collette sprizza l'anima alle auto su per gli erti viottoli di montagna. Il focolare al massimo, già di prima mattina, scaccia l'umidità anche oltre le mura della casa.

I crapuloni arrivano come i monaci, fanno i distratti ed invece sono lì per i primi assaggi, che il destinato a cuoco compiacente concede.

La valle abitata libera dalle brume i mattinieri e via via tutti gli altri che hanno destinato la giornata a vacanza. L'erto stradello nei dossi si è già da tempo colorato del nero olio del motore che in prima fa lunghe tirate per non perdere l'abbrivo. Alla curva che immette nella spianata del casolare l'auto tira un

sospiro di sollievo. Ogni avventore, appena sceso, plaude al profumino che inonda le balze, scarica in fretta le provviste, e tra un'operazione e l'altra va a tentare il coperchio del tegame dove bolle il sugo già da qualche ora. Il volto e gli occhiali si coprono di vapore, ma questo non impedisce alla mano di calarsi precisa con lo spicchio di pane nel ragù. Ovviamente primo bicchiere di vino, beneaugurante. Primi allontanamenti dalla cucina.

Ognuno vanta la propria cantina fino alla seduta davanti al piatto di maccheroni che compare a tavola sempre prima di mezzogiorno e che zittisce tutti.

Quando gli *ziti* avranno percorso tutto lo scivolo dell'esofago e sono planati nel capace stomaco, il fochista, quello cioè addetto agli spari che segnalano al paese la crapula montana, sposta la sedia, si pulisce le labbra dal ragù e avverte che va a dare il segnale dell'apertura del 'fuoco'. Perché di una guerra si tratta, guerra senza nemici. Un mortaio in un angolo della spianata è puntato verso le stelle. I boti sono dei punti fermi sul correre della vita. Un tricolore piazzato in cima all'albero più alto segnala la gozzoviglia al vento. La vicina selva è un tappeto di seccume ed un deposito inesauribile di combustibile.

Alcuni curiosi seguono il fochista nelle operazioni di accensione del primo botto. Egli porta in braccio l'involucro cilindrico del botto con una lunga coda come un cagnolino; lo infila nel mortaio dopo averlo nettato dall'umidità della notte con uno straccio.

Dopo i momenti di calma e di assembramenti e, appena l'odore della polvere pirica solletica le narici, tutti si curvano e corrono lontano dal luogo del lancio. Un tonfo, e gli occhi saltano nell'azzurro alla ricerca del missile che rotea fumante.

Una nuvola annuncia il botto alla valle qualche istante prima dello scoppio.

Ognuno si odora le dita che ha intenzionalmente sporcato di polvere perché porta bene.

Come di buon augurio è inteso lo sparo dei neofiti che ci vogliono provare.

Un giorno il caso o la certezza volle che parti incendiarie dell'involucro del botto appiccarono il fuoco al tappeto di foglie della selva. La montagna prese fuoco.

L'allarme del fochista improvvisato ed impaurito fu immediato, come inadeguata era la risposta del rimedio che cercava di mettere in atto contro le

fiamme ancora bambine che ridacchiavano qua e là nel bosco.

Allarme-pozzo-allarme-fune-allarme-secchio-allarme-corse.

I recipienti della cucina, tutti nessuno escluso, presero una funzione diversa, mentre il cuoco provava a salvare il cibo dalla furia dei pompieri. Confusione e sprechi allarmavano maggiormente lo sparatore che inseguiva le diverse lingue di fuoco.

Nello sguardo della masnada ci fu un attimo di pausa. Partì la complicità sorniona che distingue queste allegre brigate di buontemponi, a Somma, da sempre.

Il pericolo non era così imminente come minacciavano le grida del fochista che pareva accendere più che spegnere i focolai agitati dal lieve vento.

I compagni allora ruppero la filiera delle corse e si riunirono tutti insieme intorno all'imboccatura del pozzo. Quindi ripartirono sempre insieme carichi d'acqua.

Pareva la spedizione decisiva e conclusiva per domare l'incendio. Della tavola imbandita nessuno più aveva memoria. La frittura lasciata in mezzo al tavolo si interrogava fumante dell'assenza delle avide mani dei commensali. L'acqua bolliva sul treppiedi del focolare in attesa di nuove ricette.

Le magnifiche canaglie incrociarono il fochista che scivolava a valle da un cono di rena affondando con le caviglie nel lapillo nero che in frana l'accompagnava nella discesa.

Issava il secchio di plastica per cercare equilibrio a mo' di paracadute e come vessillo d'allarme.

La scivolata e l'agitazione fu bloccata come in una foto dalla cascata d'acqua che lo raggiunse in pieno volto insieme al grido unanime: *Stutate 'o fuchista! Stutate 'o fuchista!*

Un'altra mattana riguarda un'abbuffata in un podere in montagna, dal lato del Lagno di Costantinopoli.

Alla casella della festa culinaria si accede con un solo viottolo montano, non c'è possibilità di errore. Tutti la raggiunsero coi propri mezzi, facilmente con la luce e da lucidi. Ma a sera con il vino corso e la tenebra della coscienza il discorso cambiò.

Quando Vittorio lasciò la combriccola all'una di notte, (un fresco sposo deve sempre tener caldo il letto, certo più di quelle teste calde ed anziane dei compagni di bagordi), inforcò la cinquecento come un destriero che conosce solo le discese e vuole andare di *carrena*. Vittorio frenava, scansava le buche, tirava

indietro lo sterzo come se avesse tra le mani le redini. Le erbe delle siepi incassate strusciavano contro i finestrini e il guidatore spalancava gli occhi come ad allargare i deboli fasci di luce dei fari.

All'improvviso istintivamente frenò. Una montagna bianca gli sbarrava il passo. La vettura si *quartiò*, sculetto a destra e a manca e finì di fiancata sulle rive di breccia bianca che gli sbarravano il passaggio. Il cuore gli saltò in petto. Cercò di svegliarsi aprendo il finestrino. Un pizzicotto, si strofinò gli occhi: non poteva essere così ubriaco da aver sbagliato strada, a meno che la Malombra non ne avesse deviato la presenza nel tempo e nello spazio.

I punti di riferimento di contorno corrispondevano ad un ricordo annebbiato ma pur riconosciuto. E poi non poteva aver sbagliato strada: ce n'era una sola!

Com'è che si trovava fuori luogo? Scese cautamente pensando ai precipizi che si aprono lungo le mulattiere del Somma. Sì, la terra teneva sotto i piedi, i piedi un po' meno sotto i pesanti fumi del rosso *Perepalummo*. L'altra fiancata s'era appoggiata alla valanga bianca di brecce e non si apriva. Affondò lo sguardo nel silenzio e tese l'orecchio al buio. Non arrivava un latrare di cane riconoscibile. Il paese a occidente nel lustro delle luci notturne imbiancava il cielo basso di vapori. Una notte meravigliosa!

Ma la vicenda non era un evento di magia. Proprio no. Chiamò gli amici in alto sulla ripa. Non ebbe risposta.

Tornò su a piedi e informò i bricconi (nel senso di consumatori di bricchi) che la strada era sbarrata o che si trovavano da tutt'altra parte. Presero a sfotterlo per la sbronza che non gli faceva trovare la strada della sposa. Li tirò giù fino allo sbarramento.

C'era davvero un muro e prima certamente non c'era. Fu giocoforza prendere le pale per crearsi un varco nella montagna di brecce che affogava il sentiero. Qualcuno spalava e rideva, gli altri poco ci capivano, ma ci davano sotto per crearsi una via d'uscita. La cuccagna era finita in una sudata, ma era anche finita in un racconto che sarebbe durato anni per giungere a queste pagine dove l'arcano viene svelato.

Prima di salire alla casella dei bagordi Lucio s'era accordato con un amico che vendeva materiali per l'edilizia per far arrivare e scaricare, quando tutti erano a cena, nel Lagno di Costantinopoli sullo stradello che porta alla proprietà Mosca due camion di materiale per le massicciate stradali occludendo all'insaputa di tutti l'unica via di ritorno.

(Informatore Lucio De Falco - 3 gennaio 2003- 30 dicembre 2004)

Angelo Di Mauro

LA FAMIGLIA DEI PARIDI

CINCIA BIGIA (*Parus Palustris*)

Distribuzione geografica: Questa specie è presente in gran parte d'Europa Centrale e Meridionale e si estende fino ai paesi orientali.

E' presente anche in Inghilterra Meridionale e nella Scandinavia Meridionale.

In Italia è riscontrabile un po' dovunque, dal livello del mare fino alle zone submontane e montane, mentre non è presente nelle isole maggiori.

Habitat: Soprattutto boschi fitti caducifogli e densi con presenza di siepi e cespuglieti, nelle macchie mediterranee, nelle zone costiere intense di cespuglieti.

Sul nostro vulcano il suo habitat si estende dalle campagne settentrionali fin dentro ai fitti boschi cedui del Monte Somma.

Identificazione: La Cincia Bigia è lunga circa 13 cm. I colori variano: La zona frontale, il vertice e la nuca sono neri.

Tra il petto e la zona delle guance presenta una fascia bianca, il groppone giallino-ocra, la coda e le ali sono più scure.

Comportamento: Le Cincie difendono bene il loro territorio dalle intrusioni di altri individui fino all'estremo delle loro forze.

Spesso assumono atteggiamenti rituali particolari con combattimenti violenti.

Queste specie si sono adattate a vivere nei giardini e accettano volentieri cibo da parte dell'uomo nell'Mangiatoie artificiali.

Grazie alla grande diffusione di queste mangiatoie molte Cince si salvano superando gli inverni rigidi.


Osservazioni periodiche. Luogo: Monte Monna (Picentini) - Data: 24/06/1981; Valle del Clanio (Avella)

Data 18/04/1983; Monte Somma - Data: 15/05/1988.

ZONA GEOGRAFICA		DATA PER.	STAGIONE	ORA D'OSS.	QUOTAZIONE	SPECIE PIÙ COMUNE IN ITALIA	PRES. RIL.
M. SOMMA-VESUVIO							
CARTA TOPOGRAFICA							
F. 184 - P. d'ARCO I.S.E.							
LUOGO	Monte Somma-Yallone Castello					CINCIALLEGRA	
NOME	CINCIA BIGIA E CINCIA MORA	15/5	P	13/150		CINCIA BIGIA	X
NOME LOC.						CINCIA B. ALR	
CLASSE	UCCELLI	15/5	P	130/580		CINCIA MORA	X
ORDINE	PASSERIFORMI					CINCIA DAL.	
FAMIGLIA	PARIDI					CINCIA SIB.	
GENERE	PARUS					CINCIA D. CIVE	
SPECIE	PARUS PALUSTIS (CINCIA BIGIA)					CINCIARELLA	
2ª SPECIE	PARUS ATER (CINCIA MORA)					CINCIARELLA AZ	
ALTRO							

- TRACCE - APPUNTI - SCHIZZI - GRAFICI - NOTE DI RIFER. E BIB. -

① PARTICOLARE DELLA TESTA DI CINCIA BIGIA




NEZIA
7 ÷ 10
15x12 mm
INC. 13/14 88

ALIMENTAZIONE NEL PERIODO PRIMAVERA-ESTATE:
ARACNIDI - ANELIDI - COLEOTTERI - FARFALLE (LEPID.) - MIRIAPODI - LARVE E UOVA

ALIMENTAZIONE NEL PERIODO INVERNALE:
SEMI - GRAMINACEE - FRUTTA - BACCHE - ANIMALI MORTI

② PARTICOLARE DELLA TESTA DI CINCIA MORA



BOSCHI CEDUI - CAMPAGNE - SIEPI E MACCHIE MEDITERRANEE	BUONO - QUASI SERENO - NUVOLE SPARSE	ZONA COST. - ZONE SUB APPEN. - OMBRE APP.	SP. COMUNE <input checked="" type="checkbox"/>
			SP. RARA <input type="checkbox"/>
			SP. ESTINTA <input type="checkbox"/>



CINCIA MORA (*Parus Ater*)

Distribuzione geografica: Anche questa specie, come la precedente, è presente in gran parte dell'Europa centrale, Settentrionale e Meridionale.

A differenza dell'Cincia Bigia è presente in tutta la gran Bretagna e in buona parte della Scandinavia e dei paesi orientali.

In Italia è presente un po' dovunque, coste e zone montane, compreso le isole maggiori.

Manca nella fascia adriatica dal Gargano fino alle Marche.

Habitat: Soprattutto nelle fitte pinete delle zone costiere e quelle di montagna, come l'altura del Vesuvio sul versante nord e sul versante orientale nella zona del Tirome e di San Pietro.

E' presente anche nelle zone più aride e prive di alberi.

Identificazione: La Cincia Mora è lunga come la specie precedente, ossia circa 13 cm.

La colorazione variopinta cambia da zona a zona.

La testa, il vertice e bavaglino sono di colore nero, mentre le guance sono bianche. La zona ventrale è di un colore chiaro tra l'ocra ed il giallino.

Comportamento: Vedi comportamento della Cincia Bigia.

Osservazioni periodiche: Luogo: Foresta del Tirone (Vesuvio) – Data: 23/04/1986; Pineta di Castelvoturno – Data: 18/05/1987.

Dal taccuino del Naturalista: Le Cincie sono uccellini piccoli e paffuti, dal piumaggio variopinto, graziosi, e dal canto dolce.

Non è difficile incontrarle nei nostri boschi, sia tra la pineta di San Pietro verso Terzigno sia in quella del Tirone tra Boscotrecase e Torre del Greco.

Anche nei fitti boschi del Monte Somma si possono incontrare e ammirare questi uccelli molto colorati.

Somma Vesuviana, 15 maggio 1988.

Luciano Dinardo

IMPIANTITI CERAMICI DELLE CHIESE DI SOMMA

A Somma, come del resto per l'intera area vesuviana, gli impiantiti di ceramica costituiscono uno specifico settore del complesso e variegato insieme dei beni culturali.

E poche opere di questo genere fanno ancora bella mostra nelle chiese di provincia, costituendo un prezioso patrimonio storico-artistico, ancora da scoprire e studiare a fondo.

Purtroppo diversi di questi impiantiti, in certa misura, sono diminuiti di numero e a riguardo Raffaele D'Avino scrive: *... molti esempi, ora perduti, si avevano nelle più importanti chiese di Somma, di cui personalmente conservo il ricordo, come quello della Collegiata, di San Domenico e di S. Maria del Pozzo* (1).

E ciò nonostante, le molteplici motivazioni, di una nuova serie di lettura delle pavimentazioni a mattonelle smaltate, che ci sono ancora nelle chiese di Somma, vengono dettate dalla necessità di promuovere una presa di coscienza a riguardo della tutela e conservazione e di tutto ciò che resta di questo patrimonio artistico, purtroppo, ancora minacciato da dispersioni di ogni sorta.

Naturalmente pochi esemplari, tuttora, sono da annoverare e conta a maggior ragione rilevare la complessa peculiarità degli impiantiti settecenteschi della chiesa di S. Pietro e della Congrega del Pio Monte della Morte e Pietà alla Collegiata, pervenutici miracolosamente quasi integri.

Certamente, questi preziosi impiantiti risultano far parte della vasta produzione pavimentale delle *faenzere* operanti a Napoli in età barocca e a riguardo il noto studioso del settore, Guido Donatone, acutamente scrive: *all'epoca, gli architetti napoletani adottarono la soluzione dell'impiantito in cotto e parzialmente decorato, quando ritennero che una superficie interamente smaltata poteva determinare eccessivi effetti di rifrazione della luce, oppure quando un piccolo ambiente era già elegantemente arredato e decorato anche nel soffitto, per cui era sufficiente una semplice ed efficace stesura di cotto, dove risaltavano solo sobri ornati di maiolica*.

Per la esecuzione di tali pavimenti si procedeva a ricoprire le piastrelle di smalto crudo, quindi avveniva la pittura degli ornati e, successivamente, prima della seconda cottura, si doveva procedere alla paziente raschiatura dello smalto da quelle "riggiole" su cui non insisteva la decorazione.

Per meglio dire, con il gergo dei ceramisti, si ottenevano "riggiole petenate e spetenate" a seconda se erano ricoperte o meno di smalto, per questo motivo l'effetto finale è quello di elaborati e policromi ricami sulla coltre di tenue rosso-mattone (2).

Conta di più rilevare che, nel Seicento e nel secolo successivo, questi pavimenti risultano di frequente impiegati per le chiese dell'area vesuviana, poiché questi edifici sacri erano, a loro volta, soggetti ad integrali lavori di ristrutturazione, per l'adeguamento alle nuove direttive controriformiste.

Va anche aggiunto, sul piano generale, che questi pavimenti, parte in cotto e parte in maiolica, costituivano uno dei mezzi espressivi più ricercati, in quanto facilmente si armonizzavano con le linee e le membrature architettoniche degli edifici che stavano, in età post-tridentina, mutando connotazione.

E in tale contesto, erano gli stessi architetti progettisti della ristrutturazione, a fornire ai ceramisti, spartiti decorativi per pavimentazione: disegni di fantasiosi, motivi ornamentali, complicati composti d'ampie volute, stilizzati intrecci di fogliame e ghirlande sorrette da putti.

Dunque il pavimento della chiesa di S. Pietro di Somma è da considerare un palese documento di questa tendenza culturale e genericamente si presenta con una larga stesura di cotto, impreziosito da raffinati pannelli figurativi in maiolica.

Va subito aggiunto che, lo spazio interno di questa chiesa è alquanto complicato, ad unica navata, con cappelle e ambienti profondi; sul lato destro di chi entra, inoltre era allocata la sede della confraternita del SS Sacramento; ma nel contesto generale è appunto l'impiantito di ceramica a svolgere un ruolo determinante (3).

E conta ancor di più rilevare, che questo pavimento non soltanto ha l'esclusivo scopo d'impreziosire la navata centrale, ma soprattutto ha finalità di denotarla in qualità di "ornato aperto", dal momento che questo spazio interno della chiesa presenta un accentuato sviluppo in profondità, dall'ingresso al presbiterio, in quanto è ad unica navata, senza transetto e con espansione in lunghezza del coro.

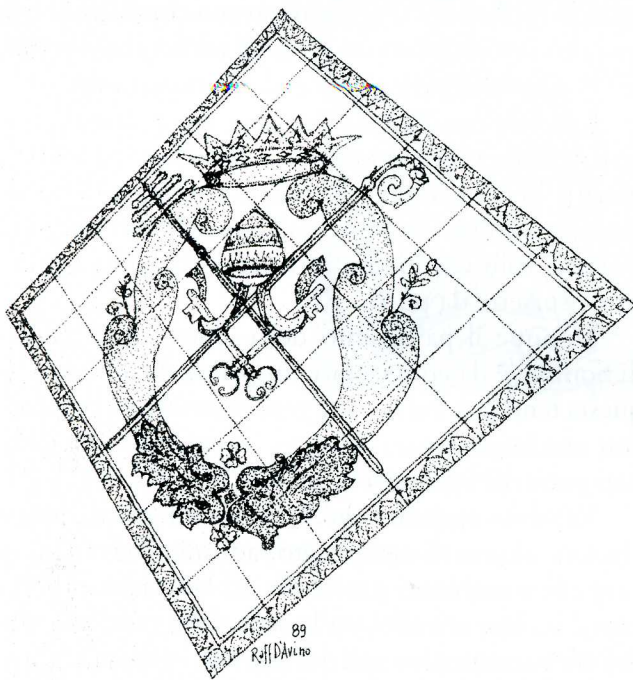
Tutto sommato, a generare l'effetto di percezione visiva di "allargamento" della navata centrale, secondo un linguaggio architettonico invalso a Napoli nel Sei-

Settecento, ha fondamentalemente contribuito il vasto spartito di cotto e i pannelli in maiolica.

Queste *riggiole*, effettivamente, sono impostate a losanga (in gergo "*a cardamone*") in modo tale che ognuna acquista la sembianza di "rombo" e se si vuole di un quadrato rigirato di quarantacinque gradi (4).

Oltre a ciò, occorre precisare, che anche le mattonelle della pavimentazione del presbiterio e quella dell'annessa cappella della confraternita del SS.mo Corpo di Cristo sono decorate in maiolica seguendo, rigorosamente, gli stessi principi estetici prima rilevati.

A ben ragione, il pannello centrale dell'impiantito di ceramica della navata principale è quello che maggiormente vale per la sua portata iconica, in quanto, pur essendo conforme alle precise istanze della committenza, svolge soprattutto un ruolo "motore", tanto da essere punto mediano di dinamica centrifuga dell'intera percezione dell'impiantito.



Chiesa di S. Pietro

Chiavi di S. Pietro, Pastorale e croce a triplice traversa

Strutturalmente, questo decoro, risulta composto da ben diciotto mattonelle smaltate, che recano uno specifico insieme di simboli religiosi, non soltanto denotativi del santo titolare di questa chiesa, ma specialmente limpida allusione al capo visibile della Chiesa cattolica, il papa secondo i principi della Controriforma.

E in primo luogo, occorre considerare l'avvio di dinamica centrifuga che ingenera, appunto, la disposizione in diagonale delle *chiavi di San Pietro* e altri due fondamentali attributi religiosi di questo pannello: il *pastorale* e la *croce a triplice traversa* in

decusse, nel modo che la portata simbolica di tutti gli attributi visivi, che si trovano in questo pannello centrale, conservino appieno il valore d'istituzione.

Il *pastorale*, quale caratteristico bastone con la parte terminale ricurva, conferito al vescovo all'atto della sua consacrazione, è soprattutto un riferimento diretto al mandato apostolico di Pietro e allo stesso modo, il secondo attributo, la *croce a tre braccia*, è un segno araldico papale.

E qui occorre avere ancor più attenzione a riguardo della rilevante portata metaforica di certi altri attributi, che si trovano in questo pannello ceramico, e vanno decodificati con ordine: la *tiara* è la corona papale, detta appunto *tri-regno*, in origine era un berretto alto e cinto di una sola corona, poi nel tempo fu aggiunta una seconda corona dal papa Bonifacio VIII e infine, molti anni dopo, dal papa Benedetto XII, venne aggiunta una terza corona.

E in tutto, questo diadema risulta una struttura di tre corone sovrapposte, a breve distanza l'una dall'altra e munita, di solito, di due fasce pendenti a guisa di mitria.

Diverse sono le versioni di significato simbolico che si possano attribuire alla tiara: per alcuni le corone stanno a indicare i tre regni: Inferno, Purgatorio e Paradiso, per altri, le tre corone, suggeriscono altrettanti aspetti della comunità di fede: militante, sofferente e trionfante.

Oltre a ciò, in questo pannello di maiolica, come fastigio centrale, si trova anche un'altra corona, molto più grande di quella precedente, e che andrebbe assimilata alla cosiddetta *Corona imperiale*, ovvero quella del Sacro Romano Impero e indirettamente inequivocabile metafora della sovranità papale.

Genericamente, questa corona è composta da un cerchio d'oro e dentelli con gemme incastonate, ma soprattutto è dotata di due grandi liste laterali svolazzanti, similmente a quelle della tiara, ma così estese d'avvolgere l'intera composizione, come un imponente decoro barocco di chiara inflessione vaccariana.

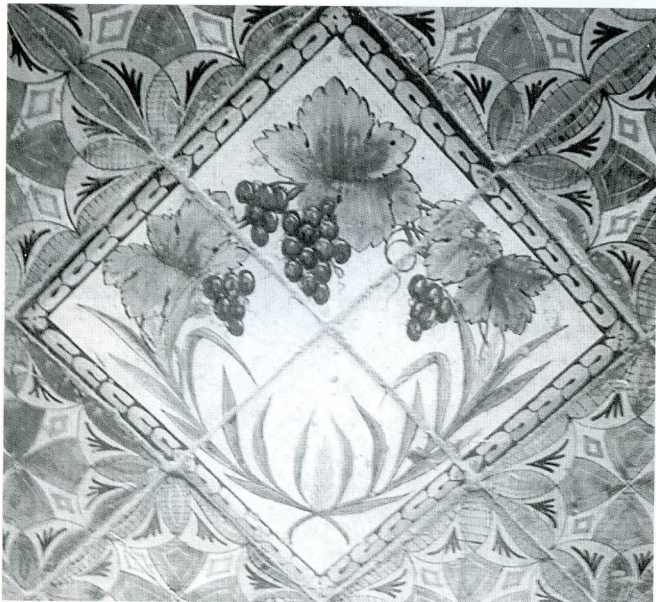
Infine, a parte la già significativa propensione, che abbiamo avuto per un insieme di simboli riferiti al Pontefice, di questo pavimento della chiesa di San Pietro, occorre analizzare tutta un'altra serie di maioliche, quale iterazione di pannelli più piccoli, organicamente inseriti nell'insieme dell'impiantito di cotto.

Relativamente, quello che trova maggiore corrispondenza è il motivo decorativo di figure vegetali, consistente in un repertorio corrente di bottega.

Precisamente, di questa serie di decorazione, pertinente è il simbolismo religioso, che viene espresso da un *tralcio di vite* a doppia voluta e da un motivo

stellare, composto da foglie palmate della vite, fino a determinare una ricorrente immagine della "vigna del Signore", quale retaggio dell'arte paleocristiana, che denota Cristo e il suo sacrificio.

Per di più, inoltre a questo peculiare sistema di comunicazione visiva riguardante precisi messaggi

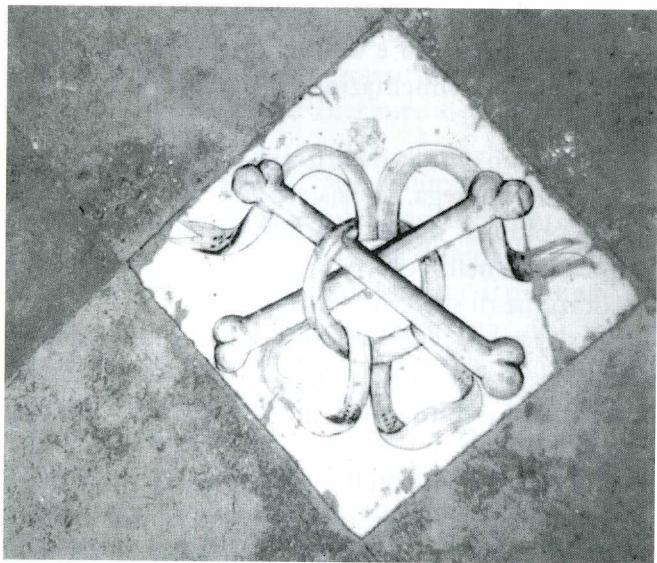


Chiesa di S. Pietro. **Tralcio di vite.** (Fototeca R. D'Avino)

religiosi, va aggiunta un'altra "riggiola", dal contenuto molto particolare, che svolge un'apposita funzione: indica la cosiddetta "terrasanta" o, per meglio dire, designa un luogo di sepoltura.

E appunto l'approfondimento della sua portata iconografica implica una non trascurabile analisi di cultura antropologica, a riguardo del cessare di vivere.

La raffigurazione di *due tibie incrociate* e addobbate a festa, evoca addirittura un gesto magico volto



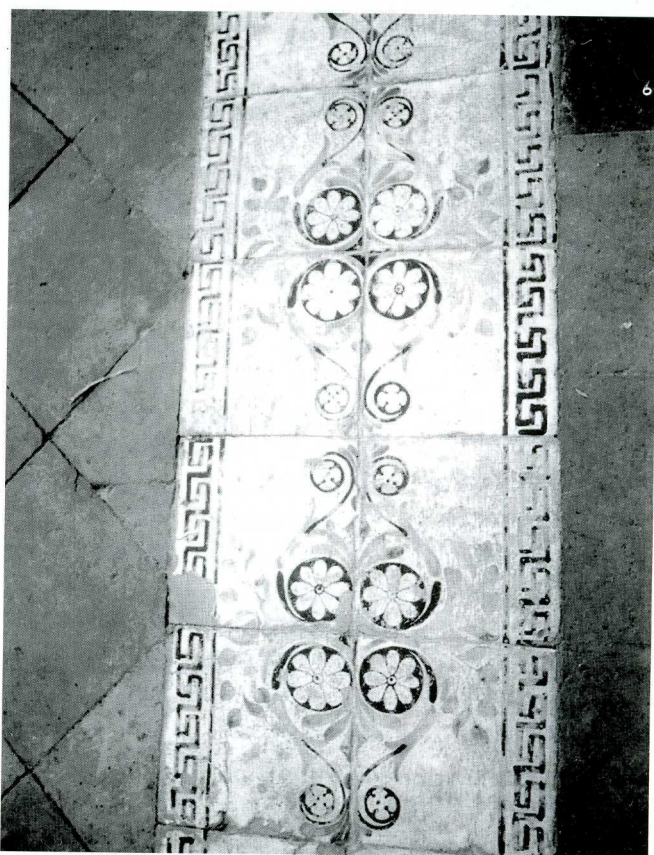
Chiesa di S. Pietro. **Tibie incrociate.** (Fototeca R. D'Avino)

ad esorcizzare il dramma della morte, attraverso un inequivocabile linguaggio popolare, ovvero come diretto riferimento al diffuso gusto dell'effimero barocco (5).

A questo punto, oltre a quanto s'è detto dell'impiantito della chiesa di S. Pietro, un'attenzione del tutto particolare merita anche la lunga e doppia file di *riggiole*, specificamente integrata alla stesura di cotto, che funge da cornice.

Innanzitutto occorre esaminare la mera funzione di raccordo, che questo motivo decorativo stabilisce con il contenitore architettonico.

Quest'ornato (purtroppo in alcuni punti lacunoso) consiste nella continua reiterazione di un comune *motivo*



Chiesa di S. Pietro. **Fascia con motivo floreale.** (Fototeca R. D'Avino)

floreale, in qualche modo simile ai partiti decorati, ora ora descritti, che si trovano nell'impiantito in oggetto.

Intanto, a completamento della lettura iconografica di questa fascia decorativa, occorre un'altra considerazione: questo motivo decorativo, pur essendo di maniera, potrebbe avere origine da un altro più antico impiantito: il noto pavimento di maiolica del XVI, del palazzo ducale dei Della Tola di Palma Campania, ora in collezione privata a Napoli (6).

E ancora un'altra considerazione occorre a riguardo della lunga striscia di "riggiole" che funge da



Chiesa di S. Pietro. **Motivo floreale.** (Fototeca R. D'Avino)

cornice all'impiantito, la presenza di una *greca* lungo i due margini di questa fascia e consistente in un dato filologico di notevole valore.

Per meglio dire, la presenza di questo elemento decorativo potrebbe essere perfino segno di un neoclassicismo incipiente, perfino in territorio vesuviano.

Concludendo, attardandoci in questo sistema di lettura, daremo attenzione anche a un'altra serie d'impiantito in maioliche della chiesa di S. Pietro.

La portata simbolica della pavimentazione del presbiterio è specificamente indicata per questo luogo della chiesa, riservato al clero celebrante.

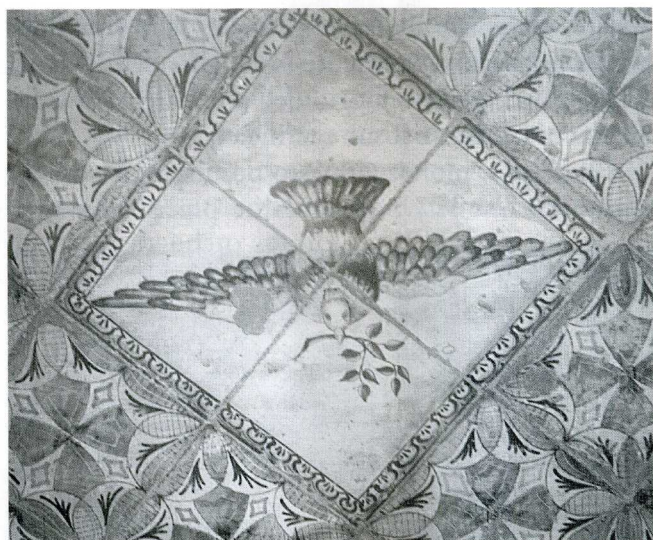
Al centro troviamo un fregio di quattro "riggiole", con l'immagine, alquanto realistica, di una *colomba con ramoscello d'ulivo nel becco*, ossia la *colomba del settimo giorno*, come dal libro della Genesi (Gn 8, 8,1) (7).

Ancora una considerazione occorre qui riportare, a convalida di quanto s'è detto: questo pannello consiste in un assunto di messaggi religiosi di grande rilevanza teologica, oltre a rispondere alle motivazioni della committenza, riguardante la liturgia domenicale, sostanzialmente è una puntuale reazione ai concetti eretici della Riforma protestante.

Va pure segnalato, sempre nella chiesa di S. Pietro, un altro interessante impiantito, nella cappella laterale a destra dell'ingresso, vale a dire nell'oratorio della confraternita del SS.mo Corpo di Cristo.

Prima di tutto, occorre precisare che quest'impiantito è alquanto simile a quello del presbiterio, tanto da far ipotizzare che provenga dalla stessa bottega.

Di quest'opera, molto originale è il fregio centrale: un'immagine di *tralci di vite e grappoli d'uva*, simbolo dell'Eucaristia e concernente le finalità religiose dello Statuto che questa confraternita si era dato (8).



Chiesa di S. Pietro. **Colomba.** (Fototeca R. D'Avino)

Questo pannello di maiolica è composto di quattro *riggiole*, del motivo figurativo colpisce il realismo sotteso alla rappresentazione, poiché non si tratta di aver stilizzata l'immagine dell'uva in forma simbolica, ma piuttosto l'espressione per mezzo di figure di una porzione della vigna; nella quale, chi è avvezzo ai lavori dei campi, trova un'assoluta corrispondenza tra il suo quotidiano e il mistero profondo della fede cristiana.

Ma per i più edotti alla viticoltura, viene a registrarsi una diretta allusione al lavoro nella vigna del territorio di Somma e nel contempo per i più credenti, affiorano tanti rimandi ai testi biblici, e più precisamente: *il tralcio col grande grappolo d'uva portato dagli esploratori del paese di Canaan*, quale metafora dell'abbondanza della terra promessa e certezza nella provvidenza divina (8).

Infine, a conclusione di questo saggio, c'è ancora materia di studio per un'altra singolare opera del genere: *l'impiantito della Congrega del Pio Monte della Morte*, che di sicuro è uno dei più rappresentativi del corpus di pavimentazioni di ceramica delle chiese di Somma.

Torniamo ora alla descrizione dello spazio interno di questa congrega, consistente in una sala rettangolare oblunga, molto pronunciata in lunghezza e impreziosita nella volta e lungo le pareti da una vasta decorazione di stucchi d'epoca barocca.

A sua volta, la pavimentazione di questo spazio, arriva a determinare una sorta di "osmosi decorativa" tra elementi architettonici, pittura parietale e impiantito in maiolica.

In quest'opera, nella calda stesura di cotto, i motivi d'ornato riportati su mattonelle con la solita tecnica: "petenate o spetenate", risultano rispondenti alle istanze della committenza allo stesso modo del



Cappella del Pio Monte della Morte - Teschi e tibie incrociate (Fototeca R. D'Avino)

ciclo d'affresco della cripta sottostante, nel contempo lasciano intravedere un peculiare linguaggio estetico comune a tante accreditate botteghe di piastrellisti napoletani della seconda metà del Settecento.

A ben guardare, emergente è la decorazione di due pannelli, che consistono in un insieme di teschi e tibie incrociati che vengono fortemente designati da inconfondibili strumenti visivi, quali simboli dell'"autorità religiosa": copricapo vescovile, pastorale, croce a tre braccia, triregno e tanti arredi liturgici, quali turibolo, aspersorio e libri delle Sacre Scritture, ecc.

Così, il secondo pannello è un'allegoria dell'"autorità civile", un insieme di teschi connotati da elmi militari, bandiere e soprattutto dall'immagine di un tamburo, quale riferimento al tributo degli onori di battaglia.

In tal modo, il contenuto di queste due opere è del tutto inteso conformemente al concetto della caducità, un'efficacia allegoria della gloria destinata a cessare.

Infatti, una lettura puntualizzata di queste maioliche consente di ravvisare presupposti culturali specifici del genere pittorico: "natura morta", proprio dell'arte barocca napoletana.

In particolar modo si avvertono forme d'influenza formale, che fanno capo al pittore Andrea Belvedere (1652-1732), che nella scia del linguaggio di questo maestro, gli oggetti raffigurati, nei due pannelli del pavimento della congrega, non scadono in un deco-

rativismo, come di consueto ai contemporanei pittori napoletani di nature morte; anzi, alle fluenti cascate di fiori e di frutta, si sostituisce l'emozione, che ogni singolo oggetto ha capacità di trasmettere (9).

Tutt'al più, a mezzo di reiterate figure di scheletri umani, teschi, tibie incrociati, clessidre e cappelli di ogni foggia, si arriva a trasmettere il concetto morale-religioso e statutario della confraternita: l'osservanza immanente del *memento mori* (10).

Significativa in tal senso è anche la doppia fila di riggiolate, che si snodano ai due lati in profondità, a partire dall'ingresso consistente in un fregio maiolicato ad ornato vegetale.

Quale esteso festone fatto da un intreccio di foglie d'acanto e ornati di ampie volute, che nulla vieta di credere che sia stato lo stesso autore degli affreschi a fornire, ai maestri "riggiolari", i disegni per questi complicati spartiti decorativi.

Infine, occorre anche una responsabile riflessione, a riguardo dello stato di conservazione di quest'opera, che è tuttora alquanto negletto.

Dei restauri subiti, occorre constatare che questo pavimento è stato sottoposto a un intervento di recupero post-sisma, in qualche modo affrettato; le lacune lasciate dallo strato di mattonelle andate distrutte sono state colmate da ben volgari riggiolate, questo scempio è chiaramente evidente nelle fasce laterali. Inoltre, anche la posa in opera, di alcune



Cappella del Pio Monte della Morte. **Teschi, bandiere e tamburi.** (Fototeca R. D'Avino)

“riggiole petenate”, che si erano sollevate dall'impianto, è avvenuta in un modo alquanto affrettato, al punto tale da compromettere l'originale integrità della composizione.

Pertanto, un restauro scientifico di questo prestigioso impiantito è da non procrastinare, in modo tale che il suo valore storico-artistico abbia giusta restituzione.

Antonio Bove

NOTE

1) Cfr. D'AVINO Raffaele, *Saluti da Somma Vesuviana La storia attraverso i suoi monumenti*, Marigliano (NA) 1991, p. 96.

2) Cfr. DONATONE Guido, *La maiolica*, in AA. VV. *Insedimenti verginiani in Irpinia*, Napoli 1988, p. 205.

3) D'AVINO Raffaele, *La chiesa di S. Pietro*, in *SUMMANA* AnnoVI, N° 17, Dicembre 1989, Marigliano 1989.

4) MORMONE Raffaele, *Incontri di Studio su Fra Nuvolo*, Napoli 1994.

5) La ricerca sull'architettura effimera, delle macchine da festa, degli apparati, dei teatri e delle processioni – scrive Romeo De Maio – offre una visione della signoria del clero, dello spreco sacro, ma anche della surrogazione della pedagogia di milizia cristiana. (DE MAIO Romeo, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari 1983, p. 47).

6) Della vasta produzione pavimentale del secolo XVI, ancora presente in alcune chiese partenopee, particolarmente significativo è il pavimento già nel palazzo ducale dei Della Tofa a Palma Campania, ora in collezione privata a Napoli. Quest'opera reca la firma dell'autore: mastro Pietro di Aversa, una personalità di ceramista formatosi a contatto con l'ambiente culturale napoletano, ma anche dimostra di aver risentito l'influenza, specialmente nel suo repertorio ornamentale, di altri centri di ceramisti italiani, come Deruta, Faenza e Montelupo. (DONATONE Guido, *Maiolica napoletana dalle origini al secolo XVI*, in AA. VV., *Storia di Napoli*, Vol. V, Tomo II, Napoli 1972, p. 1060).

7) Il racconto del diluvio, nell'Antico Testamento, inizia: *quando il Signore vide che la malvagità degli uomini era grande sulla terra ...*

E al progetto di annientamento d'ogni essere vivente sulla terra, soltanto Noè sfuggirà, perché ha trovato grazia agli occhi del Signore. Dio conclude con Noè un patto: Noè deve costruire un'arca per sé e per la famiglia, oltre che per ogni coppia di specie animale.

La massa enorme delle acque diluviane ricopre la terra intera. Dopo centocinquanta giorni le acque calano, e l'arca si arresta sul monte Ararat. Noè manda tre colombe successivamente. La prima ritorna, la seconda rientra dopo sette giorni con un ramoscello d'ulivo, la terza non torna più.

(BOCIAN Martin, *I personaggi biblici*, Milano 1997, p. 380).

8) Cfr. LURKER Manfred, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Torino 1990, p. 234.

9) CAUSA Raffaello, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1961.

10) DI MAURO Angelo, *Università e Corte di Somma - I Capitoli*, Baronissi (SA) 1997.