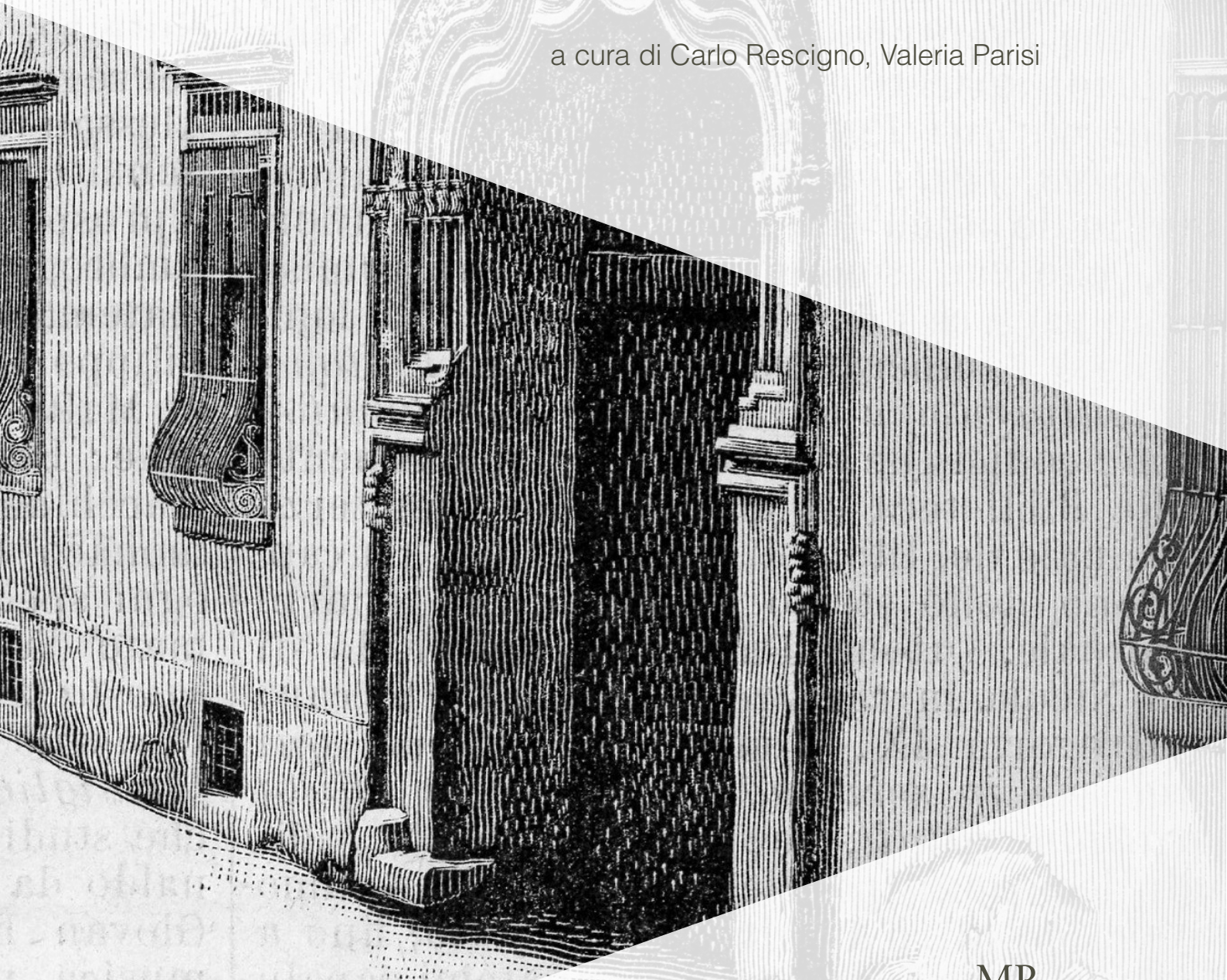
1874-2024
150 ANNI DI MUSEO

Atti del Convegno
Capua, Museo Provinciale Campano, 20-21 giugno 2024

a cura di Carlo Rescigno, Valeria Parisi



MP
Editor

© Luigi Spina 2012

© Luigi Spina 2012

© Luigi Spina 2012

© Luigi Spina 2012

© Luigi Spina 2012

© Luigi Spina 2012

DIS·MAN
SACR
VISELLIAE
PAVLINAE
ZOSIMA TH
© Luigi Spina 2012

CINCIA·ELEVSIS·
RONO·CONSTI
ARISTONICEN
OSS·HIC·BENE
QVIESCVNT

© Luigi Spina 2012

© Luigi Spina 2012

A. Galeone, fig. 1, p. 408

A. Galeone, fig. 7, p. 417

CAPYS

7

1874-2024
150 anni di Museo

Atti del Convegno
Capua, Museo Provinciale Campano, 20-21 giugno 2024

a cura di C. Rescigno, V. Parisi

MP Editor

MUSEO CAMPANO
CAPUA

Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli

Provincia
di Caserta

CAPYS

Capys è una collana dedicata alla pubblicazione di studi sull'artigianato e sulle produzioni antiche e di monumenti e scavi archeologici. Ai libri, in formato cartaceo o digitale, si affianca la creazione e gestione di spazi digitali per l'edizione di monumenti, contesti archeologici e biblioteche di oggetti. Capys è luogo di discussione, divulgazione e sperimentazione di un gruppo di ricercatori e studiosi del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' e dell'area ACMA della Scuola Superiore Meridionale.

Direttore
Carlo Rescigno

Comitato scientifico
Carmela Capaldi
Filippo Demma
Enrico Giorgi
Luigi La Rocca
Fausto Longo
Patricia Lulof
Massimo Osanna
Valeria Parisi
Michele Silani
Luana Toniolo

Redazione scientifica
Valeria Parisi, Andrea Averna, Marta Esposito

1874-2024. 150 anni di Museo

Atti del Convegno
Capua, Museo Provinciale Campano, 20-21 giugno 2024

a cura di C. Rescigno, V. Parisi

Impaginazione
Paolo Molfese (molfesepaolo@gmail.com)

Edizione
© MP Editor, Albano di Lucania 2026
ISBN 979-12-82195-01-0 (cartaceo)
ISBN 979-12-82195-04-1 (digitale)
mpeditor.it

Distribuzione
acma-digitale.it

È severamente vietata la riproduzione parziale o totale del testo e delle immagini.
In prima di copertina:
Portale del Museo Provinciale Campano di Capua, xilografia, 1897, da *Le cento città d'Italia. Supplemento mensile illustrato del Secolo*, Milano 1887-1902 (Public domain, via Wikimedia Commons)

Indice

XXVII **Saluti istituzionali**

XXXI Carlo Rescigno - Valeria Parisi
1874-2024: un convegno per celebrare la storia del museo, guardando al futuro

Sezione 1
Il Museo Provinciale Campano: storia istituzionale e prospettive museologiche

3-10 Nadia Barrella
Il Museo Provinciale Campano di Capua: breve storia di un'antica istituzione nell'Italia contemporanea

11-18 Nadiaclara Trigari
Primi tentativi di catalogo del territorio. L'attività della Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro: riflessioni dai documenti del Museo Campano

19-28 Nicola Urbino
Musei in Provincia di Caserta. Il possibile ruolo del Campano nel sistema espositivo provinciale

Sezione 2
Il Museo custode della storia: l'immagine di Capua negli studi antiquari e nella documentazione d'archivio

31-42 Lorenzo Miletti
L'antiquaria capuana della prima età moderna e il Museo Campano

43-54 Marco Pallonetti
L'Anfiteatro Campano di Santa Maria Capua Vetere. Disegni incisi sulla pietra

55-66 Francesco Senatore
La magnificenza di Capua nel Rinascimento (XV-XVI sec.)

67-77 Salvatore Marino - Maria Elisabetta Vendemia
L'Archivio Campano: un patrimonio da riordinare e valorizzare

79-90 Gianluca Falcucci
Chi ha salvato la memoria di Capua? Profilo di Gian Antonio Manna (1533-1613)

91-101 Sabrina Fontanella
L'Annunziata di Capua: la vita in un ospedale medievale

103-113 Tonia Campomorto
Processi criminali al Museo campano: crimini, società e cultura materiale

Sezione 3
Il Museo Campano come museo archeologico: i contesti, le collezioni, gli oggetti

117-128 Daniel P. Diffendale
Qualche appunto intorno ai resti monumentali del Fondo Patturelli

129-138 Nicoletta Petrillo
Le madri capuane: una nuova edizione

139-148 Rita Benassai
Matres Pictae. L'iconografia femminile dalla pittura alla plastica nel primo ellenismo a Capua

149-164 Valeria Parisi
Le Gorgoni sui tetti. Le antefisse di Capua dentro e fuori il Museo Campano

165-180 Marta Esposito
Dal modello di bottega ai modelli 3D. Per un catalogo digitale delle raccolte del Museo Provinciale Campano

181-193 Federica Chiesa
Dedicare immagini di corpi. I votivi anatomici fittili della Collezione del Museo Provinciale Campano di Capua

195-203 Enrico Giovanelli
Kourotròphoi e kourophòroi. Un'iconografia tipicamente medio-tirrenica nella piccola plastica fittile. Il contributo delle botteghe capuane

205-213 Paola Stucchi
Elementi alloctoni nei santuari di Capua: le immagini di Bes

215-224 Gloria Mancini
Teatralità e grottesco nel santuario di Fondo Patturelli a Capua. Uno studio preliminare

225-235 Lucrezia Marantonio
Eros, iconografia e religiosità. Dediche votive fittili dal santuario di Fondo Patturelli

237-247 Lidia Falcone
Su alcuni *thymiateria* fittili dall'area sacra del fondo Patturelli: osservazioni preliminari e confronti

249-266 Gianluca De Rosa
Ceramiche attiche figurate del Museo Campano: vicende antiquarie, iconografie, temi

267-275 Paola Carfora
Sulla collezione licnologica del Museo Provinciale Campano: dati da una ricerca in corso

277-292 Giuseppina Renda
Di una bambola scomparsa, di un cofanetto e di alcuni elementi in osso e avorio dal Museo Provinciale Campano di Capua

293-303 Giuseppe Camodeca
Sulla collezione epigrafica latina del Museo Campano

305-319 Cristina Pepe
Musa lapidaria: iscrizioni metriche al Museo Provinciale Campano

321-333 Carmela Capaldi
Un fregio dorico con motivi d'armi nel Museo Campano di Capua

335-348 Rosa Vitale
La Collezione Numismatica del Museo Campano di Capua: ricerche in corso

349-359 Federico Marazzi - Salvatore Napolitano
La collezione dei reperti medievali al Museo Campano: appunti per una nuova ricerca

361-367 Francesco Siano - Ermanno Vasca - Carlo Rescigno - Francesco Addeo - Gianluca Picariello
Leggere l'invisibile: analisi chimico-fisiche su reperti del patrimonio vascolare del Museo Campano

Sezione 4
La storia dell'arte nel patrimonio del Museo Campano

371-379 Teresa D'Urso
Nuove indagini sulla *Madonna con il Bambino tra i ss. Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Antonio da Padova* commissionata da Gabriele Mastrilli

381-391 Paola Improda - Stella Zenga
Indagini diagnostiche nel Museo Provinciale Campano di Capua: un nuovo approccio per l'analisi storico-artistica

393-405 Giulio Brevetti
Dai Borbone ai Savoia. Ritratti del potere nel Museo Campano di Capua

407-420 Amalia Galeone
La collezione pittorica del Museo provinciale Campano. Attribuzioni, iconografie, provenienze

Saluti istituzionali

È con sincera emozione che, all'inizio del mio mandato di presidente della Provincia di Caserta, mi accingo a scrivere queste righe di saluto in occasione della pubblicazione degli Atti del Convegno internazionale dedicato ai 150 anni del Museo Provinciale Campano di Capua.

Desidero premettere, con la dovuta umiltà, che non intendo in alcun modo appropriarmi dei meriti di un percorso celebrativo che ho seguito con vivo interesse negli anni scorsi, non da protagonista ma soltanto nella mia veste di sindaco di un comune di questa provincia.

Oggi, da presidente, sento piuttosto il dovere di raccogliere questo testimone e di rinnovare l'impegno dell'Ente provinciale a valorizzare un'istituzione che rappresenta una straordinaria opportunità culturale e identitaria per l'intero territorio.

Le celebrazioni per il 150° anniversario hanno costituito un momento prezioso di studio, confronto e riflessione sulla lunga e complessa storia del Museo, ma soprattutto sulle sue prospettive future, affinché esso possa continuare ad assolvere la missione di custodire e tramandare alle generazioni future i tesori dell'arte e dell'antichità di cui è custode.

La Provincia di Caserta, pur nelle difficoltà di risorse che caratterizzano il tempo presente, non farà venir meno il proprio sostegno. Anzi, intende profondere ogni sforzo perché il Museo Campano divenga sempre più un punto di riferimento culturale di rilevanza non solo regionale ma anche nazionale, oltre che un volano di sviluppo turistico per il nostro territorio.

Dott. Ing. Anacleto Colombiano
Presidente della Provincia di Caserta

150 anni non sono pochi, neppure per un museo, compleanno pesante che andava assolutamente festeggiato. Lo abbiamo fatto in più modi e in più momenti ma in sostanza ci siamo concentrati in una due giorni di studi e riflessioni coordinata dal presidente del nostro CDA, prof. Carlo Rescigno, di cui rendiamo conto con questa pubblicazione. Il secondo momento è stato più ludico/ricreativo, con una mega torta e 150 candeline, con tantissimi partecipanti, rappresentanti istituzionali, amici del museo, da quelli degli anni lontani a quelli degli ultimi mesi, giovani, studenti, artisti.

Nelle pagine che seguono si dipana il lungo filo del discorso sul museo provinciale campano, che nei due giorni del 20 e 21 giugno 2024 ha visto alternarsi al microfono decine e decine di studiosi, professori e studenti di varie università che hanno esaminato anche in maniera critica lo stato della nostra istituzione museale, le sue prospettive di crescita e sviluppo.

In queste poche righe che il direttore pro tempore è chiamato a scrivere, vorrei provare a fare il punto del lavoro svolto in questi anni recenti, di come siamo riusciti, o almeno abbiamo provato, con un lavoro di squadra, a rilanciare questo meraviglioso gioiello del museo campano di Capua, col palazzo Antignano che lo ospita e con tutti i suoi oggetti e reperti che costituiscono un unicum nel pur ricco e variegato panorama museale campano e nazionale.

Se dovessi concentrare in un'unica espressione il senso di tutte le iniziative e attività che abbiamo promosso e sostenuto negli anni recenti, quella espressione sarebbe "movimento". Abbiamo messo in movimento il museo campano, un movimento che, come le onde del mare, si propaga prima nelle vicinanze, poi nelle più estreme propaggini interessando tutti gli ambiti di intervento.

Dobbiamo dire che il Campano veniva fuori da un periodo, come pure ce ne sono stati nei lunghi anni della sua esistenza, di bassa tensione, che qualcuno potrebbe definire di abbandono, di dimenticanza, con bassi livelli di partecipazione testimoniati non solo dagli esili numeri dei visitatori ma anche dalla scarsissima visibilità mediatica e dalla pressoché totale assenza dal sistema dei social media.

Tutto questo è stato completamente ribaltato ed oggi il museo campano di Capua è fra i più attivi e seguiti siti museali e culturali sui social. Movimento non solo mediatico, che pure si era immediatamente rivelata essere una esigenza fondamentale, ma anche e soprattutto movimento di persone, associazioni, Enti e Istituzioni, Dipartimenti universitari e poi artisti, scuole, in pratica non c'è stato un mese, o forse una settimana, in cui non sia accaduto qualcosa in quel "museo dimenticato" che era il Campano.

Se il museo campano custodisce e tramanda le antiche tradizioni italiche, racconta storie del nostro territorio, allora era ed è vitale che le persone, gli abitanti del territorio riescano a rispecchiarsi in questo luogo simbolo di storia ma anche di identità e questo poteva e può avvenire soltanto conoscendosi, annusandosi, giocando e anche divertendosi in quelle sale che dovevano essere dissacrate e consegnate alle persone, ai ragazzi, addirittura ai bambini. È stato questo il "movimento" del Campano, centinaia di iniziative, mostre, concerti, teatro, danza, incontri culturali, presentazioni di libri per fare in modo che anche le persone più lontane e refrattarie potessero varcare almeno per una volta l'ingresso del nostro museo. E poi un grande lavoro con le scuole della provincia ed anche della regione che ha portato nel complesso circa 50 mila studenti nelle sale museali.

Il museo campano è già bellissimo, c'è poco da fare per renderlo ancora più bello, e quello che è stato possibile con le modeste risorse a disposizione è stato fatto, dal rifacimento degli intonaci ammalorati al nuovo impianto di condizionamento per rendere gradevole la visita di tutte le sale, all'acquisto di nuove vetrine espositive, alle importanti innovazioni tecnologiche e digitali introdotte, soprattutto a partire dalla Pandemia di Covid 19 che ci è stata in questo maestra.

Altrettanto importante e strategicamente decisivo è stato il reclutamento di nuovo personale di elevata qualificazione che ci fa guardare al futuro con speranza. Anche gli Organi di rappresentanza hanno visto una qualificazione come non si vedeva da tanti anni, sia nel CDA che con l'introduzione di un nuovo organismo come il Comitato scientifico, che se ben utilizzato potrà dare un grande apporto alla nostra Istituzione museale. Non sono punti di arrivo ma di partenza, anzi di ripartenza, dai quali poter riprendere il lungo cammino del nostro museo per i prossimi 150 anni. Auguri.

dott. Giovanni Solino
Direttore Museo Provinciale Campano

Carlo Rescigno - Valeria Parisi

1874-2024: un convegno per celebrare la storia del museo, guardando al futuro

Il Museo Campano viene inaugurato il 31 maggio del 1874 nella storica sede del quattrocentesco Palazzo Antignano a Capua e affidato alle mani sapienti del suo primo direttore, il canonico Gabriele Iannelli, già segretario di quella "Commissione per la Conservazione dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro" che qualche anno prima, nel 1870, ne aveva deliberato la fondazione. Le vicende storiche, politiche, culturali che hanno coinvolto questa istituzione dopo quella data, insieme ai nomi dei protagonisti che ne hanno guidato la politica culturale nel fervore dell'Italia post-unitaria, sono state descritte in più occasioni e saranno ripercorse anche in questo volume[1], il che ci dispensa dal tornarci qui in dettaglio. È utile però ricordare, per riallacciare i fili con il presente, come nei centocinquanta anni trascorsi dalla sua apertura il Museo Campano abbia vissuto più vite, che ne hanno determinato l'assetto attuale, fatto di potenzialità e criticità dalle quali non si può prescindere se si vuole assicurare un futuro al Museo stesso così come alla ricerca, alla gestione e alla valorizzazione dei beni culturali in esso custoditi.

La "prima vita" del Museo, che si interrompe in modo violento con il bombardamento del 9 settembre 1943, è segnata dagli sforzi per tradurre in pratica il progetto culturale della Commissione e per dare forma e strumenti gestionali al contenitore istituzionale oltre che al suo contenuto. In questo percorso complesso la dimensione locale intreccia quella nazionale e internazionale, con i nomi di eruditi come Iannelli che incrociano, tra gli altri, quelli di Amedeo Maiuri, curatore del primo allestimento tra il 1927 e il 1933, e Theodor Mommsen, fautore della raccolta epigrafica confluita nel lapidario che da lui prende il nome.

La "seconda vita" del Campano corrisponde alla rinascita dopo le ferite della guerra. Questa fu possibile grazie all'impegno del direttore Luigi Garofano Venosta, figura dai contorni quasi eroici che riuscì a mettere in sicurezza il patrimonio del Museo, proteggendolo non solo dalle bombe ma anche da quei «predoni […] e soldati in ritirata» che «si aggiravano nei pressi del diruto Museo tentando penetrarvi onde fare bottino»[2]. Nella fitta corrispondenza scambiata con le autorità prima, durante e dopo il bombardamento si legge tutta la preoccupazione del direttore, di cui anche Maiuri riconoscerà il grande valore sottolineandone l'«opera appassionata, disinteressata e altamente benemerita come

[1] Si rimanda ad alcuni tra i principali scritti dedicati alla storia del Campano, tra cui Centore - Argenziano 2003; Vitagliano 2008; Cioffi - Barrella 2009; Sirleto 2009; Sirleto 2010; Angelone 2017; Bonghi Jovino - Chiesa 2019 e al contributo di N. Barrella in questo volume.

[2] Angelone 2017, p. 52.

poche altre in questo tragico momento della vita di Capua […]»[3]. Il Museo sarà riaperto al pubblico nel 1956, con il riallestimento curato da Alfonso de Franciscis e Mario Napoli, con la direzione di Amedeo Maiuri, per la parte archeologica e da Raffaello Causa per quella medievale e moderna[4].

Dopo alcuni danni subìti dopo il terremoto del 1983 e una chiusura per ristrutturazione nel 2009, il Museo riapre il 28 marzo 2012[5], iniziando la sua "terza vita", quella che gli ha conferito l'assetto architettonico e espositivo che ancora oggi conserva.

Gli anniversari di nascita (e rinascita) del Campano sono stati celebrati già in passato, ad esempio al ricorrere dei cento e dei centotrenta anni dalla fondazione[6]. Nel 2024 si è voluta cogliere l'occasione del Centocinquantenario per organizzare un convegno di studi che potesse dar conto delle ricerche in corso sulle collezioni capuane e che fosse anche stimolo per una riflessione generale sul presente e sul futuro dell'istituzione museale. Il 20 e il 21 giugno 2024 la sala Liani ha ospitato oltre quaranta relatori, distribuiti in quattro sezioni tematiche, che sono state conservate anche nella pubblicazione degli atti che viene presentata di seguito.

La prima sezione, *Il Museo Provinciale Campano: storia istituzionale e prospettive museologiche*, si propone come spazio di riflessione sul percorso istituzionale e museologico attraverso il quale si è andata costituendo l'attuale realtà del Campano, secondo un'analisi che non manca di evidenziarne potenzialità ma anche limiti e criticità come elementi fondamentali da cui partire per un possibile progetto di intervento, come evidenziato nella relazione di N. Barrella. Tra passato e futuro si muovono anche i contributi di N. Trigari e N. Urbino: il primo, relativo all'importanza del catalogo, riconosciuto come strumento di conoscenza e tutela fin dai primi mesi di attività della Commissione; il secondo, sul possibile, futuro, ruolo del Campano come elemento aggregatore all'interno del sistema dei musei di Terra di Lavoro, funzione che andrebbe a integrare quella più tradizionale e statica di contenitore di beni culturali.

Nella sezione *Il Museo custode della storia: l'immagine di Capua negli studi antiquari e nella documentazione d'archivio* le ricerche in corso dimostrano la qualità delle informazioni relative alla storia di Capua tra il Medioevo e l'età Moderna che è possibile recuperare a partire dal prezioso patrimonio custodito nell'archivio del Museo. F. Senatore attraverso l'analisi dei verbali dei consigli cittadini restituisce l'immagine della Capua rinascimentale, descritta come «magnifica città», dinamica e consapevole del suo valore e della sua fama. L. Miletti ripercorre la nascita dell'interesse per lo studio delle antichità locali che, a partire dalla prima età moderna, darà vita alla solida tradizione antiquaria capuana, capace di superare la dimensione localistica relazionandosi al panorama culturale nazionale ed europeo. Con l'attenzione antiquaria per le sopravvivenze monumentali dell'antica Capua, in particolare per il suo anfiteatro, si possono spiegare anche i complessi disegni geometrici incisi su alcuni blocchi in travertino pertinenti all'edificio, che M. Pallonetti attribuisce a quanti, artisti, viaggiatori, architetti, dal Cinquecento in poi si interessarono dello studio della struttura.

La possibilità di poter oggi usufruire di una così ricca documentazione d'archivio è legata sia all'operato di eminenti personalità del passato sia agli attuali progetti di studio, conservazione e valorizzazione. G. Falcucci ricostruisce la figura di Gian Antonio Manna, che nella seconda metà del XVI secolo ha rivestito un ruolo fondamentale nella salvaguardia e nella trasmissione del patrimonio documentale capuano. S. Marino e M.E. Vendemia forniscono un quadro aggiornato dell'attuale consistenza dell'archivio campano, che raccoglie in realtà al suo interno più archivi, richiamando l'attenzione sulla necessità di intervenire tempestivamente sul recupero, sul riordino e sulla digitalizzazione del patrimonio, indispensabile per garantire conservazione e fruibilità dei fondi.

[3] Angelone 2017, p. 75.

[4] Angelone 2017, pp. 88-95.

[5] Nava 2012; De Simone 2014.

[6] Si vedano *Centenario* 1974 e Centore - Argenziano 2003.

A esemplificare come tali documenti possano restituire importanti informazioni sulla storia delle istituzioni e della società nell'Italia medievale e moderna sono i due interventi che chiudono questa sezione, dedicati alle attività svolte dalla chiesa e dall'ospedale della SS. Annunziata di Capua (S. Fontanella) e ai processi criminali istruiti nel XVIII secolo, in cui emergono interessanti spaccati di vita quotidiana (T. Campomorto).

La terza sezione, *Il Museo Campano come museo archeologico: i contesti, le collezioni, gli oggetti*, è stata concepita come spazio di aggiornamento e confronto tra studiosi e gruppi di lavoro che da decenni conducono ricerche sui materiali archeologici conservati al Campano. Pur nella nota difficoltà di ricostruzione dei contesti originari dei reperti capuani, il santuario di Fondo Patturelli rappresenta il nucleo principale di provenienza di una grande quantità di oggetti, soprattutto fittili. Il Museo ospita anche quel che resta delle architetture dell'area sacra, in particolare alcuni blocchi di tufo attribuiti al podio di una struttura che D.P. Diffendale torna a riesaminare attraverso nuovi confronti e proposte interpretative. Immagini simbolo del santuario e del Museo stesso sono le statue delle Madri; N. Petrillo, che ha di recente curato l'edizione completa del *corpus*[7], propone nel suo contributo una sintesi sulla storia degli studi, il processo di musealizzazione e la sistematizzazione cronologica e tipologica della produzione.

Le architetture sacre capuane rivivono soprattutto attraverso le decorazioni in terracotta, tra le quali prevalgono quantitativamente le antefisse; il gruppo di quelle a maschera gorgonica, presenti anche in numerosi musei nazionali e internazionali, è oggetto di una ricerca in corso che ne analizza gli aspetti stilistici, tipologici e cronologici (V. Parisi), mentre l'intero *corpus* delle antefisse arcaiche è riesaminato attraverso l'uso degli strumenti digitali, in particolare delle ricostruzioni tridimensionali (M. Esposito). La vita religiosa dell'antica Capua è documentata dall'impressionante massa delle terrecotte votive, un campionario ricchissimo di iconografie diverse che fanno luce su pratiche e credenze. Circa settecento sono i votivi anatomici custoditi nel Museo (F. Chiesa); in numero inferiore, ma significative per il messaggio simbolico di cui si fanno portavoce, le figure di madri (*kourotròphoi/kourophòroi*), edite in modo completo nelle more di stampa degli atti (E. Giovanelli)[8]. Seguono altri soggetti, diffusi in età ellenistica, come le raffigurazioni di Bes (P. Stucchi), le terrecotte a tema teatrale (G. Mancini), le immagini di Eros (L. Marantonio), che completano il quadro della feconda industria coroplastica capuana. Una classe finora poco studiata tra i materiali di Fondo Patturelli è quella dei cosiddetti *thymiateria* fittili a fiore, esaminati da L. Falcone che propone una riflessione sulla loro funzione, reale e simbolica.

I restanti contributi della sezione archeologica del convegno danno conto delle altre, numerose e rilevanti, categorie di oggetti presenti nelle collezioni del Campano. A partire da un frammento pittorico, uno dei pochi sopravvissuti alla distruzione e alle dispersioni post-belliche, R. Benassai approfondisce il tema delle rappresentazioni femminili nella pittura campana. Per la collezione vascolare, G. De Rosa riesamina la ceramica attica figurata, associando all'analisi iconografica e formale la ricostruzione delle vicende storico-antiquarie che hanno dato vita alla raccolta. La storia del collezionismo e le circostanze che portano all'acquisizione da parte del Museo di intere collezioni o di singoli reperti sono elementi fondamentali per ricostruire le biografie degli oggetti entrati a far parte del patrimonio museale. Tali aspetti sono considerati con attenzione nella descrizione della raccolta licnologica presentata da P. Carfora che, approfondendo in particolare un'interessante lucerna in oricalco, apre importanti prospettive di indagine sulle officine metallurgiche capuane della prima età imperiale, anche alla luce dei risultati acquisiti dalle indagini archeometriche. Nella piccola raccolta di ossi e avori G. Renda seleziona per il suo contributo alcuni significativi reperti di età romana, tra cui spicca una cassettina dalla collezione Califano, frutto di un esperto

[7] Petrillo 2025.

[8] Giovanelli 2025.

pastiche ottocentesco su commissione, e una bambolina in osso da *Minturnae* che, ancora una volta grazie alla lettura dei documenti d'archivio, sappiamo essere stata deposta insieme a una *defixio*. Della scultura figurata in pietra si occupa C. Capaldi a proposito di un fregio con motivi d'armi conservato al Museo, espressione del linguaggio figurativo augusteo, che attraverso un capillare esame degli archivi viene ricondotto a Nola e probabilmente al teatro augusteo della città.

La raccolta epigrafica del Museo Campano comprende oltre 360 iscrizioni di età romana, provenienti in massima parte da Capua: G. Camodeca presenta il progetto di revisione sistematica dei testi e della documentazione fotografica predisposto per la piattaforma *EDR* (*Epigraphic Database Roma*), che rappresenta un fondamentale strumento di consultazione costantemente aggiornato e *open access*. All'interno di questo *corpus* epigrafico, C. Pepe offre un approfondimento sulle iscrizioni metriche, una bilingue greco-latina con dedica a Nemesi, quattro latine. Di grande interesse anche il progetto in corso sulla collezione numismatica – che comprende non solo emissioni greche e romane, ma anche medievali, moderne e dell'Italia post-unitaria – in cui le analisi tradizionali di tipo storico-numismatico sono integrate con indagini fisiche non distruttive (R. Vitale). Gli importanti risultati derivati dalle analisi archeometriche, in particolare dalla proteomica, ossia dalla catalogazione delle proteine applicata alle ceramiche dalle necropoli capuane, ha consentito di riconoscere la presenza di carni bovine all'interno di piatti a fasce di età ellenistica (F. Siano, E. Vasca, C. Rescigno, F. Addeo, G. Picariello). Tra le ricerche archeologiche in corso è rilevante anche la ricognizione avviata a partire dal 2022 sulla collezione medievale, rappresentata da ceramiche, monete, metalli e sculture, che costituisce un importante tassello storico per ricostruire le vicende legate alla fondazione e allo sviluppo di *Capua Nova* e che attende di essere valorizzata secondo più coerenti criteri espositivi (F. Marazzi, S. Napolitano).

Chiude il volume la sezione *La storia dell'arte nel patrimonio del Museo Campano* in cui le autrici e gli autori dei saggi documentano i significativi risultati raggiunti attraverso l'uso di una pluralità di strumenti applicabili alla ricerca storico-artistica contemporanea. Le analisi di tipo tradizionale si affiancano all'uso della riflettografia a infrarossi nel contributo di T. D'Urso dedicato alla tela con *La Madonna con il Bambino tra i ss. Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Antonio da Padova* che celava ai piedi della Madonna un ritratto del committente, Gabriele Mastrilli. Ancora le indagini multispettrali applicate a polittici provenienti da chiese di Capua e Sessa Aurunca consentono di conoscere in dettaglio tecniche e modalità di operare degli artisti che li realizzarono (P. Improda, S. Zenga). Il saggio di G. Brevetti approfondisce il gruppo di tele in cui sono ritratti esponenti della dinastia borbonica, alcuni realizzati da Francesco Liani, e di quella sabauda, in cui emergono chiaramente i rapporti con i ritratti fotografici. Infine, lo studio di A. Galeone, che presenta una selezione di opere inedite per la prima volta inquadrate per attribuzione, datazione, provenienza, conferma come la ricerca sulla collezione pittorica del Museo abbia grandi potenzialità e debba essere anzi incrementata per consentirne l'adeguata valorizzazione e la corretta fruizione.

Si è fermamente voluto che gli atti del convegno per il Centocinquantenario del Museo fossero disponibili sia in formato cartaceo sia in versione digitale *open access* (https://acma-digitale.it/capys.html), nell'ottica della condivisione del sapere e a garanzia della massima diffusione delle ricerche presentate, in passato più volte disperse in pubblicazioni di carattere locale con scarsa tiratura e circolazione, che hanno penalizzato l'importanza dei risultati conseguiti. Ci auguriamo che questo volume possa rappresentare simbolicamente un nuovo inizio per il Museo Campano: la promozione della ricerca e la collaborazione istituzionale con Università e enti di ricerca, insieme alle opportunità offerte dal digitale e dalle nuove tecnologie per lo studio, la valorizzazione e la fruizione del patrimonio, possono rappresentare per il Museo un'occasione di rinascita, dando avvio alla "quarta vita" del Campano.

Santa Maria Capua Vetere, 7 dicembre 2025

Carlo Rescigno, Valeria Parisi

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Angelone 2017 = G. Angelone, *Post Fata Resurgo. Il museo campano di Capua. Dalla distruzione alla ricostruzione*, Firenze 2017.

Bonghi Jovino - Chiesa 2019 = M. Bonghi Jovino - F. Chiesa, "Dal Museo Campano al Museo Archeologico di Napoli. Vicende storiche e nuovi dati", in *Musei d'Etruria. Atti del XXVI Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria*, *AnnFaina* 26, 2019: 399-415.

Centenario 1974 = C. Robotti, *Il Museo Provinciale Campano di Capua nel centenario della Fondazione*, *Musei e gallerie d'Italia* 54, settembre-dicembre 1974, Caserta 1974: 20-27.

Centore - Argenziano 2003 = *Il Museo Campano di Capua nel centotrentesimo anno dalla fondazione*, a cura di G. Centore - P. Argenziano, Maddaloni 2003.

Cioffi - Barrella 2009 = *Il Museo campano di Capua: storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009.

De Simone 2014 = A. De Simone, "Il restauro della collezione delle Madri del Museo Provinciale Campano di Capua", in *Orizzonti* 15, 2014: 149-163.

Giovanelli 2025 = E. Giovanelli, *Piccole madri assise del Museo Provinciale Campano*, Roma 2025.

Nava 2012 = *Museo Provinciale Campano di Capua. Guida alle Collezioni,* a cura di M.L. Nava, Foggia 2012.

Petrillo 2025 = N. Petrillo, *Le madri in tufo del Fondo Patturelli. Tipologia, cronologia e contesti dell'offerta*, Albano di Lucania 2025.

Sirleto 2009 = R. Sirleto, "Il primo campano: storia di un museo dilettante", in *Per la conoscenza dei Beni Culturali. II. Ricerche del Dottorato in metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali 2004-2009*, S. Maria Capua Vetere 2009: 81-92.

Sirleto 2010 = R. Sirleto, "Il Museo Campano durante l'ultima guerra", in *Per la conoscenza dei Beni Culturali. III. Ricerche del Dottorato in metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei Beni Culturali 2005-2010*, S. Maria Capua Vetere 2010: 157-181.

Vitagliano 2008 = G. Vitagliano, "Un restauro di restauro: l'intervento post-bellico al Museo Campano di Palazzo Antignano a Capua", in *Restaurare i restauri. Metodo, compatibilità, cantieri. Atti del Convegno di Studi (Bressanone, 24-27 giugno 2008)*, a cura di G. Biscontin - G. Driussi, *Scienza e Beni Culturali* 24, 2008: 459-467.

Sezione 1

Il Museo Provinciale Campano: storia istituzionale e prospettive museologiche

Nadia Barrella

Il Museo Provinciale Campano di Capua: breve storia di un'antica istituzione nell'Italia contemporanea

Abstract

Il saggio si muove da un'esigenza fondamentale della museologia: avere sempre chiaro il forte legame del museo con il presente e con il ruolo che ha assunto nel mondo contemporaneo recuperando e valutando i tratti salienti del suo percorso storico che costituiscono "l'ossatura" di qualsiasi teoria e progetto d'intervento sull'istituto stesso. Partendo quindi dalla storia (soprattutto istituzionale) del Museo Campano e attraversandone, sia pur molto velocemente, i suoi centocinquant'anni, s'intende riflettere su alcune delle tappe del percorso del museo utili a chiarirne gli attuali limiti, le evidenti contraddizioni e le notevoli potenzialità.

The essay arises from a fundamental need in museology: to always keep in mind the strong connection between the museum and the present, as well as the role it has assumed in the contemporary world. This involves recovering and assessing the key aspects of its historical trajectory, which constitute the "backbone" of any theory or intervention project concerning the institution itself. Starting from the (mainly institutional) history of the Museo Campano and briefly traversing its 150 years, the intention is to reflect on some of the museum's milestones that help clarify its current limitations, evident contradictions, and significant potential.

Credo che sia essenziale, innanzitutto, chiarire il senso di questo titolo che riassume, forse in maniera un po' troppo sintetica, quella che è un'esigenza fondamentale della museologia: avere sempre chiaro – per il museo in generale ma anche per i singoli istituti – il legame col presente e col ruolo assunto nel mondo contemporaneo e i tratti salienti di un lungo percorso che deve andare a costituire oggi l'ossatura di un insieme di teorie, di norme e di esperienze che fanno della riflessione museologica un coacervo di voci, di studi e di progetti, piuttosto che una disciplina che vuole rigidamente orientare il percorso del museo[1]. Passato e presente s'intrecciano di continuo nella mia ricerca consentendomi di comprendere, sempre meglio, il dinamismo del museo, il suo perpetuo sviluppo, la sua pervasiva presenza nel contemporaneo e le sue numerose contraddizioni. Il Museo Campano di Capua, con i suoi 150 anni di vita, si presta perfettamente a questo intreccio[2].

[1] Prendo spunto e la utilizzo non solo come teoria generale ma anche come metodologia d'approccio alle singole istituzioni, dalla definizione di museologia in Lugli 1993, p. 48.
Il Museo Campano di Capua è stato molto spesso al centro delle mie ricerche che verranno citate in bibliografia. Lascio dunque a questo saggio, volutamente, il tono discorsivo della relazione letta in occasione dei 150 anni del Campano ritenendo opportuno pubblicarlo come proposta di dialogo piuttosto che come ulteriore contributo scientifico.

[2] Riprendo, in queste pagine introduttive, quanto scrissi anni addietro in quello che considero la prima e approfondita riflessione sulla storia e la complessità del Museo Campano di Capua cui diede vita il nostro Dipartimento, cfr. Barrella 2009.

Parto dunque dalla storia, apparentemente piuttosto nota. I nomi dei suoi protagonisti e gli eventi fondanti di questo museo sono stati effettivamente molto citati. Ma la storia non deve "fare salti" e sarà bene rivedere, rispettando la continuità degli eventi, tutte le tappe del percorso fatto da questo istituto per meglio comprendere quella dialettica passato/presente cui prima facevo riferimento.

Il nostro museo è, com'è noto, l'esito più importante delle scelte conservative della Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro. Istituita nel 1869, la Commissione avrebbe dovuto limitarsi ad inventariare oggetti, edifici o qualsivoglia monumento storico ma, immediatamente, identificò nella creazione di un museo lo strumento fondamentale per porre un argine concreto alla dispersione delle più importanti testimonianze di storia patria[3]. Il *Campano* di Capua non nasce solo come esito di quel fenomeno postunitario che indichiamo come la "tutela museografica" di una giovane Nazione priva norme per il patrimonio che guarda spesso al museo come una sorta di deposito locale di frammenti dell'antico[4] ma è, sin da subito, il punto di convergenza di molteplici motivazioni – alcune squisitamente culturali, altre dichiaratamente politiche – che vedono protagonisti uomini come Giuseppe Fiorelli, Demetrio Salazaro, Giulio Minervini, Giuseppe Colucci oltre che, naturalmente Gabriele Jannelli. Questi uomini, la loro cultura, le scelte effettuate fanno del Museo Campano uno dei più interessanti paradigmi del fondamentale rapporto, che in tutta Italia, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, venne a crearsi tra luoghi, pratiche e soggetti del patrimonio. Non un "prodotto di campanile", quindi, ma prezioso tassello, in una con altre istituzioni coeve e analoghe, di un nascente sistema di tutela che a Capua, come anche altrove, tenterà di conciliare centro e periferia, antica erudizione e moderna archeologia, orgogliosa conservazione municipale e necessità di costruire coerenti modalità d'intervento sul patrimonio culturale in uno Stato finalmente unito. Quello che del Museo Provinciale di Capua è straordinariamente interessante, al di là dell'indubbia qualità delle sue raccolte e del suo pregiato contenitore, è il progetto museale ideato, quella che oggi potrebbe definire "la costruzione del messaggio" o, se vogliamo essere modaioli, la *mission*. Qualcosa, tra l'altro, troppo spesso assente negli istituti museali di recente istituzione.

Il museo dovette appellarsi "campano" perché puntava al recupero di un passato, anche piuttosto recente, diverso da quello esposto nel Museo Nazionale di Napoli[5]. E lo faceva guardando ad un territorio dalla storia millenaria, fatta di specificità che convergevano a Capua attraverso molteplici canali d'incremento (lo scavo, le donazioni, gli acquisti, le soppressioni degli edifici religiosi, la salvaguardia per un patrimonio senza più casa). La scelta della sede, in lizza erano anche Caserta e Santa Maria Capua Vetere, cadde su Capua perché «nessuna città, in tutta Terra di Lavoro» poteva presentare «tanta svariata moltitudine di tali monumenti e d'oggetti d'arte per tutti e tre successivi periodi di tempo» che il museo intendeva presentare. Non vi è strada, angolo, sito qualunque della città, ricordava Gabriele Jannelli nel famoso discorso che assegnò alla nostra città il ruolo di sede del Campano[6], che non si presenti "fregiato" di queste reliquie. «Ad ogni volgere d'occhi s'incontrano mezzi busti di divinità, svariate sculture, marmi, in maniera che essa stessa può riguardarsi la città come un vero museo»[7]. Suo vanto speciale è poi il «possedimento di due grandiose biblioteche e di cinque superbi archivi» che, per la loro importanza non solo richiamano l'attenzione di tutti gli eruditi, ma dalle quali «ognora si possono attingere maggiori lumi per la storia dell'intera provincia e di molta parte dell'antico regno»[8]. La prima triade del pensiero illuminista – come la chiama Emiliani –

[3] Sul sistema di tutela nell'immediato postunitario rimando a Barrella 1996.

[4] Sulla nascita del museo italiano ottocentesco restano insuperati i numerosi contributi di Andrea Emiliani. Per una lettura sintetica cfr. Emiliani 1985.

[5] Utilizzo il nome ottocentesco di quello che, oggi, è conosciuto come Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

[6] Il discorso di Gabriele Iannelli, presente negli Atti della Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro, è stato ripubblicato in Centore - Argenziano 2003.

[7] Centore - Argenziano 2003.

[8] Centore - Argenziano 2003.

quella rappresentata dal legame museo, archivio e biblioteca è tutta qui. Recuperando stimoli e indicazioni dall'antica cultura capuana, Jannelli propone, con la scelta della "regina del Volturno", un sistema di cultura che riafferma il luogo della città come principio unico d'ogni storia e quello del museo come accumulo delle voci storiche in stretto rapporto con essa. Quanto si è soliti dire, in generale, sul museo "che ha da essere italiano" è perfettamente incarnato nelle motivazioni iniziali del Museo Campano: la cultura settecentesca ereditata, il senso d'autocoscienza civile e d'identità culturale alimentato dallo sforzo d'inventariazione e di sistematizzazione delle fonti e lo scavo archivistico tipico della storiografia ottocentesca sono chiaramente evidenti nella teoria della nostra istituzione che dichiara la sua convinta – e moderna – aspirazione ad essere un museo della città e del territorio.

Al validissimo progetto culturale si collega – ed è una costante dei migliori musei ottocenteschi – una notevole capacità di pensare alla raccolta non solo come spazio espositivo. Un istituto, dunque, che, per vivere, necessita di oggetti e di spazi ma anche di personale, fondi e regole precise e scritte che ne caratterizzino le azioni e ne fissino le finalità. Non si è mai riflettuto abbastanza sull'estrema coerenza dei meccanismi di formazione del *Campano* che, così come altre istituzioni nate in quegli stessi anni, è ancora esemplare: prima il progetto culturale, poi il territorio in cui localizzarlo e l'immediata dotazione di norme, ossia il riconoscimento di *diritti e doveri* enunciati in forma scritta. Il *Campano*, da subito, ebbe chiari i propri scopi e le proprie funzioni, i principi e le norme che ne ispirano la vita e conformano l'attività e la sua organizzazione interna. Mi piacerebbe soffermarmi sul primo regolamento del museo Campano redatto, nel giugno 1870, da Giulio Minervini, Demetrio Salazaro e Gaetano Caporale ma gli spazi e le finalità del presente contributo rendono possibile solo qualche brevissimo riferimento. Val la pena ricordare però, che la storia istituzionale di un museo non è meno utile e importante della storia dei suoi capolavori o del costruirsi delle sue raccolte. Spesso è soprattutto la storia istituzionale che ci aiuta a comprendere meglio anche l'attuale realtà gestionale di un museo. La tradizione di tutela, infatti, passa soprattutto attraverso i testi giuridici e il quadro normativo è determinante per l'evoluzione stessa dei musei, con conseguenze avvertibili non solo nel loro ruolo, ma anche nel loro orientamento scientifico e culturale e nell'immagine che di loro si è andata sedimentando nel tempo[9].

Il primo regolamento del nostro museo nasce, come dicevo prima, nel 1870 ed è evidente testimonianza di quel «fervore culturale che individua nel possesso collettivo la sola protezione del patrimonio artistico e, implicitamente, nella gestione diretta dei musei e della tutela esercitata a livello locale […] l'unica possibilità di assolvere a quelle esigenze eminentemente locali altrimenti esercitate»[10]. Museo come "presidio attrezzato" per la tutela di un territorio che, in quegli anni, non poteva contare su altro. Forse è proprio per questo che, soprattutto sul finire degli anni ottanta del XIX secolo, quando il precisarsi del sistema di tutela italiano[11] riduce progressivamente le funzioni del Musei e delle Commissioni conservatrici locali, si avvia il lento ma costante e inevitabile processo involutivo di questo istituto. A tenerlo in vita resta solo l'impegno di Gabriele Iannelli. La sua cura e la grande attenzione per il Museo Campano chiariscono le ragioni di una storiografia sull'istituto fortemente orientata sulla sua figura. Morto Iannelli, memoria storica anche degli incrementi del museo, prevale soprattutto «il bisogno urgente di sostituire ai provvisori elenchi delle collezioni che si erano venute ammassando negli scaffali e negli umidi depositi del pianterreno, inventari e cataloghi regolari». Si ebbero così, «passata al Broccoli la direzione del museo, i cataloghi inventari dei vasi, delle terrecotte e della suppellettile varia, benemerita fatica del Patroni (1898-1902). Ma nonostante tanti generosi sforzi di cittadini e di studiosi, la vita della Commissione e del Museo lentamente si estingueva»[12].

[9] Anche in questo caso rimando alle pagine illuminanti di Andrea Emiliani e in particolare a Emiliani 1979. Sul ruolo delle norme per il buon funzionamento del museo anche Jalla 2000.

[10] Emiliani 1979.

[11] Cfr. Bencivenni - Dalla Negra - Grifoni 1987.

[12] Maiuri 1933, p. 58.

Nel 1927 si modifica, per la prima volta, anche il riferimento istituzionale del museo: soppressa e aggregata a Napoli molta parte della provincia di Caserta, viene istituito un Consiglio direttivo del museo che, di fatto, sposta nelle mani della Soprintendenza napoletana il destino della nostra istituzione[13]. È l'inizio di una nuova storia, che vede come nuovo protagonista Amedeo Maiuri. Il museo – ovunque in Italia – continua ad essere soprattutto "l'edificio spontaneo" ottocentesco dove l'istanza conservativa, e quindi la concentrazione dei materiali, è prioritaria ma, accanto alle prime discussioni sulle trasformazioni spaziali degli edifici storici destinati a sedi espositive, compare, con sempre maggiore intensità, la riflessione sulla centralità del pubblico. I cambiamenti più significativi sono databili tra la fine degli anni venti e la prima metà degli anni trenta. In questi stessi anni, Amedeo Maiuri ripensa all'allestimento del Museo Campano che si pone così, nuovamente, come significativo esempio di un'importante fase di transizione del museo in Italia. Archeologo e Soprintendente alle antichità della Campania e del Molise, Amedeo Maiuri[14] opta per un nuovo allestimento delle raccolte del nostro istituto in grado sia di rendere leggibili le peculiarità della produzione artistica di Terra di Lavoro (conciliando – ed è questo un primo dato interessante – l'articolazione originale con le nuove esigenze di conservazione e di illuminazione che il dibattito museografico di quegli anni andava precisando) sia di favorire il coinvolgimento percettivo ed emotivo del visitatore[15]. Far vivere il museo, avvicinarlo al pubblico, renderlo strumento attivo per l'educazione del pubblico è una delle più sentite esigenze di quegli anni e a Capua si sceglie proprio questa strada.

Il Museo «allogato nel vecchio Palazzo dei Duchi di S.Cipriano [era] un grosso magazzino archeologico di deposito visitato di tanto in tanto da qualche raro studioso, ma ignorato e sconosciuto dai più»[16]. Maiuri, «riconosciuta anzitutto l'estrema angustia dei locali, incapaci a contenere in un unico insieme le collezioni archeologiche e medievali, la raccolta dei quadri, la Biblioteca e l'archivio depositato dal Comune», riserva alla sezione di antichità tutto intero il Palazzo degli Antignano e destina alla sezione d'arte medievale e moderna ed alla Biblioteca, un'ala dell'attiguo Convento della Convenzione. «Così i due aspetti egualmente interessanti del Museo, la civiltà italica e romana dell'*ager campanus* e la storia ed i monumenti della Capua medioevale, avrebbero avuto modo di svilupparsi l'uno accanto all'altro, senza sovrapposizioni e mistioni e reciproca angustia di spazio»[17]. Riorganizzando completamente gli spazi dell'antica sede e i diversi nuclei espositivi, pur mantenendo un criterio sostanzialmente tipologico ma non privo di espedienti decorativi in grado di riambientare l'opera, Maiuri decide di riservare particolare attenzione «alla collezione più singolare e preziosa del Museo»: le strutture e le statue in tufo del tempio italico Patturelli, le *matute*. La loro "processione"; lo sfoltimento degli oggetti nelle sale; la linearità di un percorso dal quale eliminare «scaffali ingombranti, massicci e funerei di tinta e di decorazione»; il ruolo dato alla sala grande del piano superiore «centro naturale del museo» e elemento di divisione «in due ali principali» e il ricorso a forti contrasti cromatici tra oggetti e sfondi sono tutti segnali evidenti di una nuova idea di accessibilità al museo. L'istituto, alleggerito e ben illuminato, recupera vasti spazi di mobilità ed una larga leggibilità delle opere che lasciano intendere una nuova e più ampia utenza da ricevere ed educare.

I noti eventi storici e i bombardamenti subiti durante la Seconda Guerra Mondiale bloccano però questo nuovo sviluppo. Negli anni Cinquanta, il museo viene ricostruito e riallestito «sotto l'insegna della semplicità e della misura fino all'osso». La Provincia ne affida il restauro ai soprintendenti del tempo i cui nomi non richiedono ulteriori specifiche (Amedeo Maiuri, con la collaborazione di

[13] Cfr. per la politica culturale Barrella 2020. Allo stesso volume collettaneo si rimanda per approfondimenti relativi alla storia della vicenda amministrativa della Provincia di Caserta.

[14] Per l'azione di Maiuri sul Campano si veda anche De Rosa 2020.

[15] Per una prima, ampia riflessione sulle trasformazioni del museo in Italia negli anni Venti rimando al numero monografico della rivista *Il Capitale Culturale. Musei e mostre tra le due guerre*, n. 14, 2016 <https://rivisteopen.unimc.it/index.php/cap-cult/issue/view/79>.

[16] Maiuri 1933, p. 59.

[17] Maiuri 1933, p. 60.

Alfonso de Franciscis, per la sezione archeologica; Bruno Molajoli e Raffaello Causa per la sezione Medievale e Moderna[18]) ma vale la pena di ricordare che, considerata la bellezza di Palazzo Antignano, anche per Capua si ritenne opportuno far prevalere il restauro architettonico sulla riflessione museografica privilegiando la forma dell'edificio storico più che le modalità di presentazione delle opere d'arte. Sarebbe stata opportuna inoltre, *mutatis mutandis,* anche una significativa trasformazione dell'organizzazione museale, un serio ripensamento del suo progetto culturale e una totale revisione del suo organico. Non avvenne nulla di tutto ciò. Il vivace dibattito italiano che aveva portato anche alla diffusione del termine "museologia" non tocca, in alcun modo, il nostro museo[19].

La legge 1080 emanata nel 1960[20] per tutti i musei appartenenti ad enti diversi dallo Stato passa su Capua solo come mero provvedimento burocratico. Nel 1965, ai sensi della predetta legge, il museo di Capua viene classificato come "grande" e nel 1967 viene approvato il suo nuovo regolamento. L'istituto resta affidato alla provincia e la "guida", indifferente ai dettami della legge 1080/60 e a quanto suggeriva il già significativo dibattito sulle professioni museali, viene affidata *ad honorem*. Eppure la norma indicava la necessità di un direttore con titoli «adeguati» dovendo egli curare – in linea con le nuove funzioni del museo – «la sistemazione dei locali sotto l'aspetto artistico e museografico in rapporto alle esigenze delle raccolte; lo studio, l'ordinamento, la conservazione e nelle forme prescritte, il restauro dei materiali, la costituzione e l'aggiornamento degli inventari e degli schedari, la compilazione delle guide e dei cataloghi, la cura e l'incremento della Biblioteca e gli incrementi delle raccolte»[21]. Nel nuovo regolamento, forse al fine di ovviare all'evidente indifferenza a quanto suggerito dalla norma, si affianca al Direttore un organico composto da:

– un conservatore (titoli richiesti maturità classica, Diploma di Bibliotecario, di paleografia, diplomatica e archivistica)
– un impiegato d'ordine
– custodi
– un Comitato direttivo

Quest'ultimo, secondo quanto previsto, avrebbe dovuto avere notevoli competenze relative all' incremento delle raccolte; alle mostre; alla gestione dei depositi, dei legati, etc. Al Comitato direttivo sarebbe spettata, inoltre, la valutazione dei piani predisposti dalla Direzione per le ricerche e gli scavi dal momento che il museo avrebbe dovuto essere anche un centro di ricerca. Composto dal Direttore del museo, da un Assessore Provinciale e dai Soprintendenti alle Antichità, alle gallerie, ai monumenti e Bibliografico questo comitato, se mai esistito, non ha lasciato alcuna traccia di sé. Va detto, tuttavia, che gli effetti della 1080/60 furono un po' ovunque modesti e disattesi[22]. Qualche risultato lo diedero solo nelle leggi di quelle Regioni che seppero dotarsi, sin dai primi anni della loro istituzione, di un'apposita normativa sui musei, occasione che, purtroppo, non seppe cogliere la regione Campania.

Gli anni settanta e ottanta del Novecento, altrove determinanti per la nuova vita delle antiche istituzioni locali[23], passano quindi senza lasciare nessuna traccia particolarmente significativa nel museo Campano che, finalmente, torna a muoversi, intorno alla metà degli anni novanta. Nuove opportunità sono offerte dal quadro normativo nazionale e, probabilmente, anche delle tante spinte, soprattutto della ricerca, che chiede con forza un museo che sia davvero un servizio pubblico. Da quella data ad

[18] Cfr. Causa 1953.

[19] Chi scrive sta ricostruendo, con particolare attenzione all'Italia Meridionale e ad Ezio de Felice, il dibattito italiano che portò a nuovi approcci al museo ed alla disciplina che lo vede protagonista. Una prima e ottima riflessione su questi temi si trova in Dragoni 2010.

[20] Legge 22 settembre 1960 n. 1080. *Norme concernenti i musei non statali.* Sulle speranze suscitate dalla legge cfr. Viale 1962.

[21] Viale 1962.

[22] Cfr. Jalla 2000 pp. 86-87 e *passim*.

[23] Si pensi al lavoro svolto da alcune Regioni (Lombardia, Piemonte, Veneto, Toscana, Emilia e Umbria) dove si pongono le basi di quel lungo e ampio dibattito che porterà al D.M. 10 maggio 2001.

oggi le proposte di modifiche alla *governance* dell'istituto sono numerosissime e non basterebbe lo spazio che ho a disposizione per raccontarle: le cito soltanto. Nel 1995, l'istituzione di un Comitato Scientifico che, alla luce delle importanti opportunità offerte dalla l.142/90[24], ha il compito di mettere a punto un nuovo regolamento per il museo. La delibera è di estremo interesse perché «demanda al Comitato scientifico la gestione e la direzione dell'Istituto museale da esercitarsi attraverso le forme e le modalità che lo stesso organo riterrà più opportuno» e riserva, allo stesso Comitato l'esame di tutti i provvedimenti d'ordine generale concernenti il Museo ed il suo funzionamento nonché i progetti per quanto riguarda la sede, la sistemazione dei locali, le proposte di convenzione da stipularsi con Enti e Istituti Universitari e di alta cultura e le proposte di modifica del Regolamento[25]. Nella stessa delibera, tra le altre cose, si affida al Comitato anche il compito di studiare le diverse forme di gestione del museo valutando l'opportunità di assicurare il coinvolgimento dei privati. In tempi abbastanza rapidi, si pone l'accento su numerose note dolenti del museo e si mette a punto anche un'interessante bozza di regolamento che, giustamente, segnala soprattutto la necessità di nuove figure professionali: un Direttore da assumere a seguito di un concorso per esami e titoli, quattro conservatori laureati e specializzati (archeologo, storico dell'arte, archivista e bibliotecario), l'istituzione di un Comitato di consulenza a supporto del direttore, la possibilità di aderire a reti o sistemi. Tra le forme di gestione previste dalla l.142/90, la bozza di regolamento guarda con attenzione all'istituzione[26] che, proprio in quegli anni, viene indicata come la forma più adatta ad una progressiva autonomia del museo e, soprattutto, strumento per consentire finalmente all'istituto di essere diretto da personale specializzato. Inutile precisare che questa proposta non ha avuto alcun seguito.

Nel 1997, un nuovo comitato di gestione[27] annulla molte delle precedenti ipotesi d'intervento e introduce, nel 1998, un Comitato tecnico Esecutivo Autonomo. Contemporaneamente avvia una serie d'interventi di restauro e consolidamento del museo che apportano benefici ad alcune sale ma non affrontano le molteplici e decennali problematiche di fondo dello stesso. Lo straordinario, come giustamente si sostiene, è molto più semplice e soddisfacente dell'indispensabile e complicato ordinario.

In tempi più recenti, nuove ipotesi gestionali: un distretto culturale casertano caratterizzato da «una rete fra i beni museali e culturali» di cui il Museo Campano di Capua dovrà essere capofila; un bando di 5 milioni di euro «per un radicale rilancio della struttura» finalmente inserita «in un circuito internazionale in grado di conferirle un carattere meno statico ma moderno e all'avanguardia sotto il profilo della multimedialità, con al centro dei nuovi percorsi la figura delle Matres» e l'ipotesi di «una Fondazione che si occuperà della gestione del Museo». Denominata *Musei di Terra di Lavoro*, questa nuova «Fondazione o altra entità giuridica avrà il compito di gestire innanzitutto il Museo Campano di Capua, per poi mettere in rete la gestione di tutti i musei della provincia di Caserta». «Il progetto» – si legge sempre dalla rassegna stampa della provincia di Caserta – «dovrà servire a rendere più funzionale e accogliente il bene e, quindi, ad ampliare l'asfittico bilancio di visitatori che abbiamo trovato e che è pari oggi a 6/7mila l'anno con punte che non superano le 9mila unità comprese le presenze derivanti da gite scolastiche»[28].

Questa successione di proposte, annunci, convenzioni e accordi di programma si è scontrata, è il caso di ricordarlo, con quella assurda farsa dell'abolizione delle province ma su questo occorrerebbe, a distanza di anni dal provvedimento, un convegno *ad hoc*.

[24] La Legge 142/90 sull'ordinamento delle autonomie locali, poi modificata con il D.lgs. 267/00, proponendo una più ampia visione della nozione di servizio pubblico, consentiva d'individuare cinque interessanti forme attraverso cui comuni e province potevano gestire i servizi pubblici (tra i quali rientrano i musei).

[25] *Ibidem*.

[26] Per il dibattito relativo all'istituzione cfr. il già citato testo di Jalla 2000 nonché l'ampio dibattito sviluppatosi sulla rivista di arti e diritto on line *Aedon* al quale si rimanda anche per ulteriori approfondimenti e aggiornamenti.

[27] Deliberazione del Consiglio Provinciale di Caserta n. 153 del 15 dicembre 1997 integrata con deliberazione del Consiglio Provinciale di Caserta n. 9 del 6 febbraio 1998 e n. 27 del 20 aprile 1998.

[28] Tutte le proposte virgolettate sono dichiarazioni del Presidente della Provincia di Caserta o dell'Assessore al Turismo raccolte nella rassegna stampa disponibile sul sito ufficiale della Provincia di Caserta <https://www.provincia.caserta.it/>.

Restano, ad oggi, nella gestione del museo diverse anomalie le cui ragioni affondano le radici propria in questa storia di "mezze scelte" che ho velocemente raccontato ma su cui non ritengo opportuno scrivere più di quanto non abbia già fatto in passato. Preferisco chiudere guardando con fiducia alle presenze che, nei due giorni di celebrazione dell'anniversario, hanno portato proposte, idee e quel bagaglio di competenze necessarie ad un museo che non può perdere il ruolo che la sua stessa storia gli ha consegnato: essere un istituto culturale «al servizio di una comunità e del suo sviluppo» e luogo di aggregazione d'intelligenze attorno ad un'attività culturale. Come arrivarci richiederà uno studio attento soprattutto a quanto le attuali norme rendono effettivamente possibile, al di là di proclami privi di qualsiasi reale aderenza alla realtà del nostro istituto. L'azione combinata tra Enti e Istituzioni, utile ad immaginare l'avvio di un nuovo sistema di tutela del territorio casertano, fondato sull' integrazione fra tutela, valorizzazione e gestione del patrimonio culturale è sicuramente auspicabile così come utile risulterebbe guardare all'ipotesi di un Museo Campano capofila di questo sistema. A patto, ovviamente, che sia rafforzato non tanto il suo ruolo di "attrattore" quanto quello di «presidio locale di tutela»[29] al quale attribuire funzioni di ricerca, catalogazione, monitoraggio e strategie di valorizzazione. Chi scrive crede particolarmente ad uno scenario "museocentrico" purché – oltre a determinanti scelte relative anche ad una revisione dello status giuridico – operi in questo scenario un quadro svariato di professionisti riconosciuti e a pieno titolo inseriti in una nuova politica culturale[30]. È ormai ampiamente dimostrato che i limiti del personale finiscono per ricadere anche in altri ambiti, rendendo impossibile quell'idea di tutela decentrata e "museocentrica" cui si faceva riferimento. Credo che, superando l'attuale genericità d'indicazioni, quanti oggi stanno intervenendo e progettando sul Museo Campano debbano finalmente poter assicurare strumenti economici, strutturali e legislativi per consentire – in una con la riorganizzazione dello spazio – un'efficiente organizzazione di nuove risorse umane in grado di rendere pienamente efficace l'attività del museo. E questo soprattutto se si pensa a logiche di sistema. Perché ciò che chiamiamo rete o sistema non può essere semplicemente un insieme di musei equivalente alla loro pura e semplice addizione, ma deve corrispondere ad un reale valore distributivo e di collegamento non tanto tra le cose quanto tra le persone. L'organizzazione dei musei in forma associata deve rispondere, innanzitutto, ad un'esigenza culturale irrinunciabile legata alla nozione stessa di bene culturale, all'incessante diffusione del patrimonio sul territorio e, pertanto, al fatto che i nostri musei – con i loro frazionati patrimoni – si completano l'uno con l'altro. Riconoscere che i musei, se usati in funzione del patrimonio culturale del territorio, possono essere un fondamentale vantaggio per lo sviluppo economico di un territorio, implica innanzitutto l'assunzione di una cultura organizzativa che porti a comprendere le reali esigenze dei luoghi e la messa a punto di una specifica e ampia progettazione di politiche d'intervento. Questo al fine di evitare, tra l'altro, l'indiscriminato utilizzo di modelli teorici (e modaioli) che non sempre sono in grado di salvaguardare l'identità e le finalità distintive di ogni singolo museo aderente al sistema[31]. Uscire dal ritardo e dall'emergenza è possibile, ma la garanzia reale di un risultato corretto sta nella precisa e unitaria definizione dei metodi e degli strumenti e, soprattutto, nelle specifiche abilità e competenze del personale addetto dotato di saperi e conoscenze previsti dalla formazione universitaria.

Nadia Barrella
Università degli studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
nadia.barrella@unicampania.it

[29] Prendo spunto da una definizione di Massimo Montella in Montella 2003. Alle sue conclusioni guardano molte delle mie considerazioni finali che valutano anche quanto suggerito dalla Commissione incaricata di elaborare la proposta per l'attuale definizione dei livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione (istituita con D.M. 1° dicembre 2006 e presieduta dallo stesso Montella)

[30] Cfr. su queste problematiche anche Jalla 2007.

[31] Cfr. Montella 2003.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Barrella 1996 = N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria*, Napoli 1996.

Barrella 2009 = N. Barrella, *Linee di ricerca per la storia del Museo Campano di Capua*, in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di N. Barrella - R. Cioffi, Napoli 2009: 9-54.

Barrella 2020 = N. Barrella, *La valorizzazione dei beni culturali. Alcune riflessioni sulla politica dei bb.cc. della provincia di Caserta (1818-2018),* in *Polygraphia* 1, 2020: 207-214.

Bencivenni - Dalla Negra - Grifoni 1987 = M. Bencivenni - R. Dalla Negra - P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Parte I - La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze 1987.

Causa 1953 = R. Causa, *Il nuovo ordinamento delle collezioni d'arte medievale e moderna al Museo Campano di Capua,* in *BdA* IV, ottobre-dicembre 1953: 348-354 (= Centore - Argenziano 2003: 75-92).

Centore - Argenziano 2003 = *Il Museo Campano di Capua nel centotrentesimo anno dalla fondazione*, a cura di G. Centore - P. Argenziano, Maddaloni 2003.

De Rosa 2020 = G. De Rosa, "Amedeo Maiuri e la Regificazione del Museo Campano", in *Rivista di Terra di Lavoro - Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta*, XV.1, aprile 2020: 100-104.

Dragoni 2010 = P. Dragoni, *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze 2010.

Emiliani 1979 = A. Emiliani, *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana*, Vol. 1, *Questioni e metodi*, Torino 1979: 99-163.

Emiliani 1985 = A. Emiliani, *Il museo alla sua terza età: dal territorio al museo*. Bologna 1985.

Jalla 2000 = D. Jalla, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*. Torino 2000.

Jalla 2007 = D. Jalla, *I nuovi scenari per le professioni museali*, in *La formazione vale un patrimonio. Beni culturali, saperi, occupazione*, a cura di P. Valentino - A. La Regina, Firenze 2007.

Lugli 1993 = A. Lugli, *Museologia*, Milano 1993.

Maiuri 1933 = A. Maiuri, "Il riordinamento del Museo provinciale Campano in Capua", in *BdA* 27, 1933: 24-37.

Montella 2003 = M. Montella, *Musei e beni culturali. Verso un modello di governance*, Milano 2003.

Viale 1962 = V. Viale, *La legge 1080/60*, in *Atti del Convegno nazionale sui problemi dei musei locali (Bologna, 9-10 dicembre 1961)*, Bologna 1962: 20-25.

Nadiaclara Trigari

Primi tentativi di catalogo del territorio. L'attività della Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro: riflessioni dai documenti del Museo Campano

Abstract

Attraverso i documenti dell'Archivio del Museo Campano di Capua è stato possibile analizzare i primi esempi di catalogazione del territorio relativo alla Provincia di Terra di Lavoro grazie alle azioni svolte dai membri di quella stessa Commissione Conservatrice che darà vita al Museo Campano. Con l'analisi di specifici esempi, quali quelli di Alife o Ailano, è possibile comprendere in che modo la neonata Italia, in un periodo di ancora forte confusione legislativa e organizzativa, ha lavorato sul catalogo dei monumenti come strumento utile alla tutela. Con questo mio contributo vorrei proporre l'idea di come il catalogo non sia stato unicamente strumento burocratico usato ai fini amministrativi, ma già dagli albori abbia presentato intrinsecamente la consapevolezza del riconoscimento dell'oggetto quale bene storico da tutelare: il catalogo diventa così mezzo di riconoscimento storiografico e conoscitivo che porta ricadute inevitabili in ambito giuridico e conservativo.

Through the documents of the Archives of the Museo Campano in Capua, it was possible to analyze the first examples of cataloging of the territory related to the Province of Terra di Lavoro thanks to the actions carried out by the members of that same Conservative Commission that would give birth to the Museo Campano. With the analysis of specific examples, such as those of Alife or Ailano, it is possible to understand how the newly born Italy, in a period of still strong legislative and organizational confusion, worked on the cataloging of monuments as a useful tool for protection. With this contribution of mine, I would like to propose the idea of how the catalog was not solely a bureaucratic tool used for administrative purposes, but from its very beginnings intrinsically presented an awareness of the recognition of the object as a historical asset to be protected: the catalog thus becomes a means of historiographical and cognitive recognition that brings inevitable repercussions in the legal and conservation spheres.

1. L'inizio della consapevolezza: il catalogo come strumento utile alla conservazione

Entrando in contatto con i faldoni dell'Archivio del Museo Campano di Capua, in particolare con i fascicoli appartenenti al fondo privato di Gabriele Iannelli[1], sono emersi documenti che hanno permesso di analizzare le primissime azioni promosse ed effettuate da quello che è stato a tutti gli effetti l'elemento fondante del Museo Campano di Capua, ovvero la Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro. È stato possibile indagare nel dettaglio le attività della Commissione grazie agli atti della stessa, costantemente redatti e pubblicati fino al 1899[2] e conservati presso l'Archivio del nostro

[1] Gabriele Iannelli [1825-1895] è stato il fondatore e primo direttore del Museo Campano di Capua, nonché uno dei massimi protagonisti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti di Terra di Lavoro. Sulla personalità di Iannelli cfr. Carrillo 1998, pp. XVII-XXXVI; Garofano Venosta 1974, pp. 11-18.

[2] L'ultima sezione del Regolamento della Commissione Conservatrice è dedicata agli "Atti della Commissione", per cui sono stabiliti

Museo. In particolare, questo breve scritto si soffermerà sul ruolo che sin dai primi mesi della sua istituzione questa Commissione ha svolto sul territorio di riferimento non solo grazie all'intelligenza e alla tenacia di uomini che spesso si resero protagonisti della gestione del patrimonio culturale nel sud Italia, ma si cercherà di portare alla luce uno strumento che nelle loro mani si trasforma e si evolve in un nuovo mezzo di tutela e conoscenza: il catalogo. Infatti, la Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella provincia di Terra di Lavoro nasce il 21 agosto 1869 con lo scopo di «vegliare la conservazione ed i restauri dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti di quella Provincia»[3] e proprio il verbo utilizzato nel Regio Decreto n. 5251, emanato da Vittorio Emanuele e firmato dall'allora Ministro dell'Istruzione Angelo Bargoni, sottintende una necessità improrogabile: conoscere per proteggere e conservare, scopo che poteva essere soddisfatto solo grazie alla redazione degli «inventari di tutti gli oggetti d'arte esistenti in edifizi pubblici sacri e profani, o che sono esposti al pubblico in edifici privati»[4]. Ma questi obblighi, che oggi appaiono quasi scontati, sono in realtà frutto di un processo lungo e macchinoso, che spesso si è trovato ai margini dell'attenzione delle azioni politiche nei territori della penisola dopo il 1860. È necessario ricordare, infatti, che la neonata Italia unita si configurò come estensione del precedente stato piemontese, il cui apparato burocratico e legislativo era mancante di leggi specifiche per la tutela del settore di quelli che oggi definiamo come beni culturali, il quale rimase a lungo sprovvisto di leggi nazionali di riferimento, al punto che sarà necessario attende il 1902 perché fosse attuata una legislazione organica che intervenisse sulla tutela del patrimonio[5]. Per questo motivo, il contesto storico e politico in cui si inserisce la nostra Commissione si configurava, in realtà, come un mosaico composto da tessere provenienti da bandi e provvedimenti emanati dai governi degli Stati preunitari e da editti nuovi, voluti e decisi dal nuovo Stato italiano. Tra questi, imprescindibili per la nascita della nostra Commissione, troviamo il Regio Decreto per la soppressione degli Ordini e delle Corporazioni religiose e la successiva legge per la liquidazione dell'Asse Ecclesiastico[6]. Come dato comune e predominante in tutti i provvedimenti emanati sia prima che dopo l'Unità, vi è il catalogo. Quest'ultimo è stato, infatti, il primo, e per lungo tempo l'unico strumento scelto per tentare da un lato di arginare l'assenza di una legge nazionale specifica, e dall'altro la volontà di conoscere e censire quei beni, sia mobili che immobili, permetteva, o almeno faceva sperare, di limitare notevolmente la loro esportazione e compravendita illecita. Il catalogo fu, infatti, già scelto nel 1773 dal Consiglio dei Dieci della Serenissima di Venezia come strumento per comprendere la quantità e lo stato di opere ed oggetti d'arte che fossero «ornamento della Dominante», in modo da impedire ai privati possessori di poterne fare «cambiamento, alienazione o vendita»[7]; così come Carlo III, in seguito all'emanazione delle note Prammatiche volle un esatto inventario dei beni della corona «affinché […] questo Regno non vada sempre più impoverendosi di ciò che abbonda»[8], e ancora il Cardinal Pacca

quattro punti: «19. Gli atti della Commissione Conservatrice saranno pubblicati nel giornale della Prefettura; 20. Essendovi proposte di eccezionale importanza e di estesa utilità, la Commissione dai suoi fondi potrà disporne separata pubblicazione; 21. A ciascun Socio saranno date due copie degli atti tirati a parte; 22. Il Presidente curerà la pronta esecuzione delle deliberazioni della Commissione». *Atti della Commissione* 1869-1872, p. 17.

[3] R.G. n. 5251 del 21 agosto 1869.

[4] *Ibidem*.

[5] È con la nota legge n. 185 del 12 giugno 1902, la cosiddetta "Legge Nasi", che il neonato Stato si dota della prima normativa organica in materia di tutela del patrimonio storico artistico per tutto il territorio nazionale, con cui si stabilisce che un qualsiasi bene, per poter essere sottoposto alle disposizioni di tutela della pubblica amministrazione, doveva essere inserita in un catalogo.

[6] Il riferimento è all'emanazione del decreto del 7 luglio 1866 n. 3036 e della legge del 15 agosto 1867 n. 3848 con cui si pose l'attenzione al dato inventariale di tutti gli oggetti contenuti nelle chiese e nei conventi motivo per cui a Napoli, alla precedente Commissione del Ministro Guardasigilli pel Ramo Culto, voluta da Giuseppe Pisanelli, allora Ministro Guardasigilli pel Ramo Culto, nel 1864, si va a sostituire la Commissione Consultiva di Belle Arti.

[7] Emiliani 2015, pp. 101-102.

[8] Con l'emanazione della Prammatica LVII del 25 settembre 1755 si proibiva l'estrazione e l'esportazione degli oggetti d'arte non solo in Napoli, ma in tutte le province e, nella stessa data viene emanata anche una seconda Prammatica, la LVIII, in cui si vanno ad ap-

sfruttò il catalogo come un vero e proprio strumento amministrativo per imporre ai cittadini, sia privati possessori che amministratori di luoghi pubblici, di conservare e non alienare quell'insieme di reperti archeologici ed oggetti d'arte che potevano essere riconosciuti di pubblico interesse[9]. È da queste premesse che il governo italiano decise di tenere alta l'attenzione sul dato inventariale e con il Regio Decreto del 7 giugno 1866 n. 2992 approvò il regolamento della Commissione Consultiva di Belle Arti delle Province di Firenze e Arezzo, il quale divenne il modello di riferimento per le varie commissioni nazionali, soprattutto nell'ambito della redazione dei primi inventari, strutturati in maniera chiara e con campi precisi. Ma le problematiche relative ad una carente normativa strutturata e i numerosi problemi interni, come la poca partecipazione dei commissari e la mancanza di fondi, portarono questa nuova istituzione a non ottenere i risultati sperati nei suoi primi anni di vita. La nostra Commissione si presentò, dunque, come il punto di arrivo di un lungo percorso che ha coinvolto scelte prese in luoghi e tempi diversi, ma anche come base di partenza per azioni mirate e più consapevoli. La Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro, infatti, si mostrò da subito basata su ideali e motivazioni differenti rispetto alle altre che l'avevano preceduta o che si trovavano a vigilare in province vicine. Ciò fu possibile perché, seppur indirettamente, si seguì quella linea di pensiero che lo stesso Cavalcaselle aveva dichiarato di estrema urgenza quasi un decennio prima: era necessario predisporre una collaborazione che partiva dall'intervento dei Sindaci, per poi ampliarsi ad altre Commissioni locali[10]. La nostra Commissione, in linea con quanto stabilito dal modello fiorentino, doveva essere presieduta dal Prefetto della Provincia e composta da dodici membri, otto dei quali eletti dalla Deputazione Provinciale e quattro dal Ministero della Pubblica Istruzione su proposta diretta del Prefetto[11]. È necessario sottolineare la presenza di diversi nomi celebri tra i protagonisti di questa nostra analisi, quali il già citato Gabriele Iannelli, nominato segretario, o Giulio Minervini, vicepresidente, ma d'altro lato non dovrebbe meravigliare la presenza di queste personalità tra i membri della nuova istituzione, poiché era usuale che quegli stessi uomini, i quali avevano avuto un ruolo centrale nei governi preunitari, fossero riconfermati per ricoprire posizioni apicali nelle nuove strutture amministrative. Ciò accadde poiché si palesò chiara la necessità di coinvolgere uomini colti e consapevoli del territorio su cui si doveva agire e, soprattutto, si percepì l'urgenza di avviare una precisa analisi di quei luoghi descritti come "miniera di antichità", fino ad allora lasciata in balìa di chiunque, forestieri e cittadini stessi, i quali percepivano ruderi e reperti antichi come libere cave o elementi d'arredo da sfruttare a seconda delle proprie necessità.

profondire le diverse tipologie dei beni - «Reliquie d'antichità, o di statue, o di altro metallo […] ed anche di pitture antiche in tele, e tavole, di rame, o di argento, o tagliate dai muri» – modalità di applicazione delle nuove norme di estrazione dei beni – «nel caso che taluno ottenesse espressa licenza per l'estrazione, non si possa la medesima eseguire, se non pagandosi prima un conveniente diritto di tratta» – nonché pene e sanzioni – «coloro che ardissero contravvenire questa proibizione, o estraendole, o facendole per altri estrarre, incorreranno nella pena, e della perdita della roba, e di un anno di galea». Cfr. Emiliani 2015, p. 151.

[9] L'Editto del Cardinal Pacca, approvato il 7 aprile 1820 da Papa Pio VII, è il prodotto finale della legislazione sulla tutela emanata negli anni precedenti, che si trasforma e si adatta alle nuove necessità di materiali, aggiornando norme e modificando le istituzioni. Oltre a creare un vero e proprio sistema di tutela attraverso la conferma della Commissione di Belle Arti che rientra nell'organo consultivo del Camerlengo, il quale è identificato come organo indipendente poiché la struttura è chiara e formata da varie autorità e competenze, nonché l'attenzione posta anche alle province romane, riordinate nel 1816, le quali vengono dotate di una commissione ausiliaria a quella di Roma che le controlli in maniera diretta, istituzionalizza soprattutto i principi fondamentali sulla redazione del catalogo, inteso anche in termini moderni. Cfr. Barrella 2003, pp. 44-45; Emiliani 2015, p. LV.

[10] Giovan Battista Cavalcaselle, nella nota relazione al Ministro della Pubblica Istruzione del 1863, aveva dichiarato l'urgenza di predisporre una collaborazione che partiva dall'intervento dei Sindaci, per poi ampliarsi ad altre Commissioni locali: la proposta di una nuova legge di tutela non fu approvata e la mancanza di un quadro normativo di riferimento ebbe conseguenze gravi, come la dimissione in blocco di tutti i membri della Commissione per la vigilanza e la conservazione degli oggetti d'arte toscana. Cfr. Cavalcaselle 1863, pp. 85-112.

[11] Gli otto membri scelti dalla Deputazione Provinciale sono Onofrio Buccini, Gaetano Caporale, Raffaele Cuccari, Gabriele Jannelli sacerdote di Capua e segretario della Commissione, Giustiniano Nicolucci, Can. Francesco Orgera, Mariano Piazza e Raffaele Teti. I quattro membri eletti dal Ministro della Pubblica Istruzione, su proposta del Prefetto, sono invece Elia Della Croce, Giulio Minervini, nominato anche vicepresidente della Commissione, Demetrio Salazaro e l'Abate Luigi Tosti.

2. Il ruolo della Commissione Conservatrice: la diffusione delle schede di catalogo e il rapporto con le istituzioni locali

Proprio il grave problema della dispersione e del trafugamento illecito di antichità spinse Gabriele Verrillo, Cancelliere della Metropolitana di Capua, ad inviare una richiesta di aiuto a Gabriele Iannielli e alla Commissione ancor prima che quest'ultima comunicasse ufficialmente il suo ruolo ai diversi comuni. Il Verrillo denuncia la noncuranza che ha portato all'inevitabile distruzione di alcuni tra i più importanti monumenti classici della città di Alife, sottolineando come «chi non vede siffatte costruzioni non può formarsi l'idea della grandezza e rinomanza di una delle antiche Città Sannitiche, che può dirsi ora l'unica Città che presenta le sue mura, il suo perimetro, i suoi propugnacoli, ed altrettali memorie che non si riconoscono nelle altre città; e potrebbe con ragione ritenersi una Città monumentale degna d'esser conservata [...]»[12]. Questo reclamo, che racchiude in sé contemporaneamente una denuncia ed una supplica, evidenzia a pieno il sentimento comune dei cittadini e la nuova autorità di cui viene investita la Commissione. È chiara l'urgenza di limitare e fermare la distruzione delle antichità, ma anche la nuova consapevolezza che quegli stessi oggetti, inseriti negli inventari della Commissione, si trasformano in strutture vive che trasmettono la memoria e la storia di un'intera città che per questo può e deve essere ritenuta monumentale. Si ritrova quel binomio monumento-documento che è essenziale per lo sviluppo culturale del singolo territorio e di cui questa nuova Commissione Conservatrice deve preoccuparsi di garantire la salvaguardia, poiché senza il monumento non può "formarsi l'idea" di quella che fu la grandezza storica della città di Alife. E i membri della Commissione risposero repentinamente e "con rammarico", deliberando che venisse delegato il Commissario Mariano Piazza di S. Potito Sannitico, comune limitrofo a quello di Alife, per confrontarsi con il Sindaco della stessa città ed «evitare per l'avvenire qualunque minimo guasto». E il punto centrale dell'azione della nostra Commissione è proprio questo: coinvolgere i Sindaci nella redazione degli inventari per porre l'attenzione su quegli elementi di storia patria che dovessero essere sottoposti ad un particolare regime di tutela. Le azioni destinate ai sindaci vengono rese esplicite e diffuse con la comunicazione firmata dal Prefetto Colucci, in cui si chiarisce che la Commissione non potrebbe adempiere da sola alla relazione di un esatto inventario di tutti i monumenti pubblici o privati della Provincia di Terra di Lavoro se non fosse coadiuvata dalle autorità municipali, e che questi ultimi hanno l'obbligo di rivolgere l'attenzione a tutti gli edifici o monumenti, che siano essi antichi, medioevali o moderni, ponendo particolare attenzione all'architettura, scultura e pittura[13]. Questa circolare fu diffusa ai diversi comuni con un particolare allegato: uno specchietto a cui i sindaci devono rifarsi per comunicare le diverse caratteristiche di oggetti e edifici che volevano porre all'attenzione dei membri della commissione[14]. Specchietto che riprende non solo la scheda di catalogo descritta nell'articolo numero 12 del Regolamento della Commissione Consultiva di Belle Arti delle Province di Firenze ed Arezzo[15], ma soprattutto gli articoli 6 e 7 del Regio Decreto con cui è stata istituita questa commissione, secondo cui gli inventari devono contenere: il numero identificativo dell'oggetto o del monumento che si voleva descrivere, la "località ove sta l'opera" doveva essere descritta con precisione a differenza della "materia" per cui si richiedeva una descrizione abbastanza

[12] Le parole del Verrillo sono riportate nel verbale della tornata del 12 gennaio 1870, la quale, alla presenza dei commissari Minervini, Salazaro, Cuccari, Caporale, Buccini e Iannelli, si apre proprio con la lettura del ricorso inviato dal Cancelliere il 10 dello stesso mese. È interessante la precisione con cui egli contestualizza le opere nel loro contesto storico originario, dichiarando che avesse già provato a chiedere ad alcuni suoi conoscenti di «far sospendere l'atterramento di tante moli che ricordano i tempi della Romana Repubblica con le costruzioni reticolate; e quelle della mezzana età ricordano la potenza Rainulfo Conte di Alife e Duca di puglia nella lotta sostenuta con Ruggero I Re di Sicilia.» Cfr. *Atti della Commissione* 1869-1872, p. 10.

[13] La circolare fu inviata per la prima volta il 12 gennaio 1870 a tutti i Sindaci della Provincia, chiarendo la necessità di una collaborazione tra i rappresentanti delle diverse istituzioni e specificando con minuzia di particolari su quali fossero le informazioni utili da riportare alla Commissione. *Atti della Commissione* 1869-1872, p. 25.

[14] Il modello della scheda di inventario si ritrova in *Atti della Commissione* 1869-1872, pp. 26, 144-145, 181.

[15] Cfr. Barrella 1996, p. 123; Bencivenni - Della Negra - Grifoni 1987, p. 242.

generica; era necessario indicare il "soggetto", una "descrizione" in cui si elencavano le informazioni generali relative all'oggetto; la "misura" viene suddivisa in altezza e lunghezza ed espressa in metri; il "peso" deve, invece, essere specificato solo per "gli oggetti preziosi e i metalli fini", mentre deve essere omesso per tutte le altre opere d'arte; per l' "autore" si chiedeva il nome e cognome dell'artista nel caso in cui fosse stato noto, altrimenti si potevano usare le diciture "attribuito" o "scuola di" a seconda delle informazioni presenti nelle fonti; anche per l' "epoca" era prevista una datazione abbastanza generica e l'inserimento di date precise poteva avvenire solo se queste si trovassero incise o scritte sull'opera stessa; così come per lo "stato di conservazione" che non corrispondeva ad una descrizione ampia, ma si limitava ad un giudizio sintetico e generico probabilmente seguendo una scala di giudizio precisa; la "proprietà" doveva essere specificata in maniera chiara, in modo da definire se l'oggetto era di proprietà dello Stato, privata o Ecclesiastica, per cui nella colonna successiva doveva essere specificato se l'opera fosse "dedita al culto o fuor d'uso o d'ornamento". L'ultima sezione, quella che appare più ampia, è dedicata alle "Osservazioni", campo in cui si richiedeva ai Sindaci di riportare notizia circa eventuali restauri, o dichiarare e trascrivere eventuali iscrizioni o epigrafi presenti sull'oggetto, statua o bassorilievo. Questi dettagliati e precisi campi che i sindaci erano obbligati a compilare e trasmettere alla Commissione, testimoniano la necessità di conoscere chiaramente "lo stato dell'arte" prima di intraprendere nuovi piani d'azione e di tutela, al fine di comprendere anche quanto effettivamente questa nuova collaborazione tra istituzioni e rappresentati locali potesse essere utile alla salvaguardia del territorio.

3. Il catalogo come mezzo di controllo e tutela: alcuni esempi dagli Atti della Commissione

Le risposte alle prime richieste avanzate con questa circolare del 12 gennaio, non danno i risultati sperati: dei soli venti comuni che hanno inviato una risposta, quattro sono stati quelli che effettivamente hanno comunicato lo stato di conservazione e la presenza di monumenti e reperti, mentre i restanti sedici si sono limitati a rispondere negativamente, anche se in realtà i membri della Commissione erano certi che determinati comuni fossero noti per la presenza di monumenti antichi. È il caso del comune di Dragoni, per cui la Commissione delibera di inviare una nuova missiva al Sindaco di quel Municipio in modo da presentare delucidazioni circa la mancata trasmissione delle informazioni. La richiesta viene soddisfatta nelle settimane successive grazie a due note in cui il Sindaco di Dragoni comunica l'effettiva presenza di ruderi di un castello databile all'epoca medievale, aggiungendo che potrebbero trovarsi informazioni anche circa "l'antica Compulteria" da una memoria di Don Pasquale De Iorio, notizie che interessano la Commissione al punto di avviare degli scavi in quella zona presieduti da Raffaele Teti, commissario "versato nelle antichità"[16]. Se da un lato questo esempio mostra la particolare dedizione dei componenti della nostra Commissione, attenti conoscitori del territorio, ma soprattutto esperti dei diversi ambiti culturali e periodi storici, dall'altro la reticenza al dialogo e la mancanza di un riscontro immediato e soddisfacente potrebbe rapportarsi ad una carenza, avvenuta fino a quel momento, di una reale presenza del governo sui territori periferici, sia da un punto di vista legislativo e normativo, che di personale di riferimento, a cui si potrebbe aggiungere il noto conflitto tra la classe dirigente liberale che difendeva strenuamente la proprietà privata, e quanti, invece, sostenevano l'urgenza di assimilare il patrimonio culturale all'interesse pubblico. Nella successiva tornata del 7 marzo, la Commissione si trova ad analizzare ben centonove risposte relative alla circolare inviata il 12 gennaio: di queste però, novantatré municipi hanno risposto negativamente, due ritengono di non aver ricevuto la circolare, e solo quattordici hanno inviato notizie sui monumenti e gli oggetti d'arte e di antichità presenti nei loro comuni.

[16] Dopo la prima risposta negativa da parte del sindaco e la perentoria risposta dalla Commissione in cui veniva specificato che i commissari fossero a conoscenza «di non poche fabbriche e ruderi […] massime nel luogo presso la Cappella rurale di S. Ferdinando in territorio d'Alvignano» (*Atti della Commissione* 1869-1872, p.21) le risposte con le informazioni richieste vengono inviate il 16 e il 17 febbraio, per essere poi lette e discusse durante la tornata del 7 marzo. *Atti della Commissione* 1869-1872, p. 34.

Tra questi si presenta come singolare un caso che permette di comprendere a fondo quanto gli uomini della Commissione Conservatrice, i sindaci e i cittadini dei singoli comuni videro nella compilazione di queste schede di catalogo l'unico strumento di tutela efficace per quegli oggetti che erano testimonianza viva della memoria identitaria del territorio. Ed è il caso del Comune di Ailano, il cui sindaco Stanislao Villani già dagli inizi di febbraio comunica alla Commissione la presenza dei ruderi della nota Abbazia di S. Maria in Cingla[17], situati su terreni appartenuti alla Mensa Vescovile di Boiano, abbattuta nel 943 dai Saraceni. Il Sindaco descrive con particolare cura il monumento che vuole porre all'attenzione dei commissari, dichiarando che nel succorpo interrato dell'abbazia era ancora possibile scorgere diversi capitelli ed un importante pavimento a mosaico, per il cui recupero propone di avviare uno scavo a proprie spese. La comunicazione del Villani colpisce «profondamente l'animo di ciascun membro della Commissione nel rilevare un così vivo trasporto e riverenza verso siffatto monumento»[18] tanto che lo stesso Prefetto Presidente Michele Colucci decide di recarsi personalmente sul posto, accompagnato dal Commissario Salazaro, per analizzare e studiare al meglio quella che sembrava essere un'interessante scoperta. Dall'atteggiamento propositivo del Sindaco Villani e dalla celere e interessata risposta della Commissione appare chiara la nuova consapevolezza derivante dal dialogo tra uomini attenti al territorio che, inevitabilmente, ha portato quegli ingranaggi della macchina della tutela a muoversi attivamente grazie alla cooperazione di più istituzioni, e di come, ancora una volta, la comunità si faccia sempre più consapevole dell'importanza del monumento come documento storico. Inoltre, la scelta di coinvolgere il Commissario Demetrio Salazaro[19] non è stata casuale. Pittore formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli ed esule del 1848, Salazaro fu nominato ispettore della Soprintendenza napoletana dopo il 1860 ed è proprio in questi primi anni della nuova Italia che decise di voler realizzare una storia dell'arte meridionale in cui si accertasse un'autonomia artistica di quei territori precedente all'avvento di Giotto. E ancor prima che si istituisse la nostra Commissione, strinse un importante legame con Gabriele Iannelli, il quale lo aiutò nelle indagini e nelle ricerche archivistiche utili alla sua analisi. Proprio durante questa sua ricerca sugli albori dell'arte medievale nell'Italia meridionale, il Salazaro focalizzò l'attenzione sugli affreschi della basilica di Sant'Angelo in Formis[20], convinto che un monumento simile non potesse non essere sottoposto ai restauri necessari. Ciò lo portò ad interfacciarsi anche con Giuseppe Fiorelli, comunicandogli, quasi in maniera profetica, che fosse ormai indispensabile istituire una commissione di "uomini tecnici" che potessero riconoscere e definire, secondo la legge, quali monumenti, edifici o oggetti d'arte dovessero essere sottoposti a restauri o tutela, richiesta che divenne effettiva e reale pochi anni dopo, proprio con l'istituzione di quella Commissione Conservatrice di cui egli stesso farà parte. Le volontà del Salazaro ci fanno capire come egli fosse un uomo già attento ai beni presenti nel territorio circostante, ma soprattutto che nella sua persona si ritrovava quel conoscitore consapevole dell'importanza di portare alla luce i prodotti della memoria storica che doveva essere tutelata e curata nell'interesse dell'identità e del decoro non solo provinciale, bensì nazionale. Per questo motivo, nella tornata del 4 aprile, il Salazaro legge l'accurata relazione[21] redatta in seguito alla visita dei ruderi del comune di Ailano in cui ritornano forti tutte le sue idee, dichiarando che erano stati rinvenuti dipinti ed iscrizioni di alto interesse storico. La relazione si apre con una spiegazione storica della città e delle trasformazioni subite durante l'epoca longobarda, soffermandosi poi sulla nascita del Monastero femminile, saccheggiato e distrutto nell'847.

[17] La storia dell'Abbazia ed il suo rapporto con la città di Ailano sono ampiamente approfonditi in Cielo 2012, pp. 48-88.

[18] Le prime notizie circa i ruderi dell'abbazia risalgono alla tornata del 7 febbraio. Cfr. *Atti della Commissione* 1869-1872, p.21.

[19] Sulla personalità e il ruolo svolto dal Salazaro cfr. Parpagliolo 1927; Aloigi 1995, pp. 207-231.

[20] Le ricerche condotte dal Salazaro su autorizzazione del Fiorelli e in qualità di Ispettore della Pinacoteca Nazionale di Napoli saranno poi pubblicate in un volume interamente dedicato agli affreschi della basilica. Cfr. Salazaro 1868.

[21] L'accurata relazione è interamente riportata in *Atti della Commissione* 1869-1872, pp. 43-46.

La descrizione meticolosa e analitica dei ruderi è completamente affidata ai campi presenti nel modello della scheda di catalogo: illustra i luoghi riconoscibili, riporta le misure della basilica e la descrizione del dipinto maggiormente conservato, raffigurante un anacoreta morto adagiato da un Angelo in un sarcofago, su cui il Commissario riconosce anche alcune lettere, che trascrive. Segue la descrizione dello stato di decadenza dell'opera, ma interessante è la dichiarazione che il Salazaro fa in qualità di artista e storico: ritiene che il dipinto sia «pregievolissimo e di alta considerazione, come uno dei più interessanti documenti, da noi rinvenuti di remota età, per dimostrare come qui vi fu una scuola di pittura anteriore a Cimabue e Giotto, la quale se non raggiunse la bellezza della forma toscana, manifestò in ogni tempo progressi rilevanti nello sviluppo dell'ideale artistico»[22].

Il monumento è ormai acclarato documento, testimonianza storica dell'ingegno umano che deve essere tutelato per il bene della comunità affinché possa evolversi e proseguire nel suo scopo di strumento didattico. Ma diventa soprattutto il mezzo che permette di osservare sotto una luce diversa storie che a lungo sono state ricordate unicamente entro il perimetro del territorio di appartenenza e che, invece, potrebbero fungere da base per far maturare una nuova coscienza identitaria nella comunità di riferimento che si apre ad una contemporanea e nuova unità culturale italiana.

In conclusione, è evidente come già da questi esempi, che mostrano solo i primissimi mesi dell'attività della Commissione, quanto fosse forte l'urgenza di intervenire sulla conservazione e la tutela dei beni presenti nei singoli territori, necessità che ha trovato nei nostri commissari uomini intelligenti e pronti ad indagare quei frammenti delle storie patrie che dovevano essere riscoperti, studiati e conservati affinché la sempre più forte consapevolezza identitaria locale trovasse una propria integrazione nella nascente coscienza nazionale. Per questo potremmo affermare che Gabriele Iannelli, Demetrio Salazaro, Giulio Minervini e tutti agli altri membri della Commissione, nonché l'utilizzo del catalogo, strumento al contempo culturale, politico ed amministrativo, siano il simbolo di un primo tentativo strutturato e coerente della tutela del patrimonio e della memoria storica. Tentativo che si tradurrà materialmente in quello che può certamente essere definito come il più grande frutto dell'attività di catalogazione della Commissione, ovvero il Museo Campano di Capua, il quale è sede non solo di innumerevoli e preziose collezioni materiali, ma scrigno delle idee e delle volontà dei singoli che videro nella Commissione Conservatrice e nella nuova Istituzione un'espressione forte delle tradizioni storiche e culturali di tutto il territorio della Provincia, sentimento che ancora oggi anima questo vivo organismo culturale che è il Museo Campano di Capua.

Nadiaclara Trigari
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
nadiaclara.trigari@unicampania.it

[22] *Atti della Commissione* 1869-1872, pp. 45-46.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Aloigi 1995 = A. Aloigi, *Demetrio Salazaro e la promozione dell'arte*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di A. Fittipaldi, Napoli 1995.

Atti della Commissione 1869-1872 = *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, Caserta 1869-1872.

Barrella 1996 = N. Barrella, *La tutela dei monumenti della Napoli post-unitaria*, Napoli 1996.

Barrella 2003 = N. Barrella, *Principi e princìpi della tutela. Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli 2003.

Bencivenni - Della Negra - Grifoni 1987 = M. Bencivenni - R. Della Negra - P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni*, vol. I, Firenze 1987.

Carrillo 1998 = *La conservazione dei monumenti di Terra di Lavoro nel tardo Ottocento*, in G. Iannelli, *Brevi cenni degli scrittori ed uomini illustri della città di Nola e di quelli che si occuparono della medesima città*, ristampa anastatica a cura di S. Carillo, Nola 1998.

Cavalcaselle 1863 = *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico. G.B. Cavalcaselle al signor Ministro della pubblica istruzione*, 1863, in *Accademia Clementina. Atti e Memorie* 20-21, 1987.

Cielo 2012 = L.R. Cielo, *Il monastero di S. Maria in Cingla: e la nascita di Ailano*, in *Rivista Storica del Sannio,* III serie, n. 19, 2012.

Emiliani 2015 = A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860,* Firenze 2015.

Garofano Venosta 1974 = F. Garofano Venosta, *Gabriele Iannelli*, in *Il Museo Provinciale Campano di Capua nel centenario della fondazione*, Caserta 1974.

Parpagliolo 1927 = L. Parpagliolo, *Demetrio Salazar*, discorso commemorativo tenuto il 26 giugno 1926, Napoli 1927.

Salazaro 1868 = D. Salazaro, *Affreschi di S. Angelo in Formis*, Napoli 1868.

Nicola Urbino

Musei in Provincia di Caserta. Il possibile ruolo del Campano nel sistema espositivo provinciale

Abstract

Uno dei concetti maggiormente condivisi nello sviluppo della museologia contemporanea contempla la trasformazione del museo da contenitore, luogo statico di risulta e oggetto di (quasi ossimorica) cristallizzazione dell'incessante sviluppo diacronico, a spazio, palcoscenico di dinamismo sociale e culturale. È proprio sul tema dello "spazio museale" che si concentrerà il contributo; sulla capacità di elevazione da struttura ben delineata nei suoi limiti fisico/operativi a indefinito luogo aggregante che rappresenti un collante per conservazione e valorizzazione di qualcosa che vada ben oltre la collezione e, in generale, gli oggetti. È proprio questo ruolo che sembra essere perfettamente in linea con mission e obiettivi di un museo, il Campano di Capua, predisposto, per storia e vocazione, a fare da legante per il territorio e per i numerosi musei che ne costellano gli spazi, nell'ottica di sviluppo di una strutturata economia circolare e di proliferazione delle idee.

One of the most widely shared concepts in the development of contemporary museology contemplates the transformation of the museum from a container, a static place of collecting and objects, to a space, as a stage of social and cultural dynamism. It is precisely on the topic of 'museum space' that the contribution will focus, as well as the capacity of elevating it from a structure clearly delineated in its physical/operational limits to an unlimited aggregating space that represents a glue for the conservation and valorization of something that goes well beyond the collection and, in general, the objects. It is this role that seems to be perfectly in line with the mission and goals of a museum, the Campano di Capua, predisposed, by history and vocation, to act as a binder for the territory and for the numerous museums that dot its spaces, with a view to developing a structured circular economy and proliferation of ideas.

1. Il museo come spazio aggregante

Che il ruolo e le funzioni del museo siano cambiate nella società moderna è un dato di fatto incontrovertibile. Siamo ormai ben lontani dal concetto di istituto culturale come "recipiente di oggetti" da conservare e preservare per la pubblica fruizione poiché altrettanto lontano dalla sensibilità contemporanea è il concetto di monotonia operativa. Viviamo, in altri termini, un momento storico di forte poliedricità ed eterogeneità, sia negli approcci a ciò che si configura come "altro" sia nella definizione di contenuti necessitanti di costante varietà per poter essere veicolati a pubblici multiformi. Il museo, ovviamente, non sfugge a questa dinamica. Eterogeneo per sua stessa natura, ogni istituto culturale effettivamente attivo nel proprio territorio di riferimento ha dovuto adeguarsi a repentini cambiamenti sociali, assorbendo, in alcuni casi, quelle stesse istanze di cambiamento, diventate vera e propria componente del processo decisionale e operativo.

Eppure, «…the core functions of an art museum today are very similar to what they were 50 or even 100 years ago. So what is the big paradigm shift in the museum world?»[1]. Quella che, di fatto, nasce come una provocazione, nasconde un fondo di verità altrettanto incontrovertibile rispetto all'acclarato cambiamento di ruolo riscontrato in musei e istituti culturali, nazionali e internazionali. È, infatti, innegabile che i musei continuino ad avere come *core business* quello della conservazione e dell'esposizione protetta della propria collezione, un compito che, come ricordato poc'anzi, non è cambiato negli ultimi 50 o 100 anni, stimolando la sillogistica ipotesi per cui se non cambia l'attività principale di un qualsiasi organismo o istituto, culturale o no, probabilmente risulterà difficile immaginare che possa cambiare radicalmente il suo ruolo nell'assetto sociale di appartenenza. Benché, a rigor di logica, quanto detto fino ad ora segua una linea impeccabile nel proprio sviluppo razionale, è da accantonare definitivamente l'assunto per cui al concetto di museo vada inscindibilmente e, soprattutto, univocamente collegato il ruolo di *box* da conservazione ed esposizione di beni e oggetti, un ruolo, appunto, che si riveli essere quasi esclusivo e totalizzante nell'impostazione programmatica delle attività museali di turno e che lasci un spazio marginale a tutta una serie di dinamiche erroneamente considerate accessorie. È in questo passaggio che si intravede il motivo del cambio di paradigma nella percezione del museo all'interno della società contemporanea; che lo si definisca post-museo[2] o che si utilizzi la sua definizione completa, più volte rielaborata nei gruppi di lavoro ICOM[3], ciò che un istituto culturale di matrice museale oggi rappresenta è un indefinito (nell'accezione positiva del termine) spazio di lavoro e scambio di idee, un incubatore di pensieri, persone e attività in grado di rispondere tempestivamente agli stimoli provenienti dai quotidiani cambiamenti del proprio ecosistema sociale.

Se analizzata in quest'ottica, si comprende agevolmente perché la pur centrale funzione di conservazione ed esposizione del patrimonio a disposizione non basti più in alcun modo a definire il ruolo che il museo, nell'espressione del proprio massimo potenziale, potrebbe o dovrebbe avere nel proprio contesto di riferimento. Non si commetterebbe alcun errore, infatti, nell'identificare il museo nella sua veste moderna come uno spazio dai confini estremamente fluidi, non limitato da definizioni o linee di indirizzo specifiche e non ostacolato dalla necessità di condurre azioni e programmi stringenti necessariamente collegati alle proprie collezioni. Pur apparentemente ossimorica, se si rimanda all'idea più tradizionale di istituto museale, si può affermare con una certa fermezza (giustificata da evidenze empiriche più che ideologiche[4]) che il museo del XXI secolo non solo non si vede costretto a vincolare azioni e attività alla propria collezione ma, potenzialmente, può addirittura prescindere da un'effettiva collezione senza pregiudicare le attività caratteristiche o la sua stessa natura di luogo di creazione culturale. Se l'obiettivo di alcune tipologie di musei, come nel caso dei mai ben definiti musei della città, dei musei scientifici o etnografici, non è tanto quello di «valorizzare una collezione, ma un contesto»[5], si comprende come sempre più spesso la valorizzazione delle attività museali si focalizzi sulla rete territoriale, sugli ecosistemi in cui agiscono tutti gli attori coinvolti e sugli utenti degli spazi museali, non più intesi come visitatori di oggetti ma fruitori di un messaggio. Nell'intricata ed estremamente variegata panoramica che il mercato internazionale offre, non mancano esempi a supporto di quanto detto; casi in cui, in altri termini, il messaggio surclassa il contenuto, le azioni svolte e gli impatti ottenuti esulano completamente dalla presenza (o meno) di una collezione che, quando presente, svolge un ruolo di supporto rispetto ad un obiettivo più ampio di creazione di valore[6].

[1] Adams - Falk - Dierking 2003, p.15.

[2] Hooper-Greenhill 2000.

[3] L'ultima definizione ICOM definisce il museo come «[…]un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze». Sul tema del costante cambiamento delle definizioni di museo nel corso degli anni si veda Mairesse 2019, pp. 152-159.

[4] Pinna 2017, pp. 11-16.

[5] Jalla 2009, pp. 11-16.

[6] Sarebbe impossibile condensare in poche righe un elenco esaustivo dei musei che hanno saputo far a meno di una collezione vera e propria

È sulla base di questi presupposti che si identifica il museo come spazio aggregante; un "luogo/non-luogo" che, qui scevro da qualsiasi tentativo di riflessione heideggeriana[7], opera in maniera indistinta all'interno e all'esterno dei propri spazi, creando riflessione e costruzione civica, ecosistemi culturali, costante stimolazione di politiche di *bottom-up*[8] e cooperazione, orizzontale e verticale.

2. Il Museo Campano nel contesto provinciale

Benché le brevi riflessioni appena concluse possano sembrare apparentemente lontane dal pragmatismo imposto (e doveroso) nella pianificazione e realizzazione di strategie operative di qualsivoglia museo e di un luogo (questo sì, estremamente "materico" nel suo approccio alla collezione e agli utenti) complesso per storia, sviluppo e ramificazione sul territorio provinciale casertano, il Museo Campano di Capua si inserisce in un contesto sociale e culturale che ben si presta a riflessioni sulla natura multiforme, e a tratti sfuggente, del museo in quanto organo di cooperazione e sviluppo territoriale.

Se ne si considera genesi ed evoluzione, infatti, appare subito evidente quanto il Museo Campano di Capua ritrovi insito nella sua stessa natura la propensione aggregante e cooperativa di cui fino ad ora si è parlato, senza alcun bisogno di ipotizzare strategie di riconversione o di adattamento, poiché ancor prima della sua fondazione ufficiale viene concepito come strumento di supporto imprescindibile per il proprio territorio, soprattutto alla luce degli enormi cambiamenti verificatisi tra il 1861 e il 1867[9]. Pur non essendo obiettivo di questo intervento avviare alcuna forma di analisi storica, sociale o politica del mezzogiorno e di Terra di Lavoro all'indomani dell'Unità, appare immediatamente evidente quanto quello che sarebbe diventato il Campano di Capua fosse un spazio dall'enorme vocazione territoriale, immaginato per essere «contenitore indispensabile e necessario per quanto riemergeva da uno dei territori più ricchi del meridione. Il museo a Caserta[10] sembra essere anche la risposta possibile alla mancanza di spazi espositivi nell'antico Palazzo degli studi, centro naturale di convergenza di quanto emergeva dall'attività di scavo o dai controlli della Soprintendenza»[11]. Un museo che, da un lato potesse decongestionare (o almeno contribuire a non ingorgare) gli spazi napoletani già subissati dal materiale proveniente dagli scavi e che, d'altro canto, raccogliesse le testimonianze di un territorio ricco ma periferico, per il quale fino a quel momento non si era ritenuto opportuno per impedimenti logistici e finanziari ipotizzare concretamente la nascita e lo sviluppo di un istituto culturale che abbracciasse le testimonianze dell'intera provincia di Terra di Lavoro[12]. Dal 1874, anno dell'inaugurazione ufficiale, il Museo Campano si è ritrovato immediatamente a presentarsi come modello di riferimento per l'intero sistema provinciale, ricoprendo un ruolo accentratore nell'ottica del dislocamento delle collezioni da conservare ed esporre, come facilmente intuibile dagli ampliamenti, di beni e spazi espositivi, susseguitisi nel giro di pochi anni, tra il 1874 e 1886. Al contempo, l'accentramento "mediatico" vissuto dal Campano stimolò nascite e proposte di altrettanti musei del territorio che potessero a loro volta decongestionare gli spazi del museo di Palazzo

a favore di una strategia di comunicazione e informazione calibrata sul rapporto con gli utenti e con il proprio territorio di riferimento. Tra i casi più rilevanti, soprattutto se si osserva il fenomeno in ottica sovranazionale, non possono non essere citati istituti culturali come il Musée de l'Homme di Parigi, il Museum of the Future di Dubai o il Maritiem Museum di Rotterdam, rilevanti per il discostamento dal "materico" fine a se stesso oltre che per l'utilizzo di *devices*, analogici e digitali, totalmente strumentali rispetto agli obiettivi strategici di formazione, didattica e comunicazione. Quanto al concetto di creazione di valore in ambito museale si veda Cerquetti 2014.

[7] Bolpagni 2006, pp. 99-102.

[8] Icom - Ocse 2019.

[9] I due estremi cronologici fanno riferimento all'Unità di Italia e alla soppressione dell'asse ecclesiastico (normata dalla Legge n. 3848 del 15 agosto 1867). È questo il periodo cruciale in cui emergono necessità, coscienza critica e condizioni favorevoli alla formazione di un museo il cui ruolo doveva essere strettamente legato alle esigenze e alle potenzialità di sviluppo di Terra di Lavoro.

[10] Annoso e complesso il tema relativo alla collocazione dell'attuale Museo Campano, conteso e immaginato con progetti più o meno ambiziosi in diverse città dell'attuale Provincia di Caserta tra cui Santa Maria Capua Vetere, Aversa, Caserta e, appunto, Capua. Sul tema si rimanda a Cioffi - Barrella 2009.

[11] Cioffi - Barrella 2009, p. 12.

[12] Cioffi - Barrella 2009, pp. 13-15.

Antignano, portando a progetti, non sempre concretizzati, in centri meno nevralgici della provincia come Piedimonte di Alife, Sora, Aversa, Fondi, Traetto e Cassino, impegnati nella gestione di piccole raccolte civiche e archeologiche di natura locale[13]. Ai fini di quanto è oggetto di questo contributo credo sia interessante evidenziare, ancor più che il processo pluridecennale che ha condotto alle evoluzioni e agli esiti attuali, il ruolo che fin da subito il museo ha saputo svolgere sul territorio in termini di modello gestionale ed espositivo. Un modello che, pur non trovando sempre corrispondenza negli esiti raggiunti da altre collezioni e istituti culturali locali, ha sicuramente mostrato un metodo di approccio precoce allo sviluppo delle collezioni, degli spazi e degli uomini coinvolti nella gestione ordinaria e straordinaria.

Tuttavia, se è ormai data per acclarata la frattura nella sineddoche museo-collezione, con il primo che non coincide necessariamente e totalmente in termini di missione e *raison d'être* con la seconda, si intuisce agevolmente quanto tutti i servizi e le disponibilità che ruotano intorno alle attività caratteristiche e che esulano dai beni conservati/esposti definiscano il ruolo che un istituto culturale e, nello specifico, il Campano di Capua possa giocare nell'economia sociale e culturale di un territorio sicuramente diverso rispetto a quanto visto negli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia ma ugualmente complesso nella gestione dei temi critici imposti dal contemporaneo. Nella valutazione complessiva dell'impatto che un istituto culturale può avere su di un determinato territorio rientrano fattori estremamente variegati che prescindono dalla presenza (o meno) di specifici oggetti in collezione ma che si rafforzano alla luce delle relazioni in grado di instaurarsi con i protagonisti del proprio ecosistema di riferimento, i pubblici e con quelli che potrebbero definirsi *competitors* oltre che co-produttori di un'offerta integrata. È su quest'ultimo aspetto che ruotano le riflessioni sul posizionamento del Museo Campano nel contesto provinciale; si è spesso portati a strutturare, anche in ambito culturale, studi che identifichino nella concorrenza locale il termometro dell'offerta potenziale, calibrando sulle disponibilità di chi occupa la stessa "fascia di mercato" il proprio output[14]. Uno dei cambiamenti di paradigma più attesi, in termini di sistema operativo complessivo di settore, è sicuramente il passaggio dalla condizione precedentemente enunciata, ovvero di "*homo homini lupus*", ad un approccio cooperativo che tragga giovamento dalle singole peculiarità dei partecipanti e che possa offrire un prodotto finale organico, in grado di restituire beneficio comune in termini di flusso finanziario, ritorno di immagine e reputazionale (oltre che ricadute sull'intero sistema territoriale).

Dunque, venendo al cuore della questione, nell'ottica di comprendere come strutturare un'offerta integrata multilaterale ed eterogena serve necessariamente analizzare lo status quo provinciale in termini di servizi e performance, immaginando un vero e proprio *benchmark* con i riferimenti disponibili del Museo Campano. Questo passaggio risulterà determinante nella comprensione del contesto di riferimento, stimolando la cognizione della reale posizione nella panoramica complessiva dei musei provinciali del Museo di Palazzo Antignano. In altri termini, la percezione dell'ecosistema provinciale museale e dei parametri di servizi e performance del Museo Campano, fornirà un'idea chiara e soprattutto *data-driven* (intesa come studio orientato al dato oggettivo ed empirico) sui potenziali e futuribili rapporti tra i musei della provincia di Caserta, rapporti basati sulla conoscenza reciproca e strutturata, sviluppata nell'ottica del complesso ma necessario scenario in cui a prevalere fosse l'interesse comune e di sistema, con benefici diffusi e al cui centro, in linea con storia e vocazione, vi fosse proprio il Campano.

[13] Romeo - Rudiero 2023, pp. 192-199.

[14] Il tema è estremamente comune e largamente trattato dalla comunità scientifica internazionale e nazionale, soprattutto alla luce degli studi condotti tra la metà degli anni '90 e l'inizio del nuovo secolo. Per un compendio assolutamente moderno delle tecniche di programmazione delle strategie culturali e di creazione dell'offerta segnalo il contributo in Cerquetti - Montella 2024.

3. Monitoraggio delle performance dei musei provinciali

Alla luce delle premesse fino ad ora enunciate e con la consapevolezza che non possa esistere alcuna forma di strategia, singola o collettiva che sia, senza conoscenza del proprio ecosistema, si rende necessario analizzare il contesto provinciale (in termini di performance e servizi museali) in cui il Museo Campano si inserisce, focalizzando l'attenzione soprattutto su indicatori specifici relativi alla presenza di "strumenti" operativi nelle relazioni museo – pubblico – territorio. Come già ampiamente anticipato (e a ragion veduta), non è questa la sede adatta per focus specifici sulle collezioni e sugli innumerevoli rapporti tra quanto il Campano offre in termini di beni e la galassia museale provinciale; rispettando la vocazione e la definizione generale di museo come spazio "polifonico e multiforme"[15], sono numerosi i criteri che possono essere presi in considerazione e che aiutano a comprendere il posizionamento nel sistema espositivo (in senso lato) provinciale, fornendo un'idea concreta di come la rete dei musei territoriali reagisce ai cambiamenti imposti dalle evoluzioni culturali, sociali e normative.

A tal proposito, tornano estremamente utili le indagini svolte (ancorché tuttora in corso di svolgimento) e i dati raccolti sul sistema museale provinciale e regionale con l'Osservatorio Museale Regionale, progetto di ricerca ventennale coordinato da Nadia Barrella[16] e strutturato con un gruppo di ricerca eterogeneo ma complementare nei suoi campi di interesse. Le attività di ricerca, profilazione e monitoraggio degli istituti museali campani, i cui esiti più recenti hanno trovato piena concretezza nel biennio 2023/2024 sia in termini di registro dati sia per quel che riguarda il dibattito e la diffusione scientifica[17], hanno evidenziato una panoramica estremamente complessa e variegata relativa a standard e performance dei musei, pubblici e privati, della Campania[18]. Le modalità e gli strumenti attraverso i quali i dati raccolti vengono processati semplificano il lavoro di segmentazione delle informazioni, facilitando anche l'individuazione di aree specifiche di indagine, sia da un punto di vista tematico sia meramente geografico[19]. La prima considerazione è di valore meramente quantitativo: in provincia di Caserta sono stati profilati 63 istituti culturali e musei; del numero complessivo, 44 risultano attivi mentre 19 sono stati classificati come non attivi per chiusura definitiva o temporanea sulla base delle informazioni ottenute dai gestori interrogati o dalle amministrazioni responsabili[20]

[15] Una delle tante definizioni proposte nel corso degli anni di museo (ICOM Annual Conference 2019), pur non approvata, immaginava un modello ad alto valore di impatto sociale e formativo per gli istituti culturali di natura museale. Tra i passaggi più rilevanti, l'individuazione nei musei di «[…] inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artifacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing». Zbuchea - Romanelli - Bira 2020, p. 683.

[16] Ordinario di Museologia presso l'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli".

[17] Sulle attività svolte dall'Osservatorio Museale Regionale, gli obiettivi di ricerca e i risultati raggiunti mi permetto di rimandare a Urbino 2024a; Urbino 2024b. Le ricerche svolte dal sottoscritto fino ad ora affondano le proprie radici negli studi pubblicati in Barrella 2001a; Barrella 2001b, Barrella - Solima 2011 e Montella 2020.

[18] I dati raccolti nel corso dell'ultimo biennio abbracciano aree estremamente variegate delle attività museali di tutti i luoghi della cultura profilati. Tale profilazione è stata strutturata sulla base di una ponderata commistione tra le istanze individuate dal team di ricerca e alcuni dei principali modelli di monitoraggio attualmente disponibili in ambito nazionale e internazionale (si pensi ai parametri di indagine ISTAT, del Sistema Museale Nazionale e i più generici dell'ICOM). Ogni museo profilato ha ricevuto un questionario, suddiviso in quattro macroaree, a loro volta articolate in dieci micro-categorie (Informazioni generali, Apertura e Chiusura, Biglietteria, Servizi al pubblico, Website, Marketing e Comunicazione, Dotazioni laboratoriali, Servizi per l'inclusione, Organigramma e Dipartimenti, Attività Amministrativa).

[19] Le specifiche aree di interesse precedentemente menzionate, inglobano una serie di domande, da un minimo di 5 ad un massimo di 23, prevalentemente a risposta chiusa. L'impostazione delle domande e risposte consentite aiuta la corretta elaborazione dati, strutturata su fogli Excel in grado di restituire una panoramica complessiva regionale e provinciale, in base agli interessi di ricerca di volta in volta paventati. L'utilizzo dei fogli di calcolo, di una piattaforma GIS creata ad hoc per la georeferenziazione dei musei sul territorio e di una demo di database articolata sulla base della banca dati disponibile restituisce immediatamente le informazioni e gli incroci richiesti dall'*user* provvedendo a rilasciare risposte precise a interrogazioni pluricriteriali.

[20] I questionari effettivamente compilati dai musei in provincia di Caserta provengono da 34 musei e istituti culturali, il 54% del totale

(il tasso di chiusura registrato in provincia di Caserta risulta essere il più alto della regione con un valore indicativo attestato sul 43,9%). Tra i numerosi e potenziali parametri di *benchmark* che si è scelto di utilizzare per evidenziare il livello medio provinciale e il posizionamento del Museo Campano rispetto alla "concorrenza" emergono le informazioni rielaborate dalle categorie mappate dall'Osservatorio e "ricomposte" in tre macro-aree: Documentazione Critica, Didattica e Ricerca e il trinomio Tecnologia – Pubblico – Territorio[21].

Le specifiche informazioni mappate nella prima area, ovvero quella relativa alla Documentazione Critica, riguardano la valutazione della presenza su scala provinciale di documenti basilari che, pur non trovando inquadramento specifico nell'area "servizi al pubblico", possono considerarsi elementi cardine per la definizione di "servizi per il pubblico". Partendo da un dato che accomuna tutte le voci che verranno riportate di seguito, si registra un 47% collettivo di "tasso di non risposta" dovuto alla chiusura parziale o totale, temporanea o indefinita, di alcuni spazi culturali oltre che alla mancata risposta di musei effettivamente riconosciuti come attivi e operativi sul territorio[22]. Tenendo ben presente questo primo elemento comune, i dati registrati nel biennio 2023/2024 evidenziano una marcata tendenza da parte dei musei della provincia di Caserta a trascurare la necessità di dotarsi di documenti programmatici e/o caratteristici per la gestione ordinaria degli spazi espositivi. Sul numero complessivo di musei individuati ad oggi dall'Osservatorio, solo il 33% degli istituti culturali ha a disposizione uno Statuto o un Regolamento, il 22% del campione dispone di un bilancio mentre solo il 5% è riuscito a pubblicare un Bilancio Sociale; altrettanto bassi i dati relativi a Catalogo completo delle collezioni disponibili (19%), Carta dei Servizi (16%) e Piano Strategico (13%).

La tendenza non è dissimile se si guarda alle voci selezionate per l'area relativa a Didattica e Ricerca. Anche in questo caso si è deciso di selezionare una porzione residuale ma rappresentativa dei dati a disposizione con il chiaro intento di far emergere come i musei provinciali interagiscano con tematiche fondamentali come studio delle collezioni e formazione dei pubblici, due delle colonne portanti nella definizione stessa della mission museale. Tuttavia, alla luce dei numeri attualmente disponibili, non sarebbe scorretto dire che il valore intrinseco dei servizi qui analizzati risulti essere inversamente proporzionale alla percentuale effettiva di messa in pratica di quelle stesse strategie. Partendo da questi presupposti, non sorprende che solo il 17% dei musei monitorati ha presentato proposte concrete per la realizzazione di laboratori didattici (servizio basilare non solo per espletare la funzione educativa del museo ma anche per avvicinare fasce di pubblico storicamente refrattarie alla visita museale[23]) e di report costanti e programmatici sulle attività svolte/da svolgere nei confronti dei pubblici target. Praticamente identica (16%) la percentuale dei musei che mette a disposizione i pro-

dei musei identificati. È stata, inoltre, verificata l'effettiva attività di ulteriori 10 luoghi della cultura che, pur normalmente attivi e impegnati nelle proprie attività caratteristiche ha scelto di non prendere parte alla rilevazione a cui si fa riferimento. Se si allarga il focus su scala regionale, si riscontra un tasso di risposta molto vicino alla percentuale registrata in provincia di Caserta (52% 232 su 444 musei, con attività verificata di 331 musei su 444).

[21] È necessario precisare che ogni questionario inviato agli istituti culturali campani comprende un totale di 130 domande che spaziano, come già anticipato, dai temi più "ordinari" (come collezione, informazioni generali e servizi caratteristici) fino agli ultimi requisiti "imposti" sia dall'evoluzione della museologia contemporanea sia dagli standard più moderni previsti dalle ultime norme di riferimento come il DM 21 febbraio 2018 sull'adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica (sul tema sono interessanti le riflessioni storico/evolutive in Dragoni 2016). Sarebbe, dunque, impossibile (in questa specifica sede) ipotizzare di strutturare un sistema di analisi delle performance basato su tutte le informazioni attualmente disponibili senza perdersi nei meandri di statistiche e innumerevoli variabili valutative. Per questa ragione, ognuna delle macro-categorie individuate raccoglie un numero limitato di voci sulla base delle quali si imposta il sistema di riferimento.

[22] Si è scelto di non scorporare il dato dalla statistica complessiva per fornire una panoramica completa su tutti gli istituti culturali che costellano il territorio provinciale oltre a stimolare una riflessione critica sulla fattuale povertà di servizi socio-culturali che la provincia è in grado di offrire in questo specifico momento storico.

[23] Si consideri, ad esempio, l'enorme fascia di pubblico che parte con gli utenti di terza infanzia (6-10 anni), passa per i visitatori in fase di pubertà (10-14 anni) e finisce con gli adolescenti (under 18). A queste micro-categorie, a cui il museo deve sempre guardare con enorme attenzione poiché base fondante del bacino di utenza sul medio-lungo periodo, si aggiunge una macro-categoria trasversale su cui è necessario agire in termini formativi, didattici e occupazionali come i cosiddetti NEET (*Not [engaged] in Education, Employment or Training),* campione che racchiude un preoccupante 16% della popolazione complessiva nazionale.

pri spazi per lo studio della collezione non esposta; i depositi consultabili, in base a quanto emerso dai numeri dell'Osservatorio, rappresentano casi estremamente sporadici nel contesto provinciale[24], evidenziando una situazione complessiva di non accessibilità del patrimonio non esposto finalizzata a studio e approfondimento delle collezioni. Il livello attuale di conoscenza in materia consente di definire la possibilità (o meno) di accedere a determinate aree del museo (possibilità quantificata tramite analisi statistica asettica) ma non di stabilire le ragioni profonde della mancata accessibilità degli spazi di deposito. Benché le ragioni possano essere molteplici e di varia natura, non sempre dipendenti dalla volontà dei singoli musei e dei propri organi gestionali, il dato complessivo sulla possibilità di approfondimento delle collezioni e sulla "visitabilità" di spazi che a tutti gli effetti sono museali, presagisce una serie di opportunità mancate di studio, conoscenza e diffusione del sapere, provocando un danno evidentemente incalcolabile i cui impatti ricadono, per ovvie ragioni, in prima istanza proprio su quei musei incapaci di aprirsi alla comunità scientifica (e non).

Come anticipato, l'ultimo elemento di analisi riguarda una delle aree in cui maggiormente si percepisce il cambiamento del ruolo del museo nella società moderna e che definisce la cartina di tornasole del posizionamento di ogni istituto culturale nella propria comunità di riferimento. Il rapporto triangolare tecnologia – pubblico – territorio stabilisce il livello reale di strumenti e destinatari delle attività museali, concentrando il focus su quei servizi che, erroneamente, spesso vengono considerati accessori o aggiuntivi solo perché non strettamente collegati alla collezione ma che, in realtà, costruiscono un ponte alternativo e, in alcuni casi, più solido e duraturo con pubblici ed ecosistema di appartenenza rispetto a quanto sarebbe possibile fare con l'esposizione e la valorizzazione tradizionale della collezione stessa. Tenendo sempre ben presente la magmatica percentuale di istituti culturali non attivamente contributivi in termini di dati spendibili per la nostra analisi, è emerso che il 27% dei musei provinciali svolge ricerca e focus sui propri pubblici, evidenziando scarsa attenzione nella profilazione e nell'adattamento dei propri servizi alle esigenze dei visitatori e, in generale, degli utenti. Rimanendo in tema di documenti programmatici, i dati dell'Osservatorio hanno evidenziato numeri ancor più bassi (13%) per quel che riguarda report specifici su stakeholders e territorio[25], così come altrettanto bassi (13%) sono i numeri relativi all'utilizzo e l'implementazione di strumenti digitali per il coinvolgimento dei pubblici e la veicolazione di messaggi didattici e formativi come LIM, Totem o visori per la realtà immersiva e aumentata. Un ultimo dato su cui vale la pena soffermarsi è il livello di coinvolgimento dei partner museali territoriali nella programmazione delle aperture o delle attività caratteristiche; ebbene, è emerso che solo il 20% del campione di riferimento riporta di aver stabilito contatti strutturati per il coordinamento delle attività basilari (apertura o chiusura, sviluppo di progetti espositivi o didattica condivisa) evidenziando totale noncuranza non solo verso una delle tematiche centrali nello sviluppo delle politiche museologiche moderne, ovvero la collaborazione multilaterale ad alto impatto territoriale, ma anche verso una delle componenti di maggior rilievo nel dibattito e nell'evoluzione normativa contemporanea in materia. Le ultime indicazioni più volte sottolineate dagli standard nazionali e, nello specifico, dal già citato DM n.113 del 2018 segnalano con forza la necessità di costruire una solida rete territoriale (come ben chiaro dalla presenza di un intero macro-ambito denominato "comunicazione e rapporti con il territorio") finalizzata alla promozione di un "prodotto" non più identificabile nella singola esposizione ma in una struttura complessa di offerta territoriale ben costruita che restituisca come *output* finale proprio un territorio consapevole, maturo e aperto al servizio per cittadini e utenti esterni.

[24] Tendenza che trova piena corrispondenza nei dati relativi all'intera regione. Dei 232 musei regionali attivi e monitorati dai questionari sottoposti nel corso del biennio 2023/2024 solo il 27% sostiene di garantire l'accesso (su richiesta) ai propri depositi per attività di studio e ricerca delle collezioni non esposte.

[25] Non è stata monitorata la presenza di documenti specifici relativi a stakeholders e territorio (un esempio potrebbe essere proprio la mappa degli stakeholders o lo studio di impatto economico sul territorio di riferimento) ma, in questa sede, ci si è limitati al monitoraggio di documentazione aspecifica relativa al rapporto museo – stakeholders – territorio.

4. I dati del Museo Campano: *benchmark* e riflessioni conclusive

La panoramica appena conclusa, pur veloce e non esaustiva nel fornire un quadro completo del contesto provinciale, lascia trasparire una difficoltà che potrebbe definirsi sistemica nell'approccio alla gestione del patrimonio culturale e museale, soprattutto se si considerano i rapporti con il territorio e gli stakeholders. In un ecosistema che, come ampiamente dimostrato precedentemente, vive enormi carenze, strategiche e strutturali, il ruolo che il Museo Campano potrebbe e dovrebbe svolgere è quello di locomotiva per lo sviluppo territoriale, la condivisione delle conoscenze e delle risorse (seppur non certo illimitate per lo stesso museo di Capua). Un ruolo, dunque, che, pur complesso nella sua realizzazione pratica alla luce dei numeri riportati, risulta essere assolutamente nelle corde di un istituto culturale nato e sviluppatosi per offrire un servizio organico per il tessuto sociale di appartenenza, non solo se ne si considera la missione da un punto di vista "ontologico" ma anche se si guardano i risultati del focus specifico condotto dall'Osservatorio negli ultimi anni su servizi e performance.

Utilizzando la stessa metodologia applicata per l'analisi dei musei provinciali e gli stessi criteri di valutazione, emerge chiaramente come, al netto di difficoltà endemiche e strutturali condivise da una larghissima percentuale degli istituti culturali (provinciali, regionali e nazionali), il Museo Campano sia in grado di offrire, in media, servizi e performance complessive migliori rispetto al campione studiato, posizionandosi, per ovvie ragioni che sarebbe superfluo elencare qui, solo dietro alla Reggia di Caserta. Se si osservano le tre macro-categorie a cui si è fatto riferimento poc'anzi, si noterà come il Campano sia riuscito a dotarsi almeno della documentazione critica di base per la gestione ordinaria dei propri spazi, strutturando documenti come Statuto, Bilancio e Carta dei Servizi e impegnandosi a ipotizzare programmi per la realizzazione di altre tipologie di documenti come Catalogo, Piano Strategico e, seppur con maggior difficoltà, Bilancio Sociale. Estremamente positivi, invece, i dati relativi alla seconda macro-area oggetto di studio, ovvero quella relativa a Didattica e Ricerca, categoria nella quale il museo offre tutti i servizi utilizzati come criterio di valutazione per l'ecosistema provinciale, dai depositi consultabili ai laboratori didattici, passando per la produzione di report periodici programmatici sulle attività educative. Concludendo con l'ultima area presa in considerazione nella verifica dei servizi museali (Tecnologia – Pubblico – Territorio), i dati dell'Osservatorio riflettono la tendenza d'affanno provinciale nell'impostare forme di dialogo aperto con gli interlocutori extra-moenia; tuttavia, nonostante il museo non rientri tra quelli in grado di effettuare studi del pubblico in maniera costante e report di impatto sull'ecosistema di riferimento (i cui dati complessivi, come si ricorderà, hanno fatto emergere difficoltà estremamente diffuse), offre una buona impalcatura digitale e tecnologica per la fruizione del patrimonio e delle attività accessorie.

In chiusura, credo sia interessate soffermarsi sulla voce che maggiormente dovrebbe spingere alla riflessione nell'ottica di impostare un'offerta integrata e cooperativa su scala provinciale della quale, potenzialmente, il Museo Campano possa rappresentare cardine e pilastro fondamentale. Come si è già sottolineato precedentemente, la percentuale dei musei in grado di mettere in atto un coordinamento delle attività con altri protagonisti del territorio, museali e non, si attesta su valori estremamente bassi, non superiori al 20%, evidenziando la scarsa tendenza ad aderire a logiche o progetti di rete per la valorizzazione del patrimonio e del territorio. È proprio su questo dato che, nei prossimi anni, sarà fondamentale lavorare; il Museo Campano, infatti, mostra non solo di rientrare, dati alla mano, nella piccola percentuale di cui sopra, proponendo, sia in passato sia per l'immediato futuro, strategie di coordinamento per aperture o iniziative culturali, adesione a progetti di rete e politiche cooperative con scuole, università e associazioni locali, ma anche di poter diventare capofila di un programma di rigenerazione territoriale alla luce di evidenze scientifiche che vanno oltre la storia e la vocazione del museo stesso. La presenza di buona parte dei servizi basilari auspicabili per qualsiasi istituto culturale e di sistemi di supporto aggiuntivi per didattica e ricerca, insieme alla più volte citata propensione alla partecipazione attiva nel processo evolutivo sociale, rendono il Museo Campano

una potenziale chiave di volta nell'impostazione di politiche provinciali condivise per lo sviluppo culturale. Se, da un lato, le enormi lacune riscontrate nella rete provinciale spingono a percepire con difficoltà le potenzialità di un territorio da sempre complesso per storia e dinamiche multilivello, d'altro canto sarà decisivo sfruttare quelle stesse lacune come base di partenza per un lavoro "dal basso", coordinato, *user-driven* e ad ampio raggio; un lavoro che, come all'indomani dell'Unità di Italia ritrovò nel museo di Palazzo Antignano uno snodo cruciale per la valorizzazione di un patrimonio ricco ma a rischio dispersione, ritrovi oggi, in quegli stessi spazi, un punto di riferimento per l'avvio di un processo di consapevolezza e affermazione. L'elemento da tutelare e valorizzare questa volta non dovrà essere limitato al pur preziosissimo patrimonio materiale disponibile ma si estenderà all'intero movimento culturale territoriale, nella sua complessità e varietà; un movimento basato su rapporti, reti e dibattito tra i portatori di interesse di ogni ordine e grado che ritrovino negli spazi dei musei di Terra di Lavoro e, ovviamente, nel Campano, un luogo di ascolto operativo e inclusivo votato alla crescita del territorio, dei suoi protagonisti e dei suoi prodotti, materiali e non.

Nicola Urbino
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale
nicola.urbino@unicampania.it

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Adams - Falk - Dierking 2003 = M. Adams - J.H. Falk - L.D. Dierking, "Things change. Museum, Learning and Research", in *Researching Visual Arts Education in Museums and Galleries*, a cura di M. Xanthoudaki - L. Tickle - V. Sekules, Dordrecht 2003: 15-32.

Barrella 2001a = N. Barrella, "I musei d'interesse locale della Campania", in *Nuova Museologia* 2, V-VI, 2001: 205-208.

Barrella 2001b = N. Barrella, "Le regioni e gli standard: la Campania" in *Notiziario* 15, 2001: 65-68.

Barrella - Solima 2011 = *Musei da svelare,* a cura di N. Barrella - L. Solima, Napoli 2011.

Bolpagni 2006 = P. Bolpagni, "Il museo alla ricerca della propria autenticità. Riflessioni sul concetto di non-luogo", in *L'Autonomia* 8, 2006: 99-102.

Cerquetti 2014 = M. Cerquetti, *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani,* Milano 2014.

Cerquetti - Montella 2024 = *Economia e gestione dei beni culturali e dei musei,* a cura di M. Cerquetti - M.M. Montella, New York 2024.

Cioffi - Barrella 2009 = *Il Museo campano di Capua: storia di un'istituzione e delle sue raccolte,* a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009.

Dragoni 2016 = P. Dragoni, "Livelli minimi di qualità per i musei pubblici", in *La Storia e il Museo. Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale*, a cura di C. Paparello, Foligno 2016: 171-212.

Hooper-Greenhill 2000 = E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture,* London 2000.

ICOM - OCSE 2019 = ICOM - OCSE, *Cultura e Sviluppo Locale: Massimizzare l'Impatto. Una guida per le amministrazioni locali, le comunità e i musei,* Parigi 2019.

Jalla 2009 = D. Jalla, "Il museo della città. I modelli del passato, le esigenze del presente", in *Il museo, la città e gli uomini*, a cura di E. Gennaro, Ravenna 2009: 11-16.

Mairesse 2019 = F. Mairesse, "The Definition of the Museum: History and Issues", in *Museum International* 71, I-II, 2019: 152-159.

Montella 2020 = M. Montella, "Il Sistema Museale Nazionale e la politica regionale", in *Verso il capitale culturale. Contributi di Massimo Montella (1977-2004), Il capitale culturale*, Supplemento speciale 2020: 253-259.

Pinna 2017 = G. Pinna, "Le collezioni dei musei non sono camere delle meraviglie", in *Museologia scientifica - Memorie* 17, 2017: 11-16.

Romeo - Rudiero 2023 = E. Romeo - R. Rudiero "L'istituzione della Commissione conservatrice provinciale di Terra di Lavoro e la nascita del Museo Campano di Capua", in *"Già chiamano in aiuto la chimica..." Il restauro da bottega a laboratorio scientifico e pratica di cantiere, Restauro Archeologico,* special issue 1, 2023: 192-199.

Urbino 2024a = N. Urbino, "«Osservatorio Museale Regionale»: metodologie e linee di sviluppo per il monitoraggio degli istituti culturali della Campania", in *Il capitale culturale* 29, 2024: 645-667.

Urbino 2024b = N. Urbino, "L'università al servizio dei musei locali" in *Nuova Museologia* 50, II, 2024: 29-31.

Zbuchea - Romanelli - Bira 2020 = A. Zbuchea - M. Romanelli - M. Bira "Museums in times of the covid-19 pandemic. Focus on Romania and Italy", in *Strategica. Preparing for Tomorrow, Today, International Academic Conference, October 15-16 2020, Bucharest*, a cura di C. Brătianu - A. Zbuchea - F. Anghel - B. Hrib, Bucharest 2020.

Sezione 2

Il Museo custode della storia: l'immagine di Capua negli studi antiquari e nella documentazione d'archivio

Lorenzo Miletti

L'antiquaria capuana della prima età moderna e il Museo Campano

Abstract

L'antiquaria capuana della prima età moderna è un fenomeno duraturo e complesso che, lungi dal rivestire un interesse meramente locale, è intimamente connesso con le principali esperienze culturali italiane ed europee. In questo lavoro, l'interesse nutrito a Capua per le antichità locali viene analizzato alla luce sia della letteratura antiquaria che dei documenti conservati nel Museo Campano di Capua. Dopo un periodo in cui il governo cittadino è centrale nel promuovere lo studio delle antichità locali, l'antiquaria viene portata avanti, nel periodo della Controriforma, che costituisce l'acme di questa fioritura, da ecclesiastici come l'arcivescovo Cesare Costa e i membri dell'Accademia dei Rapiti. La fine del saggio è dedicata alla poesia antiquaria in latino di Giovanni Carlo Morelli, con edizione e traduzione dell'epigramma dedicato al *capitolium* capuano.

Capuan antiquarianism in the early modern age is an enduring and complex phenomenon that, far from being of merely local interest, is intimately connected with major Italian and European cultural experiences. In this paper, the interest nurtured in Capua in local antiquities is analyzed in the light of both antiquarian literature and the documents preserved in Capua's Museo Campano. After a period in which the city government was central in promoting the study of local antiquities, antiquarianism was carried on, in the period of the Counter-Reformation, which constituted the acme of this flowering, by ecclesiastics such as Archbishop Cesare Costa and members of the Accademia dei Rapiti. The end of the essay is devoted to the antiquarian poetry in Latin by Giovanni Carlo Morelli, with edition and translation of the epigram dedicated to the Capuan capitolium.

La cultura capuana della prima età moderna è un fenomeno di notevole rilievo storico. Sulla lunga fioritura, durata almeno dal XVI al XVIII secolo, che vide protagonisti personalità quali i due Camillo Pellegrino, *senior* e *junior*, Giovan Battista Attendolo, Cesare Costa, Michele Monaco e, più avanti, Alessio Simmaco Mazzocchi, esiste oggi un numero non irrilevante di studi che ne hanno messo in luce le relazioni con la vita politica della città e del regno, le risonanze con la cultura europea, l'articolata dinamica con le istanze religiose della controriforma, etc.[1]

A Capua, nel corso dell'età moderna, la consapevolezza delle fasi che hanno scandito il percorso della storia cittadina si sviluppa in parallelo all'incremento delle competenze antiquarie e della capacità di leggere storicamente le permanenze in rovina della monumentalità antica. L'osmosi e gli scambi degli esponenti dell'élite colta cittadina con i maggiori centri della vita culturale italiana ed

[1] Per un quadro sull'antiquaria capuana, con ampi riferimenti agli studi recenti, mi permetto di rinviare a un mio contributo di sintesi (Miletti 2023a) così come, per un inquadramento dell'antiquaria capuana nel più ampio contesto culturale del regno, rinvio a Miletti 2023b.

europea incoraggiano un interesse che muove i primi passi già nel XV secolo per poi dare i suoi frutti a partire dal secolo successivo.

1. Il Rinascimento a Capua e gli inizi dell'interesse per l'antico locale

Un primo profilo antiquario della città di Capua è tracciato a metà Quattrocento nell'*Italia illustrata* di Biondo Flavio, il quale raccoglie le testimonianze letterarie antiche a lui note sulla città e segnala la presenza evidente delle rovine di *Capua vetus*, all'epoca un borgo raccolto intorno alla chiesa di Santa Maria, poco discosta dalla città che ancora oggi si chiama Capua[2].

A livello locale, tracce di un interesse per l'antico a Capua sono ravvisabili in alcuni episodi del tardo XV e dell'inizio del XVI secolo. Francesco Senatore si è soffermato sull'uso iconografico di Capys, il fondatore di Capua di virgiliana memoria, che figura in una miniatura inclusa in una pubblica raccolta di atti databile agli anni ottanta del Quattrocento[3], e anche su una "narrazione" delle antichità della città, precedente al 1513, che figura in apertura di un altro documento pubblico capuano, il cosiddetto Libro d'oro[4].

Nel 1504, nel contesto della guerra che vede la fine del regno aragonese e il consolidarsi del dominio spagnolo in Italia, Capua attira l'interesse di un gruppo di importanti poeti della cerchia di Giovanni Pontano, tra i quali Girolamo Carbone, Pietro Gravina, Pietro Summonte e altri, ai quali viene commissionata dal condottiero romano Prospero Colonna la realizzazione di una silloge in onore di Ettore Fieramosca, cittadino e nobile capuano, fresco vincitore della Disfida di Barletta, il quale, proprio grazie alla conquista spagnola di Capua, poteva rientrare in città da trionfatore[5]. La silloge non ha solo lo scopo di celebrare Fieramosca, ma anche quello di estendere sulla città l'influenza del suo committente, l'ambizioso Prospero, che affiancava con le sue truppe gli Spagnoli – era uomo di fiducia di Consalvo di Cordova – e che aveva al suo servizio proprio il Fieramosca. A ogni modo, nelle poesie celebrative emerge in modo sistematico e omogeneo nei vari componimenti un'immagine letteraria di Capua del tutto umanistica e "all'antica", con evocazione di Capys, del Volturno come dio-fiume, etc.

Un altro episodio, sempre risalente allo stesso lasso di tempo, investe direttamente le antichità materiali della città. L'edificio che oggi, largamente modificato, ospita il Museo archeologico nazionale dell'antica Capua era denominato Torre di Sant'Erasmo o Sant'Elmo e sorgeva sull'antica area del *Capitolium*; questo nobile edificio – vi era finanche nato il re Roberto d'Angiò – era di proprietà demaniale, e fu donato con le sue pertinenze, nel 1496, dal re Federico d'Aragona a Luigi Gentile, membro di una famiglia di uomini d'arme di sicura fede aragonese, il cui figlio Lelio, non molti anni dopo, ne volle fare una villa con esposizione di antichità, sul modello delle analoghe esperienze napoletane e romane.[6] L'idea di trasformare un'area ricca di antichità in una villa dedicata alle Muse è il chiaro segno di linguaggio rinascimentale pienamente assimilato, in cui l'uso ideologico dell'antico è strumento di promozione culturale e sociale, nonché indispensabile aggiornamento per lo *status* delle élite locali.

---

[2] Biondo (ed. White) 2005-2016, vol. 2, capp. 15-20, pp. 293-301. Cfr., in particolare, il cap. 15: «Nec multis disseri oportet, quando vetustate urbis fundamenta, portae, theatra, templa, et cetera aedificia moles magnae apud Sanctae Mariae basilicam cui de Gratia est cognomen ignoscuntur». Fino alla metà del Cinquecento, gli epigoni di Biondo nella letteratura corografica – Ranzano, Maffei, Alberti – ne replicano e ampliano la descrizione senza cambiare l'impianto; cfr. Miletti 2023a, pp. 142-144.

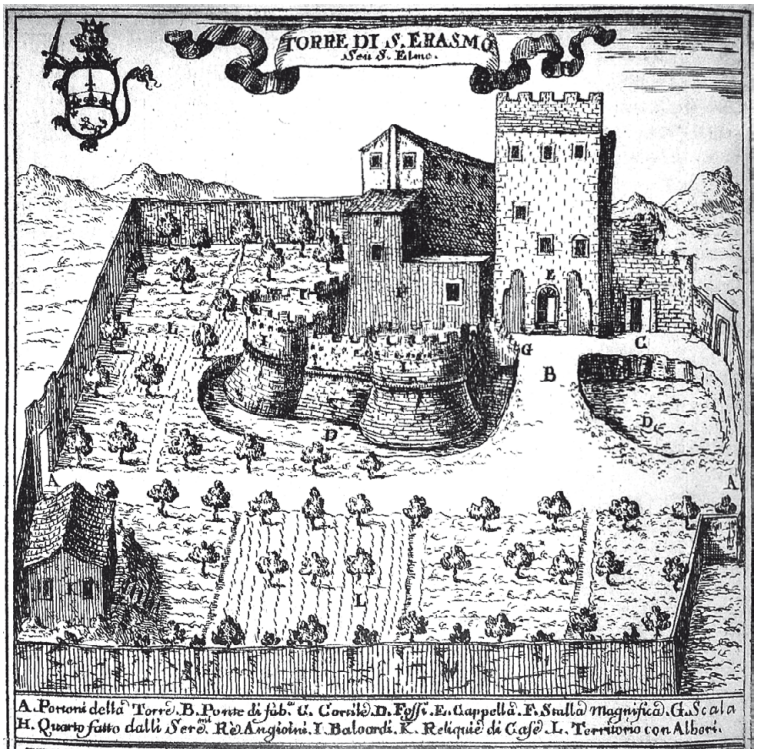
[3] Biblioteca del Museo Campano di Capua (d'ora in poi BMC) Pergamene 335. Analisi in Senatore 2008.

[4] BMC Pergamene, Cartulario I; analisi in Senatore 2016.

[5] Ricostruzione della vicenda in Miletti 2019. Profilo biografico di Fieramosca in Nuciforo 2019; per i componimenti di Carbone e Summonte v. Iacono 2019. La silloge è nota tramite una stampa capuana di un quarantennio successiva (Damiani 1547), per la quale si veda sotto.

[6] L'intera vicenda è ricostruita e discussa in Miletti 2013, anche grazie alla documentazione delle carte d'archivio della BMC e del prezioso repertorio a stampa di Manna (1588, 229v). Un'incisione, più tarda, con una veduta della Torre di Sant'Erasmo è in Pacichelli 1703, vol. 1, p. 87 (fig. 1). Sull'edificio antico cfr. Foresta 2011.

1. Torre di S. Erasmo (da Pacichelli 1703, vol. 1, tra le pp. 86 e 87).



Una consacrazione "dall'esterno" delle antichità capuane, così ben visibili sul territorio, arriva con un epigramma latino di Jacopo Sannazaro dedicato interamente all'Anfiteatro Campano, capofila di una lunga e fortunata serie di sonetti ed epigrammi antiquari dedicati al più rappresentativo tra i monumenti cittadini[7].

L'idea di una città che basa molto della sua identità sulla gloria raggiunta nel mondo antico supera rapidamente la ristretta cerchia delle élites intellettuali e si diffonde gradualmente in tutta la cittadinanza, come è evidente dall'episodio della costituzione degli apparati effimeri in vista dell'ingresso trionfale a Capua dell'imperatore Carlo V di rientro da Tunisi nel 1536[8]. Tra le statue che vengono realizzate spicca quella di Decio Magio, personaggio dell'élite senatoria capuana di cui parla diffusamente Tito Livio (XXIII 7, 4; 10, 3-13): costui era tra i pochi cittadini capuani fedeli alla ormai consolidata alleanza con Roma ed era stato esiliato per volontà di Annibale nel momento in cui la città passò dalla parte dei Cartaginesi. Chi meglio di lui poteva incarnare, al cospetto di Carlo V, la fedeltà di Capua all'impero?

2. La committenza pubblica

L'episodio degli apparati di festa per l'arrivo di Carlo V è segno di un'attenzione diffusa per la storia locale, che trova conferma nelle iniziative ufficiali che il consiglio degli Eletti dell'*universitas* capuana mette in atto, a partire dalla metà circa del XVI secolo, per la promozione degli studi classici, dello studio della storia locale e in particolare di Capua in età romana e preromana.

Secondo un erudito capuano del Seicento, Francesco Vecchioni, la città avrebbe commissionato al poco noto umanista Luca Cencio o Censio (attivo prima a Napoli e poi a Capua dal 1510 al 1549), che insegnava come *grammaticus* in città, la stesura di una storia locale, progetto di cui non sappiamo altro e che non andò mai in porto[9].

Al 1547 risale un altro episodio di committenza pubblica in ambito culturale, quando lo stampatore tedesco fino a quel momento attivo a Napoli, Jacob Sultzbach, viene messo sotto contratto dai capuani per la realizzazione di alcuni volumi, tra i quali proprio la silloge di poesie per Ettore Fieramosca che, come abbiamo visto, era stata realizzata oltre quarant'anni prima[10]. È un eletto della città, Giovan Battista Damiani, a curare l'intero volume, aggiungendo alla silloge i "cartelli

[7] Sannazaro (ed. Putnam) 2009, *Epigr*. II 35; testo anche in Miletti 2023a, pp. 146-147.

[8] Si conserva il resoconto di un funzionario capuano, Alfonso di Caprio: BMC *Archivio*, 15, ff. 91v-94v (num. orig. 118v-121v). Analisi in Lenzo 2014, pp. 67-69; Senatore 2016, pp. 138-144.

[9] La nota di Vecchioni si legge nei suoi inediti *Discorsi*, libro XIX, ms. S. Tommaso AR 9.33, c. 66 r. Sul ruolo ufficiale di Cencio come maestro a Capua ci informa la documentazione ufficiale: cfr. Manna 1588, c. 180v. In generale su Cencio cfr. Miletti 2016.

[10] Sulle stampe prodotte da Sultzbach a Capua cfr. Gasparrini 1962; Toscano 2004; Miletti 2019, p. 171, nota 7; Miletti 2023a, pp. 147-148.

di sfida", ovvero la documentazione – in gran parte materiale fittizio – relativa all'ormai già celebre Disfida di Barletta[11].

Sempre in relazione alla committenza cittadina, risale al 1559 l'affidamento da parte della città all'erudito frate minore aversano Antonio Sanfelice, detto Fra' Plinio, la realizzazione di un'opera corografico-antiquaria, la *Campania*, che consisteva in una descrizione dell'intera regione, l'antica *Campania felix*, sul modello dell'*Italia illustrata* di Biondo o del *De situ Iapygiae* di Galateo; la *Campania* vide la luce nel 1562 a Napoli, a spese della città di Capua, ai cui Eletti è indirizzata l'epistola prefatoria di Sanfelice[12]. Promotore e garante dell'intera vicenda era stato un dotto capuano, Antonio Aquino, che aveva seguito la pratica presso gli Eletti e si era incaricato di una traduzione in volgare della *Campania*, pubblicata tuttavia solo postuma a fine Settecento[13]. Sulla scia dell'epigramma di Sannazaro, Sanfelice aveva inoltre collocato in coda al volume un suo epigramma per l'anfiteatro, che l'Aquino si affrettò a tradurre assieme al resto dell'opera; sempre Aquino compose inoltre un sonetto intitolato *Superbi sassi anzi intessuti monti*, anch'esso dedicato all'Anfiteatro Campano[14], che fu messo in musica dal maestro Cristoforo Calderino sempre a spese dell'*universitas* capuana[15].

L'anfiteatro era del resto in quegli anni in cima agli interessi dei *savants* locali: l'architetto Ambrogio Attendolo (1505-1585) misurò dettagliatamente la struttura superstite, tentando una ricostruzione completa del monumento, come sappiamo da uno scritto del nipote, il più noto Giovan Battista Attendolo, risalente al 1571[16].

Se la *Campania* di Sanfelice aveva riconosciuto il giusto ruolo di Capua nella descrizione antiquaria della Campania antica, mancava tuttavia una vera e propria storia della città, che integrasse la vicenda antica con quella moderna, ricucendo tra loro le varie fasi che, nel caso di Capua, erano particolarmente complesse, dato lo spostamento della città in età longobarda dall'antico sito a quello moderno sul Volturno. Mi sono soffermato altrove sugli studi e sulle scoperte di manoscritti medievali che consentirono, prevalentemente grazie al giurista ravellese Marino Freccia (1503-1566), di ricostruire la fase longobarda di Capua, inclusa la fondazione della città nuova, nel IX secolo: nella seconda metà del Cinquecento, dopo questi studi, le incertezze sulla storia medievale capuana erano definitivamente superate e il *continuum* storico ormai ripristinato[17]. Andava dunque realizzata un'opera storiografica che presentasse un profilo della città completo e aggiornato: lo storico locale Scipione Sannelli aveva scritto un'opera in tal senso che gli Eletti, dopo la morte dell'autore nel 1571, sottoposero a Giovan Battista Attendolo perché ne valutasse la qualità, con l'obiettivo di farne una copia a pubbliche spese da conservare in archivio[18]. Attendolo, pur segnalandone i difetti e l'eccessivo campanilismo, ne propose la trascrizione: più che una ricopiatura, tuttavia, dovette trattarsi di una riscrittura vera e propria, peraltro in un lungo lasso di tempo, perché i tre manoscritti che ancora oggi si conservano sono prodotti della metà del Seicento che hanno ampliato, corretto e aggiornato il nucleo originario di Sannelli[19].

[11] Damiani 1547: di questa edizione capuana esiste oggi un unico esemplare superstite, quello conservato alla BMC, ed è l'unica, preziosa fonte per la silloge, in quanto la riedizione del 1633, più diffusa, la riporta incompleta di alcuni componimenti. Analisi dettagliata in Miletti 2019, pp. 169-172. Sul restante materiale presente nel volume rinvio a Santangelo 2019.

[12] Sanfelice 1562. Sulla *Campania* cfr. Miletti 2012, pp. 136-142.

[13] Onorati 1796, che ripercorre anche la vicenda della pubblicazione grazie alla documentazione ancora presente nell'archivio cittadino del Museo Campano.

[14] Il sonetto rimase a lungo inedito e poi pubblicato postumo in Monaco 1665, c. A14. Sulla relazione tra questi componimenti e l'antiquaria a Capua cfr. anche de Divitiis 2019, pp. 71-75.

[15] L'episodio è documentato in BMC, Archivio, 19, f. 197v (20 gennaio 1563); cfr. Manna 1588 c. 24r-v. Cfr. anche de Divitiis 2019, p. 71.

[16] Attendolo 1571, c. 14r-v, discussione in Miletti 2023a, pp. 149-151; de Divitiis 2019, p. 70.

[17] La ricostruzione delle varie fase attraverso cui l'antiquaria del Cinquecento riesce gradualmente a ricostruire il passato longobardo, in particolare in relazione al caso di Capua, è ora discusso in Miletti c.d.s.

[18] Vicenda ricostruita in Minieri Riccio 1890.

[19] I manoscritti sono i seguenti: Capua, BMC, ms. top. 15-5-3123, ff. 32-163; Napoli, Biblioteca della Società Napoletana di Storia

3. L'attività antiquaria dell'Accademia dei Rapiti e gli ideali della Controriforma

La ricostruzione storica del *continuum* che aveva portato Capua dai fasti dell'età romana fino a quelli dell'età longobarda e da lì fino all'epoca moderna procedette di pari passo con uno sviluppo molto significativo degli studi antiquari. Nel secondo Cinquecento italiano, del resto, questo filone di studi era promosso con forza dagli ambienti controriformati – *in primis* dai nuovi ordini: teatini, oratoriani, gesuiti – proprio nell'ottica di enfatizzare il radicamento della società cristiana e della sua chiesa sul territorio, e Capua si prestava particolarmente a ciò, in virtù della sua importanza nel Regno di Napoli e del suo enorme patrimonio storico e monumentale.

Sono questi gli anni delle grandi messe a punto di cronologia universale, della storia della chiesa delle origini, di risistemazione del diritto canonico, della rifondazione delle biblioteche in un'ottica conforme ai saperi della controriforma, delle raccolte agiografiche su base documentaria, indispensabili per il rapporto tra Chiesa a territorio; siamo insomma negli anni in cui in Italia dominano figure di intellettuali attivi nel contesto ecclesiastico quali Guglielmo Sirleto, Cesare Baronio, Roberto Bellarmino e Carlo Borromeo, per limitarci ad alcuni tra i maggiori.

Espressione di questa temperie a livello locale sono spesso le accademie fondate sul modello di congregazioni religiose. A Capua l'attività dell'Accademia dei Rapiti è senz'altro in linea con la proposta culturale controriformata, nata e cresciuta per impulso di uno dei maggiori intellettuali italiani dell'epoca, il padre oratoriano Cesare Costa, antiquario, storico e giurista di primissimo rango, divenuto arcivescovo di Capua nel 1572[20].

L'attività dei Rapiti diviene il centro assoluto degli studi capuani, animata da figure di spicco quali l'Attendolo, Benedetto dell'Uva e soprattutto Camillo Pellegrino *senior*, fine rimatore, impegnato in una polemica con l'Accademia della Crusca in esaltazione della nuova epica di Torquato Tasso contro il modello ariostesco[21]. È opportuno sottolineare come l'esperienza di queste personalità e in generale di questa accademia sia tutt'altro che un fenomeno meramente locale. L'assoluta centralità di Pellegrino e della sua cerchia nel dibattito italiano sui generi letterari è del resto palmare, come anche studi molto recenti illustrano.[22] Ma anche sotto il profilo antiquario, la sola presenza di Cesare Costa è sufficiente a stabilire una rete di relazioni che include Capua nel dibattito internazionale ancora nel secolo successivo, quando Camillo Pellegrino *junior* darà alle stampe la sua *summa* antiquaria sulla città, l'*Apparato alle antichità di Capua* (1651) come frutto di un processo lungo almeno un secolo, che aveva avuto un punto di svolta proprio con l'attività di Costa[23]. Del resto, con la sua abbondanza di antichità visibili sul territorio, Capua era, assieme all'aerea flegrea, la meta privilegiata di antiquari da tutta Europa, prima che nel secolo XVIII le scoperte di Pompei ed Ercolano mutassero le rotte della ricerca di antichità.[24]

Sempre a Costa si deve quello che è il prodotto più significativo – sotto il profilo sia documentario che ideologico – del tardo Cinquecento capuano, e cioè la ricostruzione grafica di Capua *vetus*: egli fece realizzare dall'architetto romano Mario Cartaro un disegno in forma di veduta dell'antica Capua, con la collocazione topograficamente corretta di tutti i monumenti visibili e con una ricostruzione congetturale di tutti gli edifici noti (o ipotizzabili) dalle fonti, corredata di una minuziosa legenda; Costa fece affrescare questo disegno nel 1595, assieme a una veduta della Capua moderna, dal pittore Francesco Cicalese in una sala del palazzo arcivescovile di Capua, sulla parete rivolta a sud-est, verso cioè il sito dell'antica Capua, come se la veduta fosse ciò che si sarebbe potuto am-

Patria, ms. XXII.B.4; Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. XV. F. 62.

[20] Profilo biografico di Costa in Stumpo 1984, Ianniello 1989.

[21] Su Pellegrino si veda Riga 2015.

[22] Su questo tema si vedano ora i saggi raccolti in Tarallo 2023, con ampia bibliografia.

[23] Sull'opera antiquaria di Camillo Pellegrino junior nel contesto europeo cfr. Celato 2016 e Celato 2019.

[24] La centralità di Capua in questo tipo di percorsi è espressa con chiarezza in Lenzo 2018, p. 68.

2. La veduta di *Capua vetus* di Cesare Costa (da Pellegrino 1771, vol. 2, a fronte p. 38).

mirare aprendo un'ideale finestra nella parete, compiendo al contempo un salto indietro nell'antico passato[25]. La veduta di Costa era senza dubbio un prodotto di avanguardia, che dialogava con quelle di Roma antica realizzate per la stampa su principi analoghi da Pirro Ligorio nel 1561 e dallo stesso Cartaro nel 1579, ed era, in più, la prima a essere affrescata su una parete, facilmente fruibile dai visitatori. L'affresco fu malauguratamente obliterato a metà Settecento da ristrutturazioni dell'edificio, ma, prima che ciò accadesse, il grande antiquario olandese Lucas Holste, che era a Capua nel 1637 e visitò la curia arcivescovile in compagnia di Camillo Pellegrino, ne trasse un accurato disegno. Quando lo stesso Pellegrino progettò di stampare la veduta, ottenne da Holste il disegno tramite il comune amico Cassiano dal Pozzo, e ne fece realizzare una lastra in rame. Da quella lastra, attraverso ulteriori passaggi che qui si omettono, fu tratta una prima riproduzione nel 1676 da parte del capuano Agostino Pascale, della quale oggi tuttavia non si conserva alcun esemplare, anche se il Museo Campano conserva un esemplare della sola legenda, arricchita di ulteriori annotazioni[26].

[25] Lo studio di riferimento per la veduta di Costa, nel quale si propone convincentemente l'attribuzione del disegno a Mario Cartaro è Lenzo 2018.

[26] Pascale 1676, BMC, cartella F67.

Le riproduzioni che oggi consentono di apprezzare il lavoro di Costa sono invece quelle che figurano nei trattati di Giovan Battista Pacichelli (1703, molto sommaria) e Francesco Granata (1752), e soprattutto quella presente nella riedizione dell'*Apparato* di Pellegrino, a cura di Giovanni Gravier (1771), senza dubbio la più fedele all'originale perduto (fig. 2)[27].

Da queste riproduzioni possiamo ricostruire molto della veduta, che si presenta come la *summa* del sapere antiquario su Capua degli anni di Costa: i monumenti più importanti, soprattutto l'anfiteatro, hanno una rappresentazione dettagliata; alcuni sono resi in modo schematico ma su modelli già consolidati nell'antiquaria cinquecentesca. Colpisce la grande rilevanza che è data a Tito Livio come fonte, a riprova che il lavoro fu compiuto dal confronto sistematico tra fonti letterarie e osservazione sul campo. In particolare, nella mappa vengono rappresentate le case dei nobili capuani che sono i protagonisti della sezione del libro XXIII di Livio dedicata al patto tra Annibale e Capua: Pacuvio Calavio, Vibio Virrio, Mario Blossio, Vibellio Taurea, Decio Magio, di tutti costoro si rappresentano le case appigliandosi, ove presenti, a quei pochi elementi che figurano nella narrazione liviana, ma più che altro affidandosi alla mera fantasia[28].

4. Le poesie antiquarie di Giovanni Carlo Morelli (1613)

La prima menzione della veduta di Costa è nella raccolta di *carmina* latini del capuano Giovanni Carlo Morelli (1613), sulla cui vita, in assenza di notizie biografiche tramandate dalle fonti, sappiamo pochissimo, se non che fu anch'egli accademico dei Rapiti o che a questi accademici fu assai legato, che fu probabilmente un uomo di chiesa, e che fu attivo all'incirca negli stessi anni in cui opera Michele Monaco (1574-1644) e in cui vive la sua prima giovinezza Camillo Pellegrino *junior* (1598-1664). Alla celebrazione della veduta è dedicato un epigramma in distici, inserito nella sezione del volume che raccoglie numerosi componimenti a carattere antiquario, preziosissimi per comprendere la percezione della monumentalità antica da parte dell'élite capuana dell'epoca.

La raccolta poetica di Morelli illustra molto bene quanto esposto finora a proposito della cultura capuana controriformista dell'età dell'Accademia dei Rapiti: il volume è formato da una prima sezione di epigrammi dedicati ai santi, intitolata *Sacri tumuli* (pp. 1-112), che si apre con una dedica al cardinale e teologo Roberto Bellarmino, arcivescovo di Capua dal 1602 al 1605, e che si presenta come contrappunto poetico al nuovo *Martilogio Romano*, la *summa* agiografica "ortodossa" realizzata pochi anni prima da Cesare Baronio, che peraltro era stato allievo di Cesare Costa a Roma all'interno della congregazione oratoriana; una seconda sezione, dotata di proprio frontespizio, si intitola *Sacri hymni* (pp. 113-190) e contiene per lo più componimenti religiosi; la terza sezione, già menzionata, è quella composta da epigrammi di argomento antiquario e storico su Capua (*Veteris Capuae monumenta*, pp. 193-[226]); chiude il volume un'ultima sezione, che contiene una raccolta di epigrammi (*Epigrammata*, pp. 225-300) per lo più indirizzati a personalità di Capua e del regno. Delle quattro sezioni, dunque, le prime due hanno carattere sacro, le ultime due laico.

Venendo alla terza, quella intitolata *Veteris Capuae monumenta*, essa si apre con una dedica al funzionario vicereale Fulvio di Costanzo, marchese di Corleto, e con tre componimenti dedicati ai cittadini e agli stemmi di Capua. Segue poi il nucleo schiettamente antiquario, prima di concludersi con una sequenza di lunghi epigrammi in morte di membri della famiglia reale di Spagna. Nella sezione antiquaria si fondono componimenti dedicati ad antichità materiali o a bellezze naturali di Capua, spesso menzionate già nelle fonti antiche, con altri dedicati a figure storiche o mitiche legate alla città. La lista completa è la seguente:

[27] Pacichelli 1703, vol. 1, tra le pp. 82-83; Granata 1752-1756, vol.1, tra le pp. 76-77; Pellegrino 1771, vol. 2, a fronte p. 38. In verità una prima riproduzione figura già in Monaco 1630, p. 125, dove però è rappresentato il solo perimetro della città, senza dettagli, ma con numeri progressivi a indicare l'ubicazione dei monumenti, numeri che fungono dunque da mero rinvio alla legenda.

[28] Per un'analisi approfondita dell'uso di Livio nella veduta di Costa cfr. Miletti 2014.

Nr.	Componimento	Pagina
1	Ex Veteris Capuae monumentis, et ex novae incolis | quales prisci Campani fuerint, conijcitur	198
2	In Campanum Amphiteatrum	-
3	In Campanum Theatrum	199
4	In Campanum Capitolium vulgo Turrim	-
5	In Porticum vulgo Gruttas	200
6	In Trophaeum vulgo arcum Capuae	-
7	In tumulum vulgo Carceres	201
8	In Tiphatinam arcem, ubi nunc S. Nicolai Templum	-
9	In aquae ductum forati montis	202
10	Ubi nunc S. Angeli templum, Dianae extant Monulmenta, ubi et Dianae, et Veneris inventa | sunt simulacra	-
11	In veterem Capuam in monte Trifisco	203
12	In fontem S. Angeli vulgo Formam	-
13	In Psychen fontem vulgo Fici	204
14	In aquam Trifisci	-
15	In agrum vulgo Casam Cellariam, aut Cereris	205
16	In agrum Stellatem vulgo Mazzonum	-
17	In Vulturnum flumen	206
18	Commendatur Capua	-
19	*altro elogio di Capua*	207
20	*altro elogio di Capua*	-
21	Vetus Capua in Archiepiscopali aula pictura Cealsaris Costae Archiepiscopi studio restituta	208
22	In Campanae Academiae laudem, liberales artes | armis nobiliores	-
23	Epit(aphium) Capis Capuae conditoris	209
24	Epith(aphium, *sic*) Gn(aei) Naevij poetae Campani	-
25	T.Iubellius Taurea Campanus fortissimus eques, | capta Capua, uxorem, et liberos, ne a Roma | nis indigna pataerentur, occidit	210
26	T. Vibius Camp(anus) cum XXVIJ senatoribus, indicto | domi suae convivio, ne in Romanorum po | testatem venirent, venenum hausit	-
27	T. Iubellius Taurea Campanus se etiam occidit, cui | morienti Flaccus virgas addi iubet	211
28	De duello inter Italos, et Gallos, utris maior virtus | in armis, Hectore Feramusca Campano | Italorum duce	212
29	Virgines Campanae, capta a Gallis Capua, ne vim patentur [*sic*], in Vulturnum desiliunt. Epith(aphium, *sic*)	213
30	Honorij Primi Summi Pontif. Campani Epith	-

Questi carmi costituiscono un materiale poco letto, che varrebbe la pena approfondire; ci soffermiamo su alcuni nell'impossibilità di farlo su tutti. Come si vede, molti luoghi fisici della memoria cittadina, antica ma anche medievale, sono fatti oggetto di celebrazione. Per quanto riguarda le antichità, è evidente che la principale fonte di ispirazione è proprio la veduta di Costa, e l'epigramma dedicato alla veduta (21) non ne è che la conferma. Delle antichità raffigurate nella veduta all'interno o a ridosso del perimetro urbano Morelli celebra, com'è prevedibile, le più rappresentative: l'anfiteatro (2) e il criptoportico (5) – ai quali già Sanfelice aveva dedicato una descrizione nella sua *Campania* e che l'Attendolo aveva celebrato con due epigrammi[29] –; il ben visibile arco qui definito *trophaeum* (6); il campidoglio – ossia la già menzionata *turris* di Sant'Erasmo (4) – e l'attiguo teatro (3), di cui restava assai poco.

[29] Miletti 2012.

La veduta non è tuttavia l'unica fonte: dell'area immediatamente suburbana, ad esempio, troviamo il monumento funerario noto come Carceri Vecchie (7), che risulta tralasciato da Costa e che risulta menzionato qui, a mia conoscenza, per la prima volta nella letteratura antiquaria[30].

Anche in relazione alle aree più esterne Morelli si spinge oltre quanto già segnalato nell'affresco: l'area di Sant'Angelo in Formis è indicata come l'antica sede del tempio di Diana (10), come già nella veduta, ma in più si menzionano alcuni ritrovamenti di statue di Venere e Diana, su cui sarebbe opportuno tornare. Morelli estende poi la celebrazione alle aree interessate dall'espansione longobarda, e cioè la sede della città medievale sul colle Trifisco o Triflisco (11), edificata da Landone e denominata Sicopoli in onore di Sicone, ma presto distrutta da un incendio[31]. Spicca inoltre un gruppo di componimenti relativi all'acquedotto e alle fonti sorgive dell'area del Tifata (9, 12, 13, 14), da mettere in relazione con i contemporanei lavori di Domenico Fontana per il riassetto degli acquedotti di Capua[32]. E poi le lodi di aree agresti, quale quella di Casa Cellaria o "di Cerere" – forse un'area immediatamente a est di S. Angelo in Formis (15)[33] – e il selvaggio *Campus Stellas*, già citato nelle fonti latine, a ridosso del Volturno a sud-ovest della città (16)[34].

Fanno da cerniera alla galleria di personaggi capuani dell'antichità due componimenti che pongono come un sigillo ideale alla raccolta, l'uno, già menzionato, per la mappa di Costa (21),[35] l'altro per l'Accademia dei Rapiti (22), con elogio delle arti liberali ivi coltivate.

Si passa poi alle personalità capuane antiche e moderne, che affronteremo tralasciando i pur interessanti elogi di Fieramosca, delle vergini capuane che si tolsero la vita durante il sacco di Capua del 1501 e di papa Onorio I (28, 29, 30). Al di là della prevedibile celebrazione di Capis (23) o del poeta Nevio (24), colpisce che i campani qui scelti per l'elogio, Vibellio Taurea (25, 27) e Vibio Virrio (26), che abbiamo già visto menzionati nella veduta di Costa, siano proprio tra i nemici più radicali di Roma, i quali, dopo aver stretto il patto con Annibale, preferiscono morire piuttosto che consegnarsi ai Romani che stavano rientrando a Capua da vincitori. Virrio si dà la morte assieme a ventisette senatori nella sua *domus* (Liv. XXVI 14), Taurea sgozza la sua famiglia prima di fare lo stesso con se stesso davanti al proconsole romano Fulvio Flacco (Liv. XXVI 15, 11-15). In questi componimenti la caduta di Capua per mano romana viene deplorata, e l'eroismo dei due assurge a modello della *virtus* cittadina. Del filoromano Decio Magio non sarà un caso se non troviamo alcun epigramma celebrativo. La posizione 'antiromana' di Morelli non è isolata, e si ritrova a tratti un po' in tutta questa fioritura capuana, tesa tra l'esaltazione della evidente romanità delle rovine, e la rivendicazione dell'identità cittadina distinta da tutti e non inferiore a nessuno[36].

In appendice al contributo si pubblica, a mo' di specimen, la trascrizione e la traduzione di uno di questi componimenti, quello dedicato al Campidoglio, in cui è centrale il tema del rapporto di rivalità/emulazione con Roma.

[30] A questo componimento mi propongo di dedicare maggiore attenzione in altra sede. Sul monumento cfr. Tuccinardi 2017.

[31] Per le fonti medievali che raccontano la vicenda (Cronaca di Montecassino, Erchemperto, *Chronicon Salernitanum*) si rinvia a Miletti c.d.s.

[32] Lenzo 2022, pp. 110-112.

[33] Credo possa coincidere con ciò che nella documentazione è chiamato Casacellora o Casacecere cfr. Senatore 2018, p. 524; l'area, a est di Capua e dunque a ovest di S. Angelo, coincide anche con quella per cui è attestato oggi il toponimo, nell'onomastica locale, di Via di Casa Cerere.

[34] Il *Campus Stellas* è spesso citato nelle fonti latine: cfr. Cicerone (*De leg. agr.* I 7; II 31), Livio (IX 44, 5; XXII 13, 6) e Svetonio (*Iul.* 20).

[35] Una trascrizione in Lenzo 2018, p. 69.

[36] Sul carattere se non antiromano certamente "antiliviano" della storiografia di Sannelli o del suo continuatore seicentesco cfr. Miletti 2014, p. 117, nota 37; allo stesso saggio (pp. 117-120) si rimanda anche per una riflessione più generale sulla ricezione di Livio a Capua nel Cinquecento.

5. Conclusioni. Le "due fasi" della cultura capuana di età moderna e il ruolo del Museo Campano

La lunga stagione dell'antiquaria capuana si può dire divisa in due fasi, nella prima delle quali, in un contesto influenzato dall'Umanesimo, la committenza cittadina gioca un ruolo fondamentale, in quanto è nel consiglio degli Eletti che si cerca di prendere le decisioni più rilevanti per la vita culturale della città. La seconda fase è determinata dalla pervasiva ideologia della Controriforma, che a Capua si dimostra feconda nello stimolare un dibattito antiquario di alto profilo, in dialogo con altre realtà europee, e una produzione retorica e poetica in latino e in volgare del tutto aggiornata. La città continua ad avere un suo ruolo, ma è nella pia Accademia dei Rapiti e nel dialogo con le figure dei vescovi di altissimo prestigio – e per loro influenza –, Costa e Bellarmino su tutti, che si sviluppa la produzione culturale principale.

Per la ricostruzione di entrambe le fasi – e questo è il dato conclusivo – la documentazione conservata al Museo Campano di Capua si rivela di fondamentale importanza, sia in relazione al suo fondo archivistico antico prodotto dall'*universitas*, caso rarissimo fra le città del regno di Napoli, sia in relazione ai fondi librari e manoscritti. Come è stato evidente dalle pagine precedenti, non c'è episodio che non sia stato possibile ricostruire grazie anche all'apporto dei fondi del Museo Campano, il quale, pur nato in una temperie così difficile, quella della faticosa unità italiana, ha messo da sempre in atto strategie di conservazione e tutela del patrimonio locale, superando, all'atto stesso della sua fondazione, la sterile dicotomia tra cultura nazionale e locale, mirando piuttosto al radicamento territoriale e alla consapevolezza del passato storico.

Lorenzo Miletti
Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Dipartimento di Studi Umanistici
lorenzo.miletti@unina.it

APPENDICE: L'EPIGRAMMA DI GIOVANNI CARLO MORELLI SUL CAMPIDOGLIO DI CAPUA

In Campanum Capitolium vulgo Turrim
Ne credas: turrim talem fecere nepotes,
non ea principio sum fabricata meo.
Trunca vides monumenta Iovis, Capitolia quondam,
invidit superae non mea pulchra domus;
hostilem valuit rabiem superare diemque,
concussa est frustra saepeque terra mihi.
Quam scite dictum virtus Capuae aemula Romae,
excelsae o nimium principis urbis opes!
Quae Capitolino decorantur moenia templo?
Cum Roma non sunt altera digna Iove.

Al Campidoglio di Capua, comunemente detto Torre
Non ingannarti: tale, una torre, mi fecero i discendenti,
non fui costruita così in principio.
Vedi il mutilo monumento di Giove, Campidoglio un tempo,
non ha nulla da invidiare a quella celeste, la mia bella dimora;
fu capace di sopravvivere alla rabbia e al tempo nemici,
spesso la terra si è scossa invano per me.
Quanto è detto a proposito che la virtù di Capua è emula di Roma,
o troppo eccelse ricchezze dell'illustre città!
Quali mura si fregiano di un tempio capitolino?
Assieme a Roma non ve ne sono altre degne di Giove.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Attendolo 1571 = *Oratione di Gio. Battista Attendolo di Capua, nell'essequie di Carlo d'Austria principe di Spagna*, in Napoli, appresso Giuseppe Cacchi, 1571.

Biondo (ed. White) 2005-2016 = Biondo Flavio, *Italy Illuminated*, a cura di J.A. White, 2 vols., Cambridge, MA 2005-2016.

Celato 2016 = G. Celato, "Agli albori della moderna storiografia sulla Campania antica: l'*Apparato alle Antichità di Capua* di Camillo Pellegrino", in *Sulle orme degli Antichi. Scritti di filologia e storia della tradizione classica offerti a Salvatore Cerasuolo*, a cura di M. Capasso, Lecce-Brescia 2016: 165-181.

Celato 2019 = G. Celato, "Per i rapporti di Camillo Pellegrino con il mondo culturale romano", in *Eikasmòs* 30, 2019: 293-312.

Damiani 1547 = *Successo de lo combattimento delli tredeci italiani, e' tredeci franciosi, fatto in Puglia, con la disfida, cartelli, e la virile essortatione, che fece lo capitaneo Fieramosca a gli compagni, e' la gloriosa vittoria ottenuta da gli italiani, nel anno 1503*, Capua, per Giovanne Sultzbach, 1547.

de Divitiis 2019 = B. de Divitiis, "Architecture, Poetry and Law: The Amphitheatre of Capua and the New Works Sponsored by the Local Élite", in *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, a cura di K. Enenckel, K. Ottenheym, Leiden-Boston 2019: 47-75.

Foresta 2011 = S. Foresta, "Il *Capitolium* dell'antica Capua. Osservazioni sulle testimonianze antiquarie e archeologiche", in *Orizzonti* 12, 2011: 11-23.

Gasparrini 1962 = P. Gasparrini, "Le rarissime cinquecentine capuane e in particolare quella concernente la disfida di Barletta", in *La Bibliofilia* 64, 1962: 301-317.

Granata 1752-1756 = F. Granata, *Storia civile della fedelissima città di Capua*, 3 voll., Napoli, stamperia Muziana, 1752-1756.

Iacono 2019 = A. Iacono, "I componimenti per la Disfida di Barletta di Pietro Summonte e Girolamo Carbone", in *La Disfida di Barletta e la fine del Regno. Coscienza del presente e percezione del mutamento tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento*, a cura di F. Delle Donne, V. Rivera Magos, Roma 2019: 149-168.

Ianniello 1989 = A. Ianniello, "L'arcivescovo Cesare Costa e la Chiesa capuana", in *Capys* 22, 1989: 50-66.

Lenzo 2014 = F. Lenzo, *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli. XIII-XVIII secolo*, Roma 2014.

Lenzo 2018 = F. Lenzo, "Mario Cartaro e il perduto affresco della *Capua Vetus* di Cesare Costa (1595)", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 55.2, 2018: 67-91.

Lenzo 2022 = F. Lenzo, "Domenico Fontana e l'acquedotto di Capua", in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 75-76, 2022: 97-118.

Manna 1588 = G.A. Manna, *Prima parte della cancellaria de tutti privilegii, capitoli, lettere regie, decreti, conclusioni del consiglio et altre scritture della fedelissima citta di Capua dall'anno 1109 insino all'anno 1570*, Neapoli, apud Horatium Salvianum, 1588.

Miletti 2012 = L. Miletti, "L'anfiteatro e il criptoportico di Capua nell'antiquaria del Cinquecento. Due sonetti inediti di Giovan Battista Attendolo", in *La parola del Passato* 67, 2012: 134-148.

Miletti 2013 = L. Miletti, "Classicismo ed élites locali nel Rinascimento meridionale. Il caso di Lelio Gentile di Capua", in *Aevum* 87.3, 2013: 713-731.

Miletti 2014 = L. Miletti, "Sulla fortuna di Livio nel Cinquecento. Le *domus* dei nobili capuani nella veduta di Capua *vetus* di Cesare Costa", in *Bollettino di Studi Latini* 44.1, 2014: 107-126.

Miletti 2016 = L. Miletti, "Censio (Cencio) Palmerio, Luca", in *Data Base HistAntArtSI*, 2016.

Miletti 2019 = L. Miletti, "Prospero Colonna e la silloge di poesie latine per Ettore Fieramosca", in *La Disfida di Barletta e la fine del Regno. Coscienza del presente e percezione del mutamento tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento*, a cura di F. Delle Donne, V. Rivera Magos, Roma 2019: 169-186.

Miletti 2023a = L. Miletti, "Gli studi antiquari a Capua nel Rinascimento: da Biondo Flavio a Cesare Costa", in *Seicento & Settecento* 18, 2023: 141-156.

Miletti 2023b = L. Miletti, "Writing of Cities in Renaissance Southern Italy: Local History, Antiquarianism, and Classical Sources", in *A Companion to the Renaissance in Southern Italy (1350-1600)*, a cura di B. de Divitiis, Leiden 2023: 383-411.

Miletti c.d.s. = L. Miletti, "From Ancient Capua to Lombard Capua: the Rediscovery of the Early Middle Ages in Capuan Antiquarianism (15th-16th centuries)", in *Sammeln, Gebrauchen, Aneignen. Spätmittelalterliche Perspektiven auf das hochmittelalterliche Süditalien*, a cura di T. Daniels, M. Krumm, Turnhout in corso di stampa.

Minieri Riccio 1890 = C. Minieri Riccio, "Lettera inedita di Giovan Battista Attendolo agli eletti di Capua, con note storiche", in *Archivio storico campano* 1, 1890: 297-304.

Monaco 1630 = M. Monaco, *Sanctuarium Capuanum*, Neapoli, Octavius Beltranus, 1630.

Monaco 1665 = M. Monaco, *Oratione in lode dell'illustrissima e fedelissima città di Capua*, Napoli, per Agostino de' Tomasi, 1665.

Morelli 1613 = G.C. Morelli, *Opera. Sacri Tumuli. Sacri Hymni. Veteris Capuae monumenta. Epigrammata*, Neapoli apud Io. Iacobum Carlinum, 1613.

Nuciforo 2019 = B. Nuciforo, "Feudalità e patriziato nel Regno di Napoli tra i secoli XV e XVI. Il caso della famiglia Fieramosca di Capua", in *La Disfida di Barletta e la fine del Regno. Coscienza del presente e percezione del mutamento tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento*, a cura di F. Delle Donne - V. Rivera Magos, Roma 2019: 111-126.

Onorati 1796 = *La Campania di f. Antonio Sanfelice. Recata in volgar italiano da Girolamo Aquino Capuano*, a cura di N. Onorati, Napoli, per Vincenzio Orsini, 1796.

Pacichelli 1703 = G.B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, 3 voll., Napoli, nella stamperia di M.L. Mutio, 1703.

Pascale 1676 = A. Pascale, *All'illustrissima e fedelissima città di Capoua*, [foglio sciolto, didascalia della pianta di Capua antica] in Napoli, per il Bonis stampat. arciv., 1676.

Pellegrino 1651 = C. Pellegrino, *Apparato alle antichità di Capua o vero Discorsi della Campania felice*, Napoli, per Francesco Savio, 1651.

Pellegrino 1771 = C. Pellegrino, *Apparato alle antichità di Capua o vero Discorsi della Campania felice*, Napoli, nella Stamperia di Giovanni Gravier, 1771.

Riga 2015 = P.G. Riga, *s.v.* "Pellegrino, Camillo", in *Dizionario Biografico degli Italiani* 82, 2015: 157-160.

Sanfelice 1562 = *Campania Antonii Sanfelicii monachi*, Neapoli, descripsit Matthias Cancer, 1562,

Sannazaro (ed. Putnam) 2009 = Jacopo Sannazzaro, *Latin Poetry*, a cura di M.C.J. Putnam, Cambridge, MA 2009.

Santangelo 2019 = M. Santangelo, "La *Guerra intercorsa nel Regno di Napoli* e il *Successo*: la Disfida e la memoria ritualizzata del mutamento", in *La Disfida di Barletta e la fine del Regno. Coscienza del presente e percezione del mutamento tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento*, a cura di F. Delle Donne - V. Rivera Magos, Roma 2019: 127-148.

Senatore 2008 = F. Senatore, "Le scritture delle *universitates* meridionali. Produzione e conservazione", in *Scritture e potere. Pratiche documentarie e forme di governo nell'Italia tardomedievale (secoli XIV-XV)*, a cura di I. Lazzarini, in *Reti medievali* 9, 2008: 1-34.

Senatore 2016 = F. Senatore, "Capys, Decio Magio e la nuova Capua nel Rinascimento", in *Incidenza dell'antico* 14.1, 2016: 127-148.

Senatore 2018 = F. Senatore, *Una città, il Regno: istituzioni e società a Capua nel XV secolo*, 2 voll., Roma 2018.

Stumpo 1984 = E. Stumpo, *s.v.* "Costa, Cesare", in *Dizionario Biografico degli Italiani* 30, 1984.

Tarallo 2023 = *Letteratura e cultura nel tardo Rinascimento in Terra di Lavoro: Camillo Pellegrino e il circolo capuano*, a cura di C. Tarallo, *Seicento & Settecento* 18, 2023: 71-180.

Toscano 2004 = T. Toscano, "L'immagine letteraria della conquista: la Disfida di Barletta", in *El reino de Nápoles y la monarquía de España: entre agregación y conquista (1485-1535)*, a cura di G. Galasso - C.J. Hernando Sánchez, Roma 2004: 585-602.

Tuccinardi 2017 = S. Tuccinardi, "San Prisco, monumento funerario a tamburo", in *Data Base HistAntArtSI*, 2017.

Marco Pallonetti

L'Anfiteatro Campano di Santa Maria Capua Vetere. Disegni incisi sulla pietra

Abstract

Il contributo analizza alcuni disegni incisi su due blocchi in travertino situati in prossimità del settore orientale dell'anfiteatro imperiale di Santa Maria Capua Vetere, meglio conosciuto come Anfiteatro Campano. Le incisioni sulla pietra rappresentano figure geometriche complesse che, attraverso un'attenta disamina delle forme incise e un confronto con contesti che hanno restituito simili testimonianze, sono interpretabili come modelli grafici realizzati tra il XVI e il XIX secolo da artisti o architetti interessati alla geometria e allo studio planimetrico del colosso capuano.

The paper examines some engravings on two travertine blocks located near the eastern sector of the imperial amphitheater of Santa Maria Capua Vetere, better known as the Campano Amphitheater. The stone incisions depict complex geometric figures that, through a careful analysis of the engraved shapes and a comparison with contexts that have yielded similar evidence, can be interpreted as graphic models created between the 16th and 19th centuries by artists or architects interested in geometry and the planimetric study of the Capuan colossus.

L'anfiteatro imperiale di Santa Maria Capua Vetere, meglio noto come Anfiteatro Campano[1], è il più grande edificio per spettacoli del mondo romano dopo il Colosseo. Preceduto in città da un'arena più antica[2], quella da cui prese avvio la rivolta di Spartaco nel 73 a.C., l'imponente struttura è posta al di fuori dell'antico perimetro urbano, nell'angolo N/E della città odierna (fig. 1). L'edificio

[1] I primi studiosi che si sono interessati delle vestigia dell'anfiteatro Campano furono personaggi illustri del Settecento e Ottocento: architetti, antiquari, ecclesiasti ed eruditi locali quali Alessio Simmaco Mazzocchi (Mazzocchi 1727), Francesco Maria Pratilli (Pratilli 1745), Francesco Granata (Granata 1752), Ottavio Rinaldo (Rinaldo 1753), Carmine Pellegrino (Pellegrino 1771), Giacomo Rucca (Rucca 1828), Bonaventura Natale (Natale 1829) Mariano de Laurentiis (de Laurentiis 1835) e Francesco Alvino (Alvino 1842). Dal Novecento fino ai primi anni 2000 l'anfiteatro è stato oggetto di studi più specifici, incentrati principalmente su opere di restauro e valorizzazione dell'area archeologica. Tra i personaggi di spicco di questo periodo vanno ricordati Amedeo Maiuri (Maiuri 1927; 1929; 1937), Gennaro Pesce (Pesce 1941), Alfonso de Franciscis (de Franciscis 1950; 1959; 1983), Alberto Pierconte Licatese (Licatese 1993; 1997) e Valeria Sampaolo (Sampaolo 1997). Nel primo ventennio del XXI secolo, il riesame di alcuni materiali provenienti dall'area dell'anfiteatro e l'intensificarsi delle ricerche archeologiche sul territorio sammaritano hanno permesso di aggiungere qualche nuovo tassello alla storia del monumento campano. Tra gli studiosi che hanno contribuito a promuovere la sua conoscenza vanno citati Laura Chioffi (Chioffi 2000; 2001; 2003), ancora Valeria Sampaolo (Sampaolo 2010), Stefano De Caro (De Caro 2012), Antonio Friello (Friello 2012), Domenico Iovane (Iovane 2013), Simone Foresta (Foresta 2013), Giuseppina Renda e Stefania Quilici Gigli (Renda 2014; Quilici Gigli 2015), Imma Cecere (Cecere 2015), Ida Gennarelli (Gennarelli 2016), Heinze Beste e Silvia Fortunati (Beste 2014; 2016; Beste - Fortunati 2021).

[2] Portato in luce in piccola parte negli anni '50 del Novecento durante alcuni lavori di sistemazione della piazza I Ottobre, l'anfiteatro repubblicano è datato all'età dei Gracchi. Vedi Johannowsky 1989, p. 67; Sampaolo 2010, pp. 78-81, 87, fig. 3; De Caro 2012, pp. 45-46.

1. Santa Maria Capua Vetere, Anfiteatro Campano. La freccia indica la posizione degli elementi in pietra incisi (elaborazione grafica A.).

fu costruito *ex novo* tra il I e il II secolo d.C. come testimoniato dall'iscrizione frammentaria esposta al Museo Provinciale Campano di Capua[3]. Come l'anfiteatro Flavio di Roma, l'anfiteatro Campano doveva essere strutturato su quattro ordini architettonici, i primi tre dei quali erano contraddistinti nella facciata esterna da ottanta arcate di uguali dimensioni, ad eccezione delle quattro del primo livello che indicavano gli ingressi principali della struttura ed erano dotate di protiri[4]. La maggior parte degli studiosi ritiene, sulla scia di autorevoli studi ottocenteschi, che i primi tre livelli del suo prospetto esterno fossero decorati da semicolonne doriche o tuscaniche, più imponenti nel primo livello e più snelle negli ordini superiori; il quarto livello, invece, doveva essere caratterizzato da un loggiato chiuso decorato da pilastri, finestre e modiglioni destinati a reggere i pali del *velarium*. Il colosso capuano, esplorato a più riprese per volere dei Borbone[5] e liberato definitivamente dalla terra che ancora ne ingombrava il perimetro durante la prima metà del Novecento[6], presenta una pianta ellittica che misura 167 metri nel suo asse maggiore e 137 metri in quello minore (fig. 2)[7]. Esso si erge al centro di una grande platea, della stessa forma, realizzata con lastre di travertino e delimitata al margine da pilastri quadrangolari destinati all'innesto di transenne lignee che isolavano l'area e regolavano gli ingressi durante gli spettacoli[8]. Un solo pilastro, posto non molto distante dal piccolo *antiquarium* denominato "Museo dei gladiatori", reca su due facce figure intere a rilievo: su quella rivolta verso l'anfiteatro è rappresentato Ercole, su quella opposta è raffigurato Silvano. La piattaforma in blocchi di travertino risulta articolata in due pavimentazioni concentriche divise da un gradino che funge da crepidine per le basi delle semi-colonne del primo livello[9] e che, in alcuni punti, è contraddistinto da iscrizioni riferibili

[3] L'iscrizione fu rinvenuta nel 1726 nei pressi della porta principale meridionale, studiata e integrata per la prima volta da A. S. Mazzocchi che ne diede menzione nella sua fondamentale opera sull'anfiteatro Campano. Secondo la sua lettura l'anfiteatro fu edificato a spese della colonia Iulia in età augustea o giulio-claudia. Vedi Mazzocchi 1727, pp. 1-3. Sull'interpretazione dell'epigrafe, più volte citata e presentata con disegni da molti eruditi dell'Ottocento, è tornata L. Chioffi la quale ha ricondotto la costruzione dell'edificio alla colonia Flavia ed esattamente all'epoca di Vespasiano. Vedi Chioffi 2000, in particolare pp. 73-75, fig. 6; Chioffi 2001.

[4] Alvino 1842, pp. 8, 11; Sampaolo 1997, p. 15; Gennarelli 2016, p. 109.

[5] Notizie sull'avvio e la prosecuzione degli scavi in età borbonica sono desumibili degli studiosi dell'epoca quali G. Rucca, B. Natale, M. de Laurentiis, U. Rizzi e G. Minervini. Sugli aspetti di tutela e del restauro in età borbonica vedi Friello 2012; Gennarelli 2016, pp. 113-117.

[6] Maiuri 1927; Maiuri 1929; Maiuri 1937; de Franciscis 1950; de Franciscis 1959.

[7] Già nella prima metà del 1800 gli eruditi si interrogarono sulle dimensioni effettive del colosso campano e misurarono sia l'estensione massima dell'arena che dell'intero edificio. Le informazioni raccolte non sono del tutto concordanti tra loro, ma risultano sicuramente utili per comprendere l'importanza che aveva all'epoca l'anfiteatro imperiale di Santa Maria Capua Vetere. Confrontando i dati metrici presentati dagli studiosi contemporanei è stato possibile notare delle diseguaglianze, ma possono essere considerate attendibili le misure pubblicate da V. Sampaolo e I. Gennarelli. Vedi Sampaolo 1997, p. 15; Gennarelli 2016, p. 109. Ciononostante, è sembrato opportuno riportare le misure riportate dai vari autorevoli studiosi che si sono interessati dello studio di questo importante complesso architettonico. Le misure sono espresse in palmi napoletani (p. n.) e in metri (m). Dal 1480 al 1840 il palmo napoletano valeva 0,2633333670 metri, con la legge del 6 aprile 1840 passò a 0,26455026455 metri.

[8] I pilastri furono messi in luce negli anni '70 del Novecento durante alcuni lavori di scavo esterni all'edificio. Sulla loro funzione vedi Sampaolo 1997, pp. 15-17; Grassi 2000, p. 22; De Caro 2012, p. 41; Renda 2014, pp. 109-110, fig. 9; Gennarelli 2016, p. 109.

[9] Rizzi 1852, p. 62.

a lavori di restauro, in età antica, di quello specifico settore[10]. Non distante dal pilastro di Ercole/Silvano e dalle iscrizioni riportate sulla crepidine, su alcuni blocchi della piattaforma esterna su cui insiste l'edificio è ancora visibile il disegno inciso di un arco interpretato dagli studiosi che se ne sono interessati come modello grafico per il montaggio o lo smontaggio dei cunei delle arcate[11]. Sulle ipotesi formulate torneremo più avanti.

Nello stesso settore, quello sud-orientale, vi sono i due blocchi di travertino oggetto di questo intervento (figg. 3-4). Sui due elementi sono incise figure e schemi geometrici che sono state interpretate dagli studiosi come modelli grafici realizzati da coloro che eseguirono la decorazione in stucco dell'edificio[12]. Che si tratti di disegni tecnici non vi è dubbio, ma la relazione tra essi e l'esecuzione dei lacunari in stucco documentati da F. Alvino[13] nella prima metà dell'Ottocento, e visibili ancora oggi, a mio avviso non risulta convincente. Ma se non sono disegni preparatori per la decorazione in stucco, cosa raffigurano le incisioni sui due blocchi?

Sul primo elemento (figg. 3a, 4a) è raffigurata una figura geometrica composta essenzialmente da un quadrilatero quasi equilatero all'interno del quale vi è un poligono regolare a otto lati ciascuno dei quali è tangente a un rettangolo di lunghezza pari a quella del lato dell'ottagono. Tre linee delimitano gli angoli del quadrilatero, mentre in prossimità dei punti mediani dei quattro lati sono presenti altrettanti rettangoli tangenti al centro dei lati del quadrilatero e paralleli ai rettangoli che attorniano la figura ottagonale; i quattro rettangoli presentano ai lati braccia diagonali. Questo disegno non sembrerebbe essere in relazione con le tre figure incise sul secondo elemento, anche se le misure della rosetta a otto petali e l'ottagono al centro della struttura quadrangolare risultano quasi uguali e potrebbero, in qualche modo, essere collegate a questa struttura. Per quanto riguarda la sua interpretazione, di grande interesse può essere il confronto con la pianta dell'edificio ottagonale poco distante dall'anfiteatro di età repubblicana e interpretato come ninfeo (figg. 1, 5). Si tratta di un edificio di età imperiale a pianta ottagonale e cortile centrale dotato di una fontana, realizzato in opera mista e circondato da un porticato di ventiquattro colonne verso il quale si aprono quattro ambienti principali separati da altrettanti vani di servizio di dimensioni minori. Malgrado non si conosca la cronologia di distruzione del complesso, una laminetta in argento di V secolo d.C. testimonia l'esistenza della struttura ancora in età tardoantica[14]. La similitudine tra la pianta del ninfeo e l'incisione quadrangolare con ottagono centrale permette di ipotizzare che il disegno possa rappresentare, seppur con qualche piccola modifica, la pianta dell'edificio ottagonale copiato in un momento in cui, l'edificio privato dei suoi alzati ancora doveva essere visibile in pianta. Su questi temi tornerò più avanti.

Sul secondo elemento si distinguono almeno tre figure geometriche (figg. 3b, 4b): la prima, in alto a sinistra, riproduce un poligono stellato a otto punte realizzato tramite la sovrapposizione di due quadrati aventi lo stesso centro ma rotazione differente; la seconda, in alto a destra, rappresenta un fiore a otto petali inscritto in due cerchi concentrici; la terza, sotto le due precedenti, raffigura un rombo all'interno del quale sono tracciati i due assi principali e quattro diagonali.

Esaminando attentamente le incisioni e verificandone le dimensioni, è stato possibile osservare come le tre figure siano metricamente correlate tra loro e possano rappresentare un modello geometrico di schematizzazione delle arene degli anfiteatri, per lo studio architettonico di questa tipologia

[10] Delfino - Pallonetti 2019, pp. 649- 654.

[11] de Franciscis 1959, pp. 399-402, fig. 1; Sampaolo 1997, p. 21; Inglese 2000, pp. 95-108, figg. 72-74, 76-77; Giuliani 2001, p. 34, fig. 2.

[12] L'ipotesi che i disegni fossero modelli grafici realizzati dagli artigiani per i lacunari in stucco fu proposta da A. de Franciscis in una sua recensione all'opera di H. Mielsch avente come oggetto di studio gli stucchi romani, e pubblicata successivamente in un articolo a essi dedicati. Vedi de Franciscis 1979, p. 590; de Franciscis 1983. A partire da tale lavoro l'interpretazione è stata accettata e riportata in studi successivi. Vedi Sampaolo 1997, p. 21; Inglese 2000, p. 189, fig. 153; Romana Cappa 2014, pp. 99-100, fig. 10.

[13] Alvino 1842, tav. XVI.

[14] Sampaolo 2010, pp. 81-85, fig. 2.

2. Anfiteatro Campano, misure planimetriche dell'edificio e dell'arena, espresse in palmi napoletani (p.n.) e in metri (m), dal XVIII al XXI secolo (elaborazione grafica A.).

Anfiteatro Campano	*Asse max. intero edificio*	*Asse min. intero edificio*	*Asse max. arena*	*Asse min. arena*	*Altezza max. intero edificio*	*Ordini architettonici*
Mazzocchi 1727	643 p.n.	525 p.n.	294 p.n.	176 p.n.		Tuscanico, dorico, ionico, corinzio
Rinaldo 1753	643 p.n.	525 p.n.	294 p.n.	176 p.n.		Tuscanico, dorico, ionico, corinzio
Rucca 1828	645 p.n.	530 p.n.	289 p.n.	174 p.n.		Tutti dorici
Natale 1829						Tuscanico, dorico, ionico, corinzio
de Laurentiis 1835	645 p.n.	530 p.n.	289 p.n.	174 p.n.		Tutti tuscanici
Malpica 1838-39						Tuscanico, dorico, ionico, corinzio
Alvino 1842	645 p.n.	530 p.n.	289 p.n.	174 p.n.	36 ½ p.n.	Tutti tuscanici
Novelli 1912	178,28 m					
Papa 1912	172 m	141 m	77 m	44 m		Tutti dorici
Golvin 1988	165 m	135 m	76,1 m	45,8 m		Tutti dorico-tuscanici
Johannowsky 1989						Tutti tuscanici
Licatese 1993	170 m	140 m	72 m	46 m	46 m	Tutti dorici
Wilson Jones 1993	166,5 m	136,7 m	75,5 m	45,7 m		Tutti dorico-tuscanici
Sampaolo 1997	167 m	137 m				Tutti dorici
Grassi 2000	167 m	137 m				Tutti dorici
Giuliani 2001	167 m	137 m				
Tosi 2003	165 m 166,5 m 167 m	135 m 136,7 m 137 m	76,12 m	45,83 m		Tutti dorico-tuscanici
Legrottaglie 2008	167 m	137 m	76,12 m	45,83 m		
Ruffo 2010	177 m	144 m				Tutti dorici
De Caro 2012	174 m	144 m				Tutti dorici
Stanco 2012	165 m	135 m	76,1 m	45,8 m		
Foresta 2013	167 m	137 m				Tutti dorico-tuscanici
Iovane 2013	167 m	137 m			46 m	Tutti dorici
Gennarelli 2016	167 m	137 m	76,1 m	45,8 m		Tutti dorico-tuscanici
Beste, Fortunati 2021	166,38 m	136,67 m				

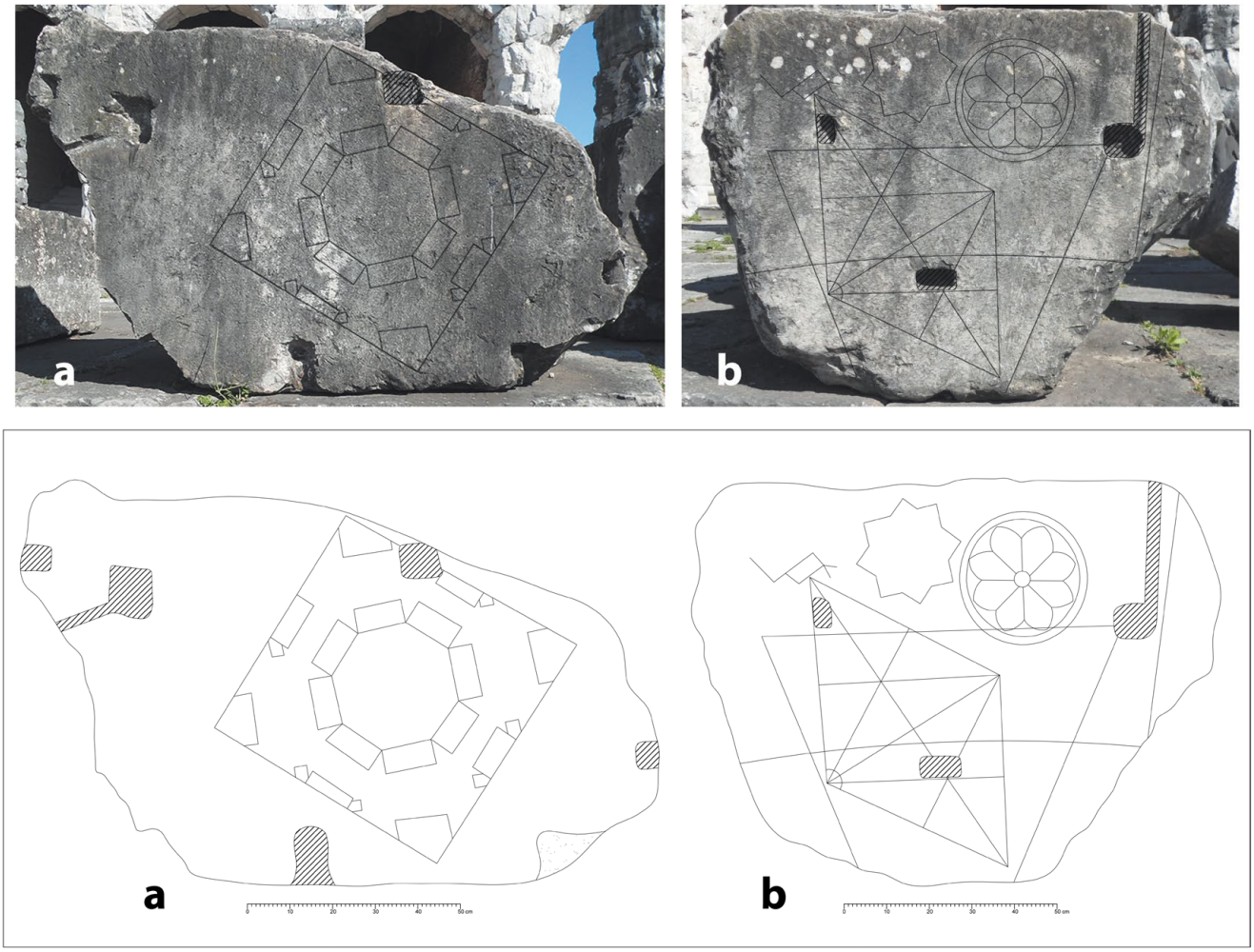
di monumenti[15]. Riguardo la genesi dello schema geometrico applicato al disegno e alla forma degli anfiteatri romani vi è un acceso dibattito tra gli studiosi: il modello di base adottato rispecchia una ellisse o un'ovale[16]? J.C. Golvin nella sua ampia monografia sugli anfiteatri romani sostiene che la forma della maggior parte di essi è concepita a partire da un'ovale, in particolare da quella ottenuta tramite quattro o otto centri[17]. Della stessa opinione è M. Wilson Jones il quale, riportando la teoria dello studioso francese, nel suo fondamentale studio sulla costruzione degli anfiteatri di età imperiale ha dimostrato come la forma di una decina di essi, tra cui quello di Santa Maria Capua

[15] Sulla forma e il disegno degli anfiteatri vedi Golvin 1988; Wilson Jones 1993; Valerio 1993; Trevisan 1998; Gros 2001, pp. 354-385.

[16] Grazie ai lavori di M. Wilson Jones oggi è dato per assodato che la gran parte degli anfiteatri romani, compreso il Colosseo, è stata costruita su pianta ovale e non ellittica. La differenza tra le due planimetrie consiste essenzialmente nel fatto che, mentre la prima è costituita da segmenti di cerchio, la seconda, in base al teorema di Apollonio di Perge, non ne contiene nessuno. Vedi Wilson Jones 1993, in particolare pp. 394-401.

[17] Golvin 1988, pp. 390-392.

3. Anfiteatro Campano. Elementi in pietra con disegni incisi (foto ed elaborazione grafica A.).
4. Anfiteatro Campano. Elementi in pietra con disegni incisi (elaborazione grafica A.).



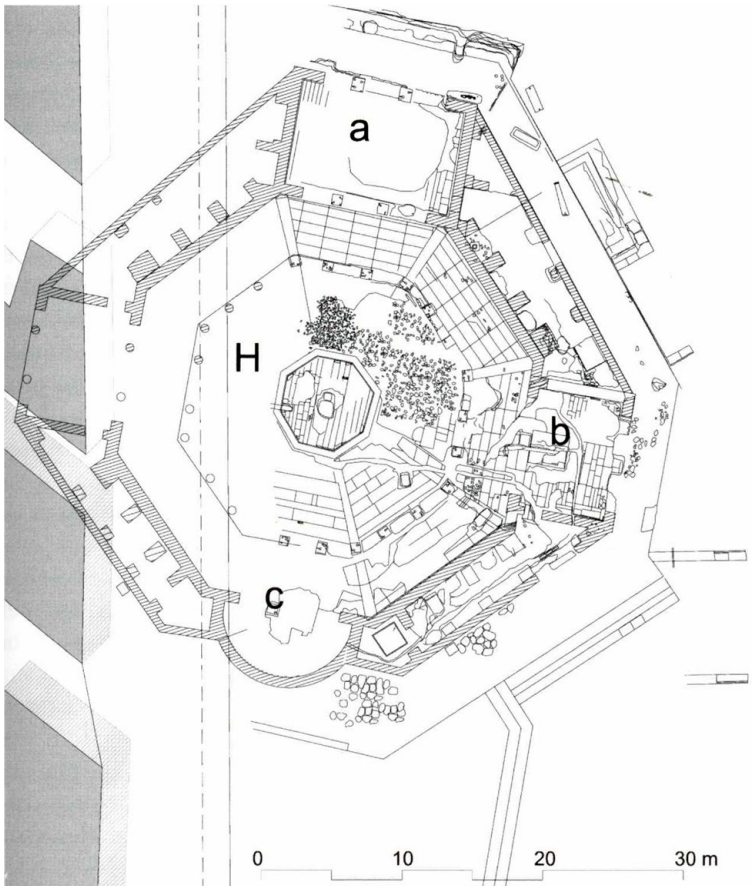
Vetere, sia ovale e non ellittica[18]. In base a quanto riportato le tre figure incise potrebbero indicare una sorta di didattica sperimentale del disegno grazie alla quale figure geometriche apparentemente isolate come il poligono stellato a otto punte, la rosetta a otto petali e il rombo, se considerate in relazione tra loro, in quanto elementi schematizzati della pianta del medesimo monumento, acquistano un significato diverso. Per spiegare come le forme geometriche siano correlate tra loro occorre ricorrere al principio di determinazione dell'ovale partendo dal triangolo pitagorico rettangolo con i lati di 3:4:5 (fig. 6).

In base a quanto esposto dal teorema la figura romboidale sembrerebbe riprodurre uno schema geometrico di costruzione dell'ovale che, come accennato poco sopra, era adoperato già dagli antichi per la costruzione di gran parte degli anfiteatri romani[19]. Per quanto riguarda le altre due figure esse sembrerebbero rappresentare uno schema di suddivisione dei diversi ingressi presenti sulla *cavea* (fig. 7). L'ipotesi è suggerita dal fatto che, inserendo i due disegni all'interno del rombo in maniera tale che tutte le forme geometriche abbiano lo stesso centro e che i lati delle ultime due incisioni siano paralleli e sovrapposti all'asse maggiore della prima figura, è stato possibile osservare come

[18] Wilson Jones 1993, in particolare per l'anfiteatro imperiale dell'antica Capua p. 417, fig. 21.

[19] Per gli anfiteatri più antichi della Campania è stato recentemente proposto un unico modello di progetto, con alcune variazioni nel modulo prescelto, che in sostanza rispecchia la costruzione dell'ovale ipotizzata per gli anfiteatri imperiali. A riguardo vedi Stanco 2012.

5. Santa Maria Capua Vetere, ninfeo (da Sampaolo 2010, p. 83, fig. 2).



il primo cerchio che inscrive il fiore a otto petali corrisponde, nella costruzione dell'ovale, alla larghezza dell'arena (fig. 7b-c). Inoltre, dalla sovrapposizione delle figure è stato possibile notare come il secondo cerchio sia servito per la costruzione del *podium*, mentre le direttrici delle punte del poligono stellato e dei petali del fiore siano state realizzate per materializzare i *vomitoria* appartenenti alla *cavea* (fig. 7d-e).

Se le considerazioni fatte finora cogliessero nel segno potremmo trovarci di fronte a un progetto planimetrico. Si pongono ora due ulteriori problemi: quando datare i disegni su pietra? E chi può essere stato il loro artefice? Per cercare di rispondere al primo di questi quesiti mi è sembrato opportuno citare due casi in cui sono stati rinvenuti disegni geometrici incisi su pietra, e cioè la Chiesa di S. Salvatore a Campi in provincia di Terni e il Pantheon a Roma. Nel primo caso le incisioni sono state realizzate sul pavimento della navata di destra della Chiesa e sono una vera e propria rappresentazione in scala 1:1 della pianta e dell'alzato del campanile originario. Si tratta di un complesso disegno che, datato al 1528, sembra essere stato utilizzato come guida pratica per le maestranze che lavoravano alla costruzione del campanile[20]. Nel secondo caso le incisioni, datate intorno al 1626, sono state praticate sulle lastre in travertino della cupola e rappresentano il progetto dei campanili che Borromini realizzò per volere di papa Urbano VIII. Anche in questo caso i disegni sono in scala 1:1 e servivano come base per controllare e correggere gli elementi architettonici durante la costruzione[21]. Dalla lettura dei due contesti si potrebbe quindi ipotizzare che anche i disegni sui blocchi dell'Anfiteatro Campano possano essere stati incisi sulla pietra in un momento storico compreso tra il XVI e il XVII secolo, ma al momento i dati a disposizione non possono fornirne la certezza.

Per rispondere al secondo interrogativo, invece, penso sia utile riprendere la discussione sul disegno dell'arco inciso sulla platea su cui insiste l'anfiteatro (fig. 8). L'incisione fu individuata nel corso di una campagna di scavo del 1950 che mise in luce una porzione del settore sud-orientale parzialmente scavato circa venti anni prima[22]. La figura fu studiata e pubblicata per la prima volta da A. de Franciscis, il quale ipotizzò che fosse un modello grafico, a grandezza naturale, realizzato in età imperiale per la costruzione delle arcate dell'edificio[23]. Di opinione differente V. Sampaolo che

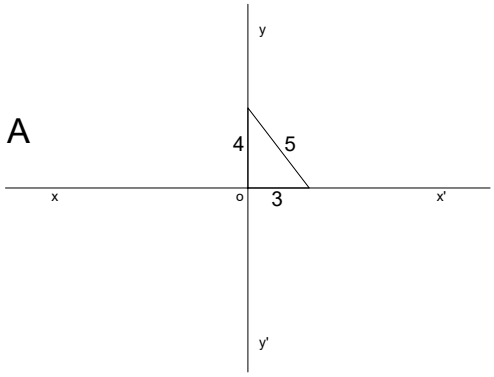
[20] Inglese 2000, pp. 109-116, figg. 80-81; pp. 167-171.

[21] Inglese 2000, pp. 36-50, 172.

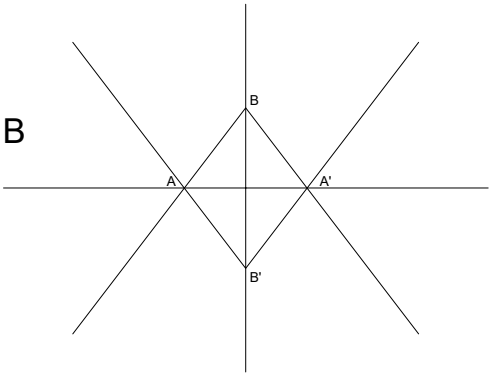
[22] Maiuri 1929.

[23] de Franciscis 1959, pp. 399-402, fig. 1.

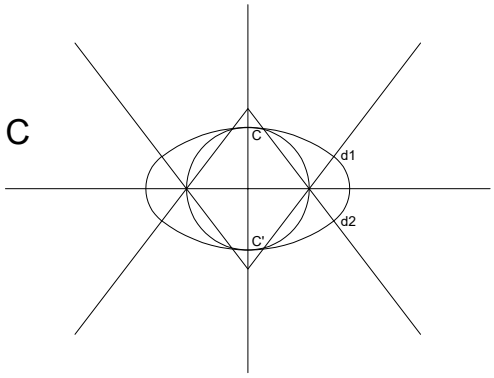
6. Schema di costruzione dell'ovale tramite il triangolo pitagorico (rielaborazione A. da Wilson Jones 1993, p. 404, fig. 13).



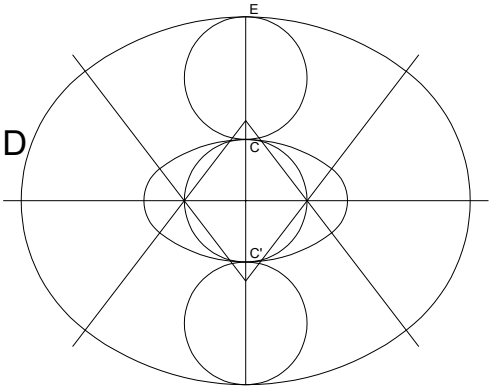
A Determinare la relazione tra i punti focali: disegnare un triangolo con i lati nel rapporto di 3:4:5; si ottiene così un triangolo di 90° in O, sul quale proiettare l'asse maggiore (x-x') e l'asse minore (y-y').



B Sviluppo dei quattro settori: riflettere il punto A sull'asse y-y' per ottenere A'; ripetere lo stesso procedimento con B sull'asse x-x' per ottenere B'; proiettare le linee da B attraverso e oltrepassando A e A'; ripetere il procedimento anche con B'; si ottengono così i limiti dei settori.

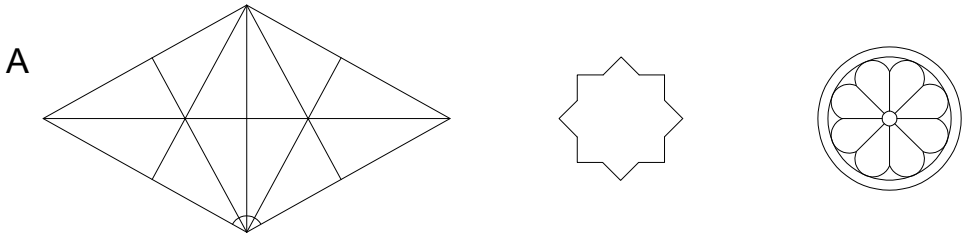


C Formare il perimetro dell'arena: costruire un cerchio che abbia per diametro la distanza tra A e A' (che corrisponde alla larghezza dell'arena), e segnare i punti C e C' in cui la circonferenza interseca l'asse y-y'; puntare il compasso in B e disegnare un arco di circonferenza in C' per tutta la larghezza del settore; ripetere il procedimento con B'; con il compasso in A terminare gli archi di circonferenza (d1;d2); ripetere con il compasso puntato in A'.

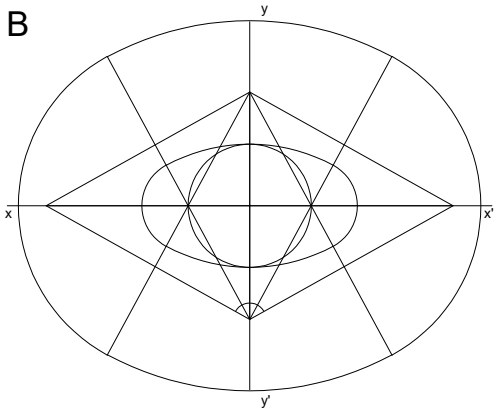


D Formare il perimetro della cavea: procedere come per il punto C dopo aver definito la larghezza della cavea in relazione alle dimensioni dell'arena. A Capua la larghezza della cavea (E-C) corrisponde a quella dell'arena (C-C').

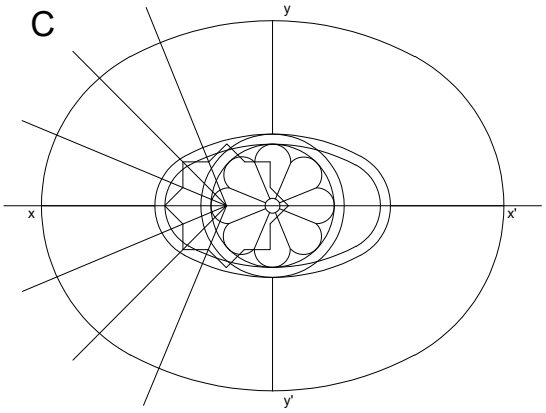
7. Anfiteatro Campano. Schema di costruzione dell'arena, della cavea e del podio, con suddivisione dei settori della *cavea* (elaborazione grafica A.).



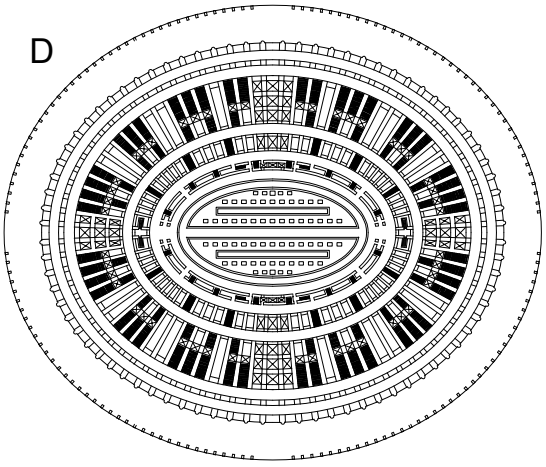
A Figure geometriche: rombo, poligono stellato a otto punto e fiore a otto petali inscritto in due cerchi concentrici.



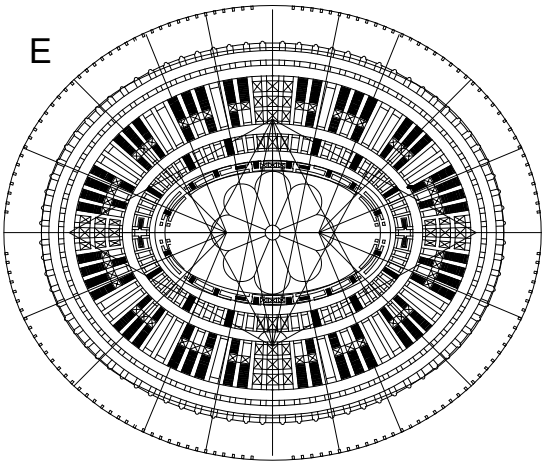
B Formare il perimetro dell'arena e della cavea secondo il teorema di costruzione esposto nella fig. 3.



C Formare il perimetro del podio con lo stesso procedimento utilizzato per formare l'arena e la cavea; suddividere i settori della cavea in base alla traiettoria delle direttrici del poligono stellato.

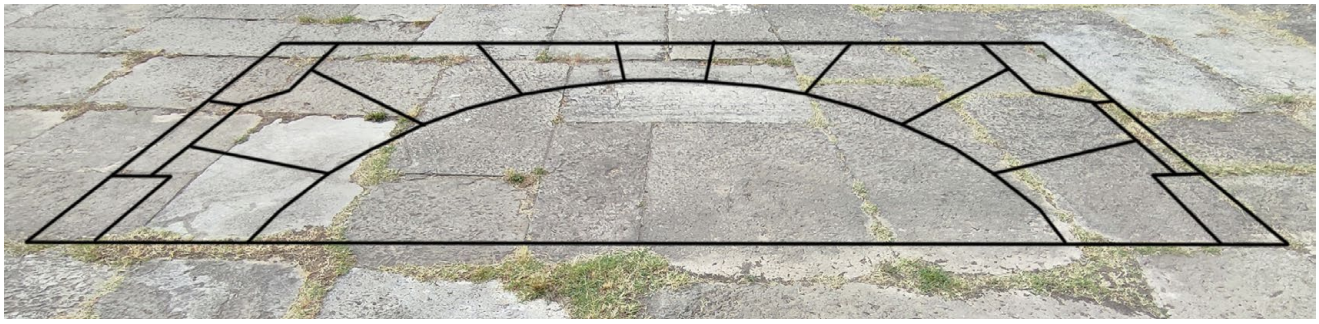


D Pianta dell'anfiteatro imperiale dell'antica Capua.



E Sovrapposizione delle figure geometriche alla pianta dell'anfiteatro imperiale di Santa Maria Capua Vetere.

8. Anfiteatro Campano. Porzione di platea con arco inciso (foto ed elaborazione grafica A.).



una ventina di anni dopo ha ricondotto l'incisione a uno scalpellino medievale o rinascimentale che aveva tracciato il disegno sul posto per tagliare e smontare i blocchi degli archi[24]. Agli inizi del XXI secolo C. Inglese nel suo studio sui tracciati di cantiere ha affrontato nuovamente il disegno dell'arco confermando la teoria di A. de Franciscis[25]. Infine, in un articolo di C. F. Giuliani, edito un anno dopo il lavoro di Inglese, ritiene più verosimile che il disegno fosse opera di una bottega di marmorari interessati a smantellare le arcate dell'anfiteatro per reimpiegarne i materiali[26].

Una parte degli studiosi è quindi orientata a datare le incisioni come azione di spoglio in un periodo storico non anteriore al XV o XVI secolo. È noto che dalla metà del Cinquecento fino alla metà del Ottocento l'Anfiteatro Campano fu oggetto di grande interesse da parte di numerosi studiosi e intellettuali, locali e stranieri, che dedicarono i loro studi a questo monumento. Nel 1595 l'arcivescovo di Capua, Cesare Costa, commissionò un affresco dell'antica città in cui il colosso capuano occupava una posizione centrale[27]. Anche il letterato Antonio Sanfelice, detto Frà Plinio, dedicò ampio spazio all'anfiteatro nell'opera intitolata "*Campania*" (1562) e finanziata direttamente dalla città di Capua. Lo stesso fece Giovan Battista Attendolo, allievo di Sanfelice, che compose due sonetti sull'Anfiteatro e sul criptoportico, ispirandosi al testo del suo maestro. Il padre di Giovan Battista, Ambrogio Attendolo, era invece un ingegnere e si dedicò alla misurazione dell'Anfiteatro per ricostruirne l'aspetto originario[28]. Nel 1612 Alessandro di Sangro, arcivescovo di Benevento, pubblicò il "*De Amphitheatro Campano*" un'attenta analisi delle fonti antiche che cercava di ricostruire la storia del monumento e confutare quelle che considerava convinzioni errate. La sua opera, seppur basata su una documentazione limitata, fu un punto di riferimento per gli studi successivi come quello di Camillo Pellegrino junior che nella sua opera sulle antichità di Capua raccolse e analizzò tutte le fonti antiche sulla città e i suoi monumenti, rappresentando il culmine degli studi antiquari capuani del XVI e XVII secolo[29].

Con il XVIII secolo e il Grand Tour l'edificio diventò una tappa obbligata per artisti e studiosi che realizzarono disegni, incisioni e descrizioni che ne diffusero la conoscenza in Europa. Tra di essi vi sono Richard Wilson, Charles-Louis Clérisseau, Pierre Gabriel Berthault, Lous Germain, Carlo Labruzzi e John Robert Cozens[30]. Nello stesso periodo l'erudito sammaritano Alessio Simmaco Mazzocchi pubblicò la sua importante monografia che contribuì ad approfondire maggiormente la conoscenza del monumento invitando a continuare gli studi. Nel XIX secolo l'interesse per l'Anfi-

[24] Sampaolo 1997, p. 21.

[25] Inglese 2000, pp. 95-108, figg. 72-74, 76-77.

[26] Giuliani 2001, p. 34, fig. 2. L'autore cita anche i due blocchi incisi poco distanti dall'arco rapportandoli a modelli di tarsie pavimentali post età classica.

[27] Lenzo 2018, pp. 67-91 con bibliografia.

[28] Miletti 2012, pp. 134-148, in particolare vedi nota 31 per i pochi dati sulla figura di Ambrogio Attendolo.

[29] Miletti 2012.

[30] Cecere 2015, pp. 123-147.

teatro si intensificò nuovamente con l'obiettivo principale di conservare e preservare ciò che ne era rimasto. In questo panorama ritroviamo attivi diversi architetti, tra i quali Pietro Bianchi (1813-1830), Giacomo Rucca (1828), Gaspare Marchesi (1829), Francesco Alvino (1833), Carlo Bonucci (1845-1848) e Ulisse Rizzi (1949-1898), che si occuparono dello studio, del consolidamento e del restauro dell'imponente struttura[31].

Per concludere, è plausibile ipotizzare che le incisioni sui due blocchi siano state realizzate da qualche artista o architetto intento a studiare la geometria dell'anfiteatro e delle strutture vicine in un periodo compreso tra il XVI e il XVII secolo, durante un momento di rinnovato interesse per il monumento[32]. Considerando che le incisioni rappresentano modelli geometrici, uno dei possibili artefici potrebbe essere Ambrogio Attendolo; la sua attività di architetto militare e il suo interesse per la misurazione e la ricostruzione dell'aspetto originario dell'Anfiteatro lo rendono un candidato plausibile per l'età Rinascimentale. Un altro possibile artefice dei disegni in tale periodo storico potrebbe essere anche un membro della famiglia dei Sangallo, quali Giovanni Battista o Antonio detto il Giovane, dei quali si conservano, presso la Galleria degli Uffizi di Firenze, due interessanti disegni che raffigurano i gradini della cavea e una porta ad arco[33]. O ancora, anche se con meno probabilità, l'incisore potrebbe essere uno degli architetti ciati nel testo che nel corso dell'Ottocento furono impegnati nei lavori di studio, consolidamento e restauro architettonico del secondo anfiteatro imperiale più grande dopo il Colosseo di Roma.

Marco Pallonetti
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
marco.pallonetti@unicampania.it

[31] Sui lavori di restauro e consolidamento delle personalità citate vedi Friello 2012, pp. 181-209; Cappelli 2023, pp. 101-133.

[32] A tal proposito, vale la pena riportare una frase di A. Maiuri il quale, in un suo articolo sulle ultime vicende dell'anfiteatro Campano, così scriveva: «Scultori e marmorari della Capua medioevale tornarono ad ispirarsi ai fornici dell'anfiteatro e alle possenti e vigorose protome scolpite con busti di divinità sulle chiavi d'arco del gran portico dell'arena, per riprendere e continuare nelle strutture e nelle sculture dell'Arco imperiale di Federico, le gloriose tradizioni dell'arte romana nella Campania.». Vedi Maiuri 1937, p. 177.

[33] Tosi 1999, p. 19, figg. 1-2.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Alvino 1842 = F. Alvino, *Anfiteatro Campano restaurato ed illustrato,* III edizione, Napoli 1842.

Beste 2014 = H. J. Beste, "Capua, Italien: Das Amphitheater. Die Arbeiten der Jahre 2012 und 2013", in *e-Forschungsberichte des DAI,* 2014-3: 40-43.

Beste 2016 = H. J. Beste, "Ancona und Capua, Italien: Die Amphitheater. Die Arbeiten der Jahre 2015 (Ancona) bzw. 2014 und 2015 (Capua)", in *e-Forschungsberichte des DAI,* 2016-2: 50-54.

Beste - Fortunati 2021 = H.J. Beste - S. Fortunati, "Capua, Italien. Das Amphitheater von Capua in Kampanien. Die Arbeiten des Jahres 2019", in *e-Forschungsberichte des DAI,* 2021-1: 55-64.

Cappelli 2023 = L. Cappelli, *La fruizione inclusiva nel progetto di restauro: il caso degli anfiteatri romani. Percorsi di conoscenza e indirizzi metodologici*, Firenze 2023.

Cecere 2015 = I. Cecere, "Artisti in viaggio nell'Altera Roma. L'anfiteatro di Capua antica nelle immagini del Grand Tour", in *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, Vol. 11, Macerata 2015: 123-147.

Chioffi 2000 = L. Chioffi, "Quando fu costruito l'anfiteatro campano? Edifici per spettacolo dalle epigrafi di Capua", in *Orizzonti* I, 2000: 67-82.

Chioffi 2001 = L. Chioffi, "Ancora sull'epigrafe dell'Anfiteatro campano", in *Orizzonti* II, 2001: 159-161.

Chioffi 2003 = L. Chioffi, "Loca dall'Anfiteatro di Capua", in *Epigraphica*, LXV, Faenza, 2003: 63-68.

De Caro 2012 = S. De Caro, *La terra nera degli antichi campani. Guida archeologica della provincia di Caserta*, Napoli 2012.

De Franciscis 1950 = A. De Franciscis, "Nuove chiavi d'arco dell'Anfiteatro Campano", in *Bollettino d'Arte del Ministro della Pubblica Istruzione*, XXXV, 1950: 153-155.

De Franciscis 1959 = A. De Franciscis, "Osservazioni sul disegno d'arco dell'anfiteatro campano di Santa Maria Capua Vetere", in *RendLinc* 15, 1959: 399-402.

De Franciscis 1979 = A. De Franciscis, "Rewiev: Mielsch, Römische Stuckreliefs", in *Gnomon* 51, 1979: 587-591.

De Franciscis 1983 = A. De Franciscis, "Abbozzi per la decorazione dell'anfiteatro campano di Santa Maria Capua Vetere", in *NumAntCl* 12, 1983: 171-176.

de Laurentiis 1835 = M. de Laurentiis, *Descrizione dello stato antico, e moderno dell'Anfiteatro Campano*, Napoli 1835.

Delfino - Pallonetti 2019 = A. Delfino - M. Pallonetti, "Abbozzi per la decorazione dell'anfiteatro campano di Santa Maria Capua Vetere", in *Epigraphica. Periodico Internazionale di Epigrafia* LXXXI, 1-2: 649-654.

Foresta 2013 = S. Foresta, "Lo sguardo degli dei. Osservazioni sulla decorazione architettonica dell'Anfiteatro Campano, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 62-63, Pisa-Roma 2013: 93-112.

Friello 2012 = A. Friello, "Aspetti della tutela del restauro in età borbonica: l'anfiteatro campano", in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* 75, 2008-2011 [2012]: 181-209.

Gennarelli 2016 = I. Gennarelli, "L'anfiteatro di Santa Maria Capua Vetere: immagine storica e nuova fruizione", in *Il restauro delle architetture per lo spettacolo*, *Confronti. Quaderni di restauro architettonico della Soprintendenza per i beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici per Napoli e provincia* 6-7, Napoli 2016: 108-117.

Giuliani 2001 = C.F. Giuliani, "Alcune osservazioni in margine all'anfiteatro campano", in *Beni Culturali in Terra di Lavoro. Prospettive di ricerca e metodi di valorizzazione*, a cura di R. Cioffi - S. Quilici Gigli - N. Barrella, Napoli 2001: 33-40.

Golvin 1988 = J.C. Golvin, *L'amphithéâtre romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions,* Parigi 1988.

Granata 1752 = F. Granata, *Storia civile della fedelissima città di Capua*, Napoli 1752.

Grassi 2000 = B. Grassi, "L'Anfiteatro", in *Guida all'antica Capua*, a cura di S. De Caro - V. Sampaolo, Santa Maria Capua Vetere 2000: 22-27.

Gros 2001 = P. Gros, *L'architettura romana. Dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero. I monumenti pubblici*, Milano 2001.

Inglese 2000 = C. Inglese, *Progetti sulla pietra*, Roma 2000.

Iovane 2013 = D. Iovane, *Metodologie integrate per la conservazione del patrimonio archeologico. Il rilievo dell'Anfiteatro Campano*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, ciclo XXV, Napoli 2013.

Licatese 1993 = A. P. Licatese, *L'anfiteatro Campano e gli spettacoli dell'arena*, Santa Maria Capua Vetere 1993.

Licatese 1997 = A.P. Licatese, *Capua antica*, Santa Maria Capua Vetere 1997.

Lenzo 2018 = F. Lenzo, "Mario Cartaro e il perduto affresco della Capua Vetus di Cesare Costa (1595)", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Antichità, identità, umanesimo. Nuovi studi sulla cultura antiquaria nel Mediterraneo in età rinascimentale*, a cura di B. de Divitiis - A. Nova - S. Vitali, Firenze 2018: 67-91.

Johannowsky 1989 = W. Johannowsky, *Capua antica*, Napoli 1989.

Legrottaglie 2008 = G. Legrottaglie, *Il sistema delle immagini negli anfiteatri romani*, Bari 2008.

Maiuri 1927 = A. Maiuri, "Tutela e restauro dei monumenti (a. 1925-1926)", in *Cronaca delle Belle Arti*, Napoli 1927: 373-382.

Maiuri 1929 = A. Maiuri, "Lavori di restauro della Soprintendenza alle antichità della Campania nel biennio 1927-28", in *Bollettino d'Arte del Ministro della Pubblica Istruzione* VIII, s. II, XII: 555-562.

Maiuri 1937 = A. Maiuri, "Le ultime vicende dell'Anfiteatro di S. Maria Capua Vetere", in *RendNap* XV, 1937: 171-177.

Malpica 1838-39 = C. Malpica, "L'Anfiteatro campano", in *Poliorama Pittoresco*, II, 32, Napoli 1837-1838: 249-250.

Mazzocchi 1727 = A.S. Mazzocchi, *In mutilum Campani Amphiteatri titulum*, Napoli 1727.

Miletti 2012 = L. Miletti, "L'anfiteatro e il criptoportico di Capua nell'antiquaria del Cinquecento. Due sonetti inediti di Giovan Battista Attendolo", in *PP* LXVII, fasc. II: 134-148.

Natale 1829 = B. Natale, *Saggio storico delle antichità di Capua, sive spicilegium campanum*, Caserta 1829.

Novelli 1912 = M. Novelli, "L'Anfiteatro Campano nella storia e nel tempo", in *Emporium*, XXXVI, 214, 1912, pp. 281-293.

Papa 1912 = E. Papa, "L'Anfiteatro Campano in S. Maria Capua Vetere", in *Arte e Storia*, XXXI, 11, Firenze 1912, pp. 329-333.

Pellegrino 1771 = C. Pellegrino, *Apparato delle antichità di Capua, o vero discorsi della Campania Felice, con tre racconti di ciò che in essa si contiene; nuova edizione con note del Can. Alessio Simmaco Mazzocchi*, Napoli 1771.

Pesce 1941 = G. Pesce, *I rilievi dell'Anfiteatro Campano*, Roma 1941.

Pratilli 1745 = F.M. Pratilli, *Della Via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*, Napoli 1745.

Quilici Gigli 2015 = S. Quilici Gigli, "Carlo Labruzzi e i monumenti di Capua: letture di un archeologo", in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di G. Brevetti - I. Cecere - R. Cioffi - S. Martelli, Roma 2015: 237-248.

Renda 2014 = G. Renda, "L'approccio multimediale per la comunicazione di aspetti funzionali complessi dell'Anfiteatro Campano", in *Comunicazione e fruizione dei beni archeologici. Esperienze tra Lazio e Campania*, a cura di S. Quilici Gigli, Foggia 2014: 101-114.

Rinaldo 1753 = O. Rinaldo, *Memorie istoriche della fedelissima città di Capua*, Napoli 1753.

Rizzi 1852 = U. Rizzi, "Relazione dei nuovi scavi eseguiti nell'Anfiteatro Campano", in *Bullettino archeologico napolitano* 8, 1852: 62-63.

Romana Cappa 2014 = F. Romana Cappa, "Strategie di fruizione per un monumento archeologico complesso. L'Anfiteatro Campano", in *Comunicazione e fruizione dei beni archeologici. Esperienze tra Lazio e Campania*, a cura di S. Quilici Gigli, Foggia 2014: 91-100.

Rucca 1828 = G. Rucca, *Capua Vetere o sia descrizione di tutti i monumenti di Capua Antica e particolarmente del suo nobilissimo Anfiteatro*, Napoli 1828.

Ruffo 2010 = F. Ruffo, *La Campania antica, appunti di storia e di topografia. Parte I, dal Massico-Roccamonfina al Somma-Vesuvio*, Roma 2010.

Sampaolo 1997 = V. Sampaolo, "L'Anfiteatro Campano", in *L'anfiteatro Campano di Capua*, a cura di L. Spina, Napoli 1997: 12-21.

Sampaolo 2010 = V. Sampaolo, "Il quartiere degli anfiteatri l'espansione di Capua fuori le mura occidentali", in *Il Mediterraneo e la Storia. Epigrafia e archeologia in Campania: letture storiche*, a cura di L. Chioffi, Napoli 2010: 73-94.

Stanco 2012 = E.A. Stanco, "Arene Campane: un modello geometrico di progetto", in *Orizzonti* XIII, 2012: 31-42.

Tosi 1999 = G. Tosi, *Teatri e anfiteatri dell'Italia romana nella tradizione grafica rinascimentale. Commento archeologico*, Bari 1999.

Tosi 2003 = G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma 2003.

Trevisan 1998 = C. Trevisan, "Sullo schema geometrico costruttivo degli anfiteatri romani: gli esempi del Colosseo e dell'Arena di Verona", in *Disegnare idee, immagini* 18-19, 1998: 117-132.

Valerio 1993 = V. Valerio, "Sul disegno e sulla forma degli anfiteatri", in *Disegnare idee, immagini,* 6, 1993: 25-34.

Wilson Jones 1993 = M. Wilson Jones, "Designes amphiteatres", in *RM* 100, 1993: 391-442.

Francesco Senatore

La magnificenza di Capua nel Rinascimento (XV-XVI sec.)

Abstract

La magnificenza di Capua, luogo centrale e capoluogo di un ampio distretto amministrativo, si manifestò in modo particolare nei secoli XV e XVI, quando furono costruiti importanti edifici, le nuove mura e il castello e quando il governo cittadino ottenne e preservò un regime giuridico e fiscale privilegiato grazie alla sua relazione con il potere regio. I verbali dei consigli cittadini, una fonte documentaria straordinaria conservata nel Museo Campano, provano la consapevolezza con cui le élites politiche prendevano provvedimenti che si proponevano di essere all'altezza della «fama» e dell'«onore» della città, due lemmi che, insieme con l'espressione «magnifica città» ricorrono nelle delibere sull'inaugurazione di una fiera stagionale, l'assunzione del maestro della città e la pavimentazione di una piazza.

The magnificence of Capua, a central place and the capital of a large administrative district, was particularly evident in the 15th and 16th centuries, when important buildings, the new walls and the castle were built, and when the city government obtained and preserved a privileged legal and fiscal status thanks to its relationship with the royal power. The minutes of the city councils, an extraordinary source preserved in the Museo Campano, prove that the elites aimed to take measures deserving the city's «fame» and «honour», two lemmas that, together with the expression «magnificent city» recur in resolutions on the inauguration of a seasonal fair, the recruitment of a city master and the paving of a square.

1. Pietre e carte

La nuova Capua, sul fiume Volturno, ereditò da quella antica non solo il nome, non solo i materiali edilizi e decorativi riutilizzati per palazzi, chiese e fortificazioni, ma anche e innanzitutto le funzioni di centro ordinatore di un territorio ampio di grande importanza strategica e produttiva: il bacino del fiume dal preappennino al mare.

La potenza della nuova città si dispiegò per tutto il Medioevo e l'età moderna (IX-XVIII sec.), seppur in modi diversi e con differente intensità. Mi occuperò qui del Quattrocento e del Cinquecento, i secoli del Rinascimento, perché li conosco meglio e perché sono quelli in cui la grandezza di Capua, la sua magnificenza, come recita il titolo, si manifestò a un livello molto alto: sul piano materiale in grandiose opere architettoniche e urbanistiche e sul piano politico nell'acquisizione di un patrimonio normativo rilevantissimo. Le fabbriche del Rinascimento, i palazzi nobiliari, tra cui quello degli Antignano che oggi ospita il Museo, il palazzo del governatore, la chiesa dell'Annunziata (per citare solo alcuni manufatti) e il possente circuito delle mura con il castello di Carlo V definirono e marcarono per

lungo tempo lo spazio urbano[1]. I privilegi concessi dai sovrani durazzeschi e aragonesi (1381-1501) e poi confermati dai re di Spagna costituirono durante lo stesso periodo lo specifico diritto dei Capuani (lo *ius proprium*), diverso e più vantaggioso rispetto a quello di altre città del regno di Napoli[2].

Pietre e carte, monumenti e documenti – che significativamente vediamo uniti nel palazzo Antignano / Museo Provinciale Campano di Capua – sono legati tra loro da un nesso necessario. In primo luogo, edifici e infrastrutture (strade, vie dell'acqua chiara e scura, fortificazioni) sono stati costruiti con il denaro e l'impegno dei cittadini. La ricchezza di mercanti, imprenditori e nobili capuani non derivava soltanto dalle loro attività economiche e dalla loro operosità, ma anche dalla loro relazione privilegiata, in certi periodi personale e persino "intima", con il vertice del potere politico: i re di Napoli, i viceré e i re di Spagna. Nelle carte che i Capuani conservavano con cura c'erano le prove dei privilegi di natura fiscale e giuridica concessi dai sovrani.

Quando quelle carte non ebbero più valore giuridico perché il mondo era cambiato radicalmente, con la fine di quello che viene definito *antico regime* (XIV-XVIII sec.), esse furono conservate dai Capuani per ricordare e studiare la propria storia. Dunque, il nesso pietre e carte è cambiato, ma è rimasto necessario: per conoscere la storia della città, per studiare la fondazione stessa del Museo 150 anni fa bisogna consultare le carte che esso custodisce[3].

In verità esse ci raccontano molto di più: l'intera vita politica, sociale, economica e religiosa di Terra di Lavoro nel lungo periodo, come dimostrano alcuni saggi raccolti in questo volume.

2. Capua "capoluogo" di provincia

Una città è tale in rapporto al suo territorio, perché ha una maggiore concentrazione di popolazione e perché attira persone che vi si trasferiscono o vengono spesso in quello che è il luogo del potere politico, del tribunale, del mercato, dei culti religiosi, della cultura. O perché vi abitano i propri padroni: i signori laici ed ecclesiastici (l'arcivescovo, il capitolo, le chiese, i monasteri, i conventi, gli ospedali) che sono i proprietari di terreni, case e diritti fiscali. In particolare, l'arcivescovo di Capua e i sacerdoti che lo coadiuvavano, riuniti nel capitolo, possedevano grandi quantità di terre concesse perennemente non solo a contadini, ma anche a beneficiari di condizione abbiente che ne ricavavano profitti importanti. Numerosi imprenditori capuani possedevano bufale che pascolavano tra le colline e le zone umide intorno al fiume, a seconda della stagione. Altri cittadini investivano denaro appaltando uffici e imposte regie e locali nei dintorni, o esercitando personalmente gli incarichi corrispondenti[4].

In termini attuali, Capua era un capoluogo di provincia perché rappresentava, coordinava e proteggeva un ampio distretto amministrativo: 537,2 km^2 nella seconda metà del Quattrocento. Nella carta (Fig. 1) si può osservare la "provincia" capuana, chiamata abitualmente *Capua e casali* durante tutto l'antico regime. Essa aveva la forma di una clessidra, stretta intorno al corso del fiume, da Calvi a Marcianise, dal monte Tifata a Castel Volturno. Capua centro (*Capua corpo*, si diceva) non governava questo territorio, che, come la stessa Capua, apparteneva al demanio statale e sul quale insistevano piccoli feudatari, ma piuttosto lo rappresentava davanti al sovrano e ad altri interlocutori politici, quali i centri abitati confinanti, tra cui la rivale Aversa, e signori feudali come il conte di Mondragone Antonio Carafa, che nel 1516 i Capuani cercarono invano di disciplinare concedendogli la cittadinanza a condizione che prendesse casa in città[5].

[1] de Divitiis 2015; de Divitiis 2018; Di Resta 1985; Pane - Filangieri 1990; Visentin 2012.

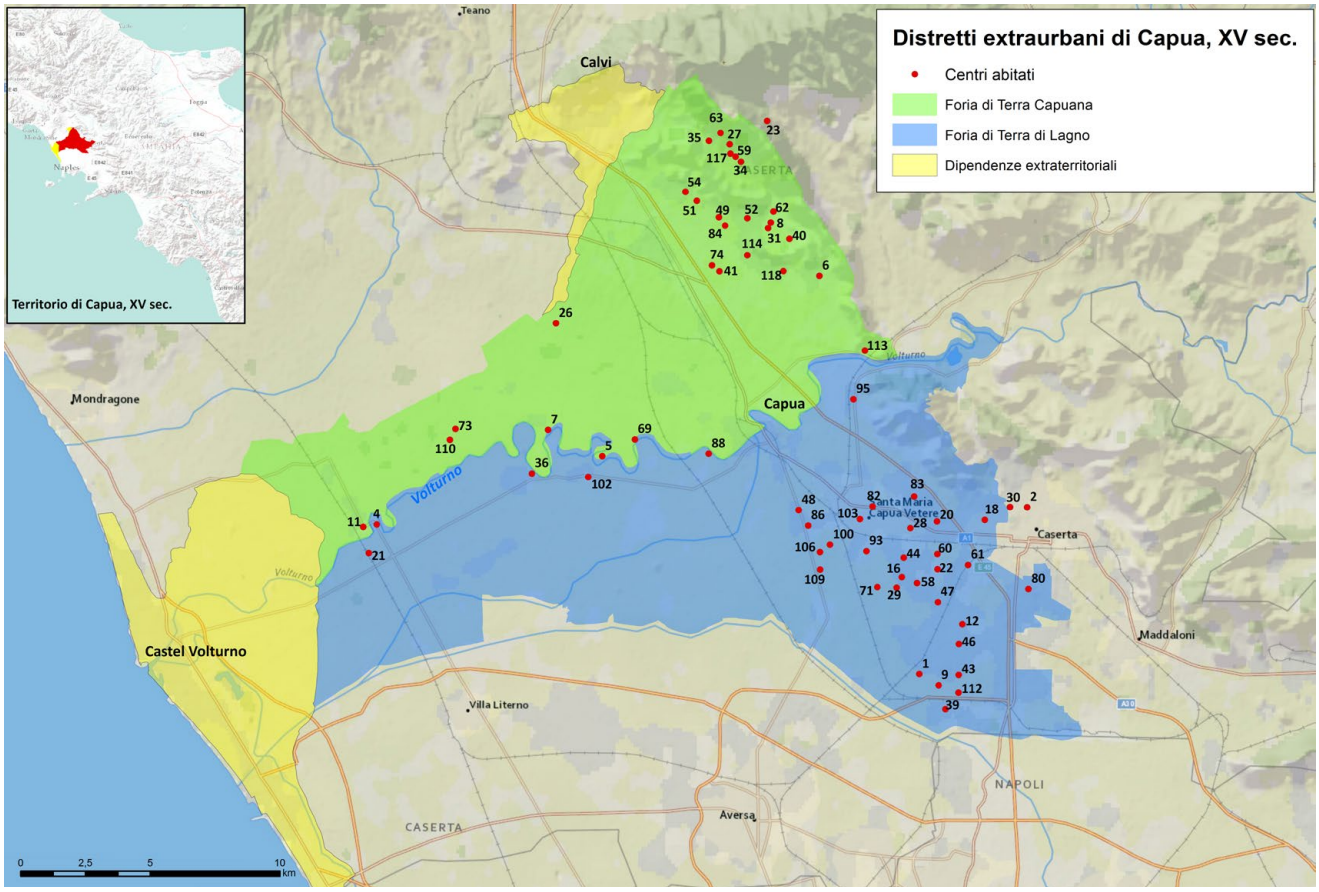
[2] Senatore 2018, pp. 20-32.

[3] Cfr. Falcucci 2025; Fontanella 2025; Marino - Vendemia 2025.

[4] Nel presente saggio torno su quanto scritto in Senatore 2018, volumi ai quali è sempre implicito il rinvio, che sarà puntuale solo quando necessario. Per la storia urbana del regno si veda de Divitiis 2023, per gli aspetti economici anche Sakellariou 2012. Per le proprietà assai estese della mensa arcivescovile e del capitolo capuani si vedano le numerosie pubblicazioni di Giancarlo Bova, una miniera di informazioni.

[5] Senatore 2008, pp. 22-27.

1. Distretti extraurbani di Capua, XV secolo. Carta di Enzo Lapiccirella in Senatore 2018, vol. II, Tav. 2.



Essere cittadini di *Capua e casali*: questa è l'essenza del vincolo che univa la città a una sessantina di centri abitati del territorio: borghi consistenti, come Santa Maria Maggiore (oggi Capuavetere) e Marcianise, villaggi di media e piccola grandezza come Pignataro e Arnone, minuscoli raggruppamenti di case come Ercole e Aldifreda (oggi nella città di Caserta) e fortificazioni come Castel Volturno. Godere della cittadinanza garantiva vantaggi rilevanti sul piano fiscale e giuridico: sia gli abitanti di Capua corpo nell'ansa del Volturno, sia quelli dell'intero distretto prima ebbero sconti significativi sulle imposte dovute al fisco regio, poi, nel 1436, ottennero di versare un forfait fisso, che rimase lo stesso per sempre nonostante l'incremento demografico. Sempre a partire dal 1436 essi godevano della condizione giuridica di "cittadini in tutto il Regno" (*cives in toto regno*): in qualsiasi centro del Mezzogiorno (e per un certo periodo anche in Sicilia) erano trattati come i cittadini del luogo, non erano cioè tenuti a pagare dazi e gabelle locali come gli altri forestieri. Era davvero un grande vantaggio per i mercanti capuani[6].

Ogni città, o meglio ogni distretto amministrativo (le cosiddette *universitates*) favoriva i suoi abitanti, cercando di incrementare lo *ius proprium*: il «privilegio dei Capuani e dei Liparoti» faceva invidia a tutti, come si diceva riferendosi al regime giuridico di Capua e dell'isola siciliana[7]. Sul piano dei diritti si verificava una sorta di concorrenza fra le città: quando anche i Napoletani ottennero dal re, solo nel 1476, il privilegio di "cittadini in tutto il Regno", i Capuani protestarono subito, invano[8].

I cittadini di Capua e casali non potevano essere convocati nel tribunale della Vicaria, a Napoli, avevano cioè il diritto di essere giudicati nel tribunale del capitano di Capua, primo grado di giu-

[6] Senatore 2018, pp. 20-32.

[7] Ventura 2018, pp. 179-183.

[8] Senatore 2018, pp. 985-986. Per le *universitates* come distretti amministrativi in concorrenca tra loro cfr. Senatore 2023.

dizio per alcuni reati, secondo per altri (appello dai tribunali locali dei baglivi). Avevano la facoltà, altrove riservata al re, di concedere la cittadinanza autonomamente. La data in cui ottennero questa prerogativa è significativa: 1401, nel periodo in cui, in tutt'Europa, erano più gravi gli effetti del calo demografico causato dal ciclo di epidemie di peste a partire dal 1348-50. Attirare cittadini era un altro aspetto della concorrenza con le altre università. I Capuani usarono la cittadinanza anche per finanziare i lavori pubblici: la concedevano a mastri fabbricatori per un tot di metri delle mura cittadine. Imprenditori edili del Nord Italia e di Cava de' Tirreni e si trasferirono così in città, attratti dalle opportunità che essa offriva, tanto che costituirono nel 1487 una corporazione che aveva una cappella nella chiesa della Maddalena[9].

Se la paragoniamo alle città delle regioni italiane più urbanizzate Capua era demograficamente piccola: nel 1523 vi abitavano circa 5.000 persone. Se la paragoniamo alle altre città del regno di Napoli – operazione più corretta – Capua è tra le quattro più grandi, dopo Napoli, L'Aquila e Cosenza. Quest'ultima, pur trovandosi in un contesto geografico assai diverso, tra la valle del Crati e la Presila, le somigliava molto per il quadro insediativo, caratterizzato da una gran quantità di centri rurali più o meno grandi sparsi in un'area vasta. A Capua e a Cosenza la maggioranza della popolazione del distretto viveva all'esterno della città: gli abitanti del centro urbano erano a Capua il 25% del totale nel 1490, il 33% nel 1523, a Cosenza il 12,5% nel 1447, il 20,5% nel 1531[10]. Il tasso di inurbamento crebbe dunque in entrambe le città tra Quattro e Cinquecento, un periodo di generale incremento demografico, senza che mutasse la situazione originaria: un centro egemone non certo enorme, sede di élites nobiliari, mercantili e fondiarie, e un'area vasta, caratterizzata dall'agricoltura e dall'allevamento, dove ogni villaggio manteneva una sua propria identità nonostante le relazioni intense con il capoluogo.

Ho detto che i Capuani proteggevano i centri della provincia, non li amministravano. Chi abitava all'esterno della città, gli uomini della Foria (da *foris* "fuori"), distinti nei due distretti evidenziati nella Fig. 1, non poteva accedere alle cariche municipali né al Consiglio cittadino. I foriani erano cittadini, per così dire, di serie B: l'élite politica di Capua estendeva a loro i privilegi ottenuti dal re, ma cercava pure di scaricare su di loro una quota maggiore delle imposte, né ne garantiva la solvibilità fiscale, come faceva per i cittadini di Capua corpo. Se un villaggio della Foria o l'intera Foria erano in difficoltà finanziarie, Capua corpo non ne era responsabile. La protezione dei foriani si manifestava in altri modi: sostenendo le loro ragioni nei conflitti giurisdizionali, accogliendo le suppliche dei foriani su singole questioni e facendosene tramite presso il re. Cittadini eminenti di Capua erano disponibili a fare prestiti ai foriani, certo chiedendo gli interessi, ma era già un vantaggio reperire un prestatore vicino piuttosto che un mercante-banchiere forestiero.

Uno *status* particolare avevano Calvi e Castel Volturno: esse non facevano parte propriamente del distretto, erano possedimenti di Capua, la prima per acquisto, la seconda per concessione feudale, sempre da parte del re. In sostanza Capua era *domina* ("signora/padrona") dei due centri, come un signore feudale o ecclesiastico. Si trattava di due insediamenti piccoli, ma molto importanti per la difesa del territorio: A Calvi c'era un castello sulla strada per Teano e Roma, Castel Volturno controllava la foce del fiume. Il sovrano, quando era in difficoltà finanziarie, cedeva centri del genere, attraverso una compravendita o una infeudazione perenne, preferibilmente a signori molto affidabili: in questo caso il signore era una città, cosa piuttosto rara nel Regno[11].

Capua usava le risorse di Calvi e Castel Volturno (uffici, entrate fiscali) per sé, oppure le utilizzava come garanzia per prestiti, come se si trattasse di un "tesoretto" a propria disposizione in situazioni di emergenza.

[9] Carrillo 2010; Senatore 2018, p. 335.

[10] Senatore 2018, pp. 7-12, Senatore 2024, pp. 25-33. Solo in quest'ultimo lavoro ho corretto un errore compiuto nelle pubblicazioni precedenti, dove affermavo che Capua era la terza città del Regno. Avevo omesso Cosenza, tratto in inganno da una tabella di Sakellariou 2012, p. 446 (Table A-6).

[11] Senatore 2018, pp. 86-92

3. La fama e l'onore di Capua

Nella biblioteca del Museo Campano di Capua è conservata una fonte eccezionale per qualità e quantità: i verbali della Giunta e del Consiglio comunale, come li chiameremmo oggi, dal 1467 al 1791[12]. Nel Meridione d'Italia le città che hanno conservato questa fonte per il tardo Medioevo (XIV-XV sec.), si contano forse sulle dita di una sola mano, e il più delle volte si tratta dei verbali di poche sedute. Per Capua, invece, disponiamo di verbali e altre registrazioni contenute nei *Quaderni* dei sindaci per 10 annualità del Quattrocento e nei libri di cancelleria per la gran parte delle annualità dei tre secoli successivi.

Il modello delle città comunali del Centro-Italia, sempre presente in modo implicito o addirittura inconsapevole in molti di noi, unito alla limitata disponibilità di fonti (che però non sono affatto assenti), ha fatto sì che si sia sottovalutata a lungo la vivacità delle città meridionali. È vero che esse non erano autonome, una condizione condivisa con la massima parte delle città europee, perché dipendevano da una autorità superiore (a Capua il re), ma ciò non vuol dire che i governi municipali non avessero importanti funzioni in diversi ambiti, con uno spazio di manovra molto ampio.

Qui presento tre delibere quattrocentesche per dimostrare con quanta consapevolezza gli amministratori si occupassero della magnificenza di Capua. Intendo che essi ne curavano il decoro e la bellezza, e promuovevano il benessere dei cittadini. Per benessere si intende quello fisico, con l'assunzione di medici condotti e il contenimento delle epidemie; economico, con la promozione di attività manifatturiere; culturale, con l'assunzione di maestri pubblici e spirituale, con le donazioni all'Annunziata e agli ordini mendicanti e con il reclutamento di predicatori durante la Quaresima[13].

Non dobbiamo pensare che quanto si metteva per iscritto nei verbali rispecchiasse perfettamente la realtà: nessuna fonte ci dà questa sicurezza. Tuttavia, essi ci restituiscono senz'altro i valori che ispirarono le decisioni dei sei eletti, la commissione esecutiva della città con mandato quadrimestrale, e del Consiglio dei Quaranta (in verità il numero oscilla), composto dai cittadini più eminenti. I *Quaderni* dei sindaci consentono inoltre di valutare le realizzazioni che conseguirono a quelle decisioni.

Il modello "costituzionale" era allora ben diverso da quello degli stati democratici dei nostri tempi, fondati sul principio della parità dei diritti in tutti i campi, sul suffragio universale e su un ordinamento giuridico caratterizzato dalla separazione dei poteri e da una chiara gerarchia delle fonti del diritto. La vita pubblica era allora fondata su principi opposti: non tutti avevano gli stessi diritti, qualcuno non aveva neppure la piena capacità giuridica, né si votava come oggi, perché si sceglievano gli amministratori per cooptazione, formando liste chiuse da cui erano estratti volta per volta coloro che, sempre maschi e di un certo livello sociale e culturale, erano destinati a incarichi pubblici per un breve periodo di tempo.

Come era articolata la società secondo gli amministratori del Quattrocento? Lo vediamo in una delibera del Consiglio del 3 maggio 1471: essa definì la composizione del corteo che avrebbe inaugurato ai primi di giugno la fiera stagionale di San Giovanni (istituita da Federico II), che teneva all'esterno di Porta Napoli, nel borgo di San Giovanni Gerosolomitano. Era un appuntamento importante: nelle fiere, come oggi, i mercanti si incontravano per fare affari e stringere relazioni. Durante la fiera vigeva un regime giuridico particolare: le controversie erano giudicate da ufficiali appositi, i *maestri del mercato*, scelti dal governo cittadino, ed erano sospese le imposte abituali sul commercio. Per comodità del lettore, forniamo, dopo la citazione del testo originale, una versione nell'italiano attuale, messa in corsivo:

> Fuit determinatum et conclusum che se facza lo stantardo con le arme de Capua actale che, quando se farrà lo mercato in lo burgo de Sancto Iohanne Ierusolmitano in Capua, per fama et honore de questa magnifica cità possa triumphalemente insire, et tale mercato sia de tale stantardo honorato, actento cha nce concurre la maiore

[12] Biblioteca del Museo Provinciale Campano di Capua, *Archivio comunale*, unità 5-97.

[13] Per questi ultimi finanziamenti cfr. Senatore 2018, pp. 245, 344-345.

parte de quisto regno […].
Fo determenato et concluso per lo dicto Consiglio che, al tempo che inserrà lo dicto stantardo in lo mercato predicto, che lo sindico de la cità de Capua che per quello tempo che sarrà ipso sindico personalemente debia portare tale stantardo, et che sia accompagnyato honorevelemente da gentili homini de la cità, li electi che sarrendo, da li mastri de lo mercato che sarrendo creati et facti per li electi, da licterati et mercanti a ccavallo honoratamente, sì como se aspecta per fama et honore de questa magnifica cità, et eciam per uno homo per foco armati in tale compagnya[14].

Fu deliberato e deciso che si fabbrichi lo stendardo con le armi de Capua in modo che, quando si farà il mercato nel borgo di San Giovanni Gerosolomitano di Capua, possa uscite in trionfo per fama e onore di questa magnifica città e il mercato sia onorato da tale stendardo, giacché vi accorre la maggior parte degli abitanti di questo regno […].
Fu deliberato e deciso dal detto Consiglio che, quando detto stendardo uscirà nel detto mercato, lo debba portare il sindaco pro tempore in persona e che sia accompagnato in maniera onorevole da gentiluomini della città, dagli eletti in carica in quel momento, dai maestri del mercato che saranno nominati dagli eletti, da uomini di lettere e da mercanti a cavallo e anche da un uomo armato per ogni fuoco, come meritano la fama e l'onore di questa magnifica città.

Come in tutte le cerimonie pubbliche, nel corteo che inaugura la fiera l'ordine degli intervenuti ha un preciso significato. In testa c'è il sindaco, una carica annuale, più simile a un procuratore che all'attuale sindaco: porta lo stendardo di Capua, in seta e con ricami in oro – si dice in un altro passo del verbale. Le armi di Capua consistevano, come sappiano da una notizia di tre anni prima, in un globo con la croce. È una figura che somiglia a quella del sigillo della città nell'anno 1500 (Fig. 2). Il globo era simbolo di regalità (Capua è città del re) e del dominio di Cristo sul mondo[15]. Dopo il sindaco vengono i «gentiluomini», termine con il quale si indicavano i nobili, un ceto ancora aperto, piuttosto articolato al suo interno. Esso comprendeva ricchi proprietari terrieri, talvolta titolari di feudi, quasi tutti relazione con il re: tra loro c'erano cavalieri (*milites*) che esercitavano il mestiere delle armi, combattendo in una piccola unità tattica (la cosiddetta "lancia" di tre o più cavalieri) o al comando di una compagnia, come i di Capua, gli Antignano, gli Azzia, i Fieramosca; laureati in legge che spesso facevani carriera nei tribunali regi, come Mollo, de' Monti, Raona; infine medici, anch'essi laureati, mentre sono rari i mercanti e gli artigiani.

Nel Quattrocento, prima che la concezione della nobiltà si irrigidisse, nessun gentiluomo evitava per principio di dedicarsi al commercio, al prestito, agli investimenti in attività manifatturiere o in società che si interessano di appalti pubblici. Il corteo prosegue con i sei eletti della città e i maestri di mercato: chi aveva un incarico municipale, anche se di livello sociale inferiore, aveva un posto di rilievo per quello che rappresentava. La categoria dei *letterati* comprendeva i notai e – azzardiamo un anacronismo – gli "impiegati di concetto", cioè chi aveva un'istruzione tale da poter lavorare come cancelliere (segretario) in uffici pubblici e presso privati. La definizione di mercanti includeva coloro che avevano un'attività commerciale, manifatturiera o bancaria. Dei letterati e dei mercanti, che non erano pochi a Capua, si dice che vanno a cavallo: è lecito supporre che anche i gentiluomini fossero a cavallo. Chiude il corteo una forza armata, probabilmente di fanti: un uomo per fuoco, si precisa. Per fuoco si intendeva l'unità familiare produttrice di reddito: in quell'anno se ne contavano oltre 700. È probabile che non tutti partecipassero al corteo, ma tutti erano stati invitati a farlo. Sappiamo che i cittadini di Capua erano in grado di armarsi, preferibilmente con balestre e altre armi bianche individuali, come fecero in qualche occasione[16].

Nel passo citato Capua è sempre connotata come «magnifica». La magnificenza era, per gli umanisti del Regno come Giovanni Pontano e Tristano Caracciolo, una virtù che dovevano possedere le persone di elevata condizione sociale. Ad essi si richiedeva di manifestare opportuna-

[14] Senatore 2018, testo a p. 764 (§§ 208-209), commento a pp. 368-369.

[15] Senatore 2018, p. 368.

[16] Senatore 2018, p. 16; Storti 2000, pp. 338-339.

2. Sigillo dell'*universitas* di Capua corpo, 1500. Lettera degli eletti capuani agli eletti dell'università di Napoli, Capua 27 giugno 1500, Archivio di Stato di Napoli, *Carte aragonesi varie*, VIII, c. 559 (foto A.)

mente il proprio status negli abiti, negli ornamenti, nei palazzi e nei sepolcri[17]. Analogamente, a una città magnifica si confà un corteo magnifico, che mette in scena la propria ricchezza (lo stendardo, i cittadini a cavallo, evidentemente vestiti molto bene) e potenza (i fanti armati). Lo stendardo è mostrato «trionfalmente» alla gente che viene da tutto il Regno. Tale ostentazione di ricchezza e grandezza è necessaria per essere all'altezza della fama e dell'onore della città («sì como se aspecta per fama et honore de questa magnifica cità»). Come l'endiadi *fama e onore*, così l'avverbio *onorevolmente/onoratamente* si ripete due volte nel passo, a indicare l'incedere solenne dei Capuani.

Vengono in mente i confronti fatti da Bianca de Divitiis tra i comportamenti di un signore feudale, Orso Orsini conte di Nola, e quelli dei cittadini eminenti di Capua. L'uno e gli altri attingono al linguaggio artistico antico, riutilizzando negli edifici privati e pubblici sculture ed elementi architettonici di età romana, ma, a Capua, la tipica collocazione di stele funerarie con una o più figure maschili affiancate negli stipiti dei portali e agli angoli dei palazzi «sembra piuttosto corrispondere a una volontà specifica di utilizzare l'immagine del *civis* romano togato per esaltare la condizione privilegiata del *civis* capuano»[18] e, aggiungo, di rappresentare la preminenza dei gentiluomini e al tempo stesso la loro collegialità nell'esercizio del potere politico e sociale.

La grandezza di Capua si manifestò al massimo grado il 23 marzo 1536, quando la cittadinanza organizzò l'entrata trionfale in città dell'imperatore – e re di Napoli – Carlo V d'Asburgo. Carlo si trovava nella città di Napoli, dove era giunto alcuni mesi prima dopo aver risalito la penisola da Reggio Calabria, in una sequela di entrate e festeggiamenti. I Capuani ebbero l'agio di programmare per tempo le loro accoglienze sontuose, grazie alle informazioni raccolte sui precedenti. L'entrata del sovrano in città era un evento di grande significato simbolico e politico: nel riconoscere il proprio signore e nell'offrirsi a lui, la città mostrava la sua ricchezza e chiedeva la conferma dei propri privilegi. Grazie ai verbali capuani, conosciamo nel dettaglio l'apparato festivo, i preparativi e le spese sostenute. Lungo il percorso, che toccava come era d'obbligo i luoghi più importanti della città, dalla via Appia alla cattedrale e al seggio dei cavalieri, furono allestiti sette archi trionfali decorati di mirto e lauro, con elementi architettonici classici, pitture allegoriche, statue di imperatori romani, di re di Napoli ed eroi dell'antichità come il celebre capuano Decio Magio, modello di virtù civile e di fedeltà alla patria fino alla morte[19].

[17] Il trattato è edito da Francesco Tateo in Pontano 1965. Cfr. Tufano 2023, pp. 319-320, Vitale 2002, pp. 11-14.

[18] de Divitiis 2015, p. 319. Cfr.

[19] Abbamonte 2022, pp. 221-222; Senatore 2016.

Magnificenza e fama della città tornano nelle parole del Giacomo d'Azzia durante una seduta del Consiglio il 4 maggio 1471

> Actento che questa magnifica cità have de multi figlioli et iuvini scapestriti et sencza doctrina, che se provedesse de qualche valente homo mastro de scola, el quale pro fama de questa magnifica cità regesse et tenesse scola, actale che quisti figlioli et iuvini potessero octenire con la gratia de nostro signore qualche doctrina bona et pervenire ad quale che bona et optima sciencia, et che ipso have per le mano una persona da bene et mastro in theologia chyamato frate Nicola de Caramanico dell'ordene de Sancto Dominico, el quale have promisso de legere tucti quisti infrascripti libri [...]
>
> *[Azzia] propone che, siccome questa magnifica città ha molti ragazzi e giovani scapestrati e senza istruzione, si provveda a qualche persona di valore, maestro di scuola, il quale diriga una scuola e faccia lezione per la fama di questa magnifica città, in modo che questi ragazzi e giovani possano acquisire, per grazia di Dio, conoscenze buone e giungere a una qualche scienza di livello assai elevato. Egli è in contatto con una persona dabbene, maestro di teologia, frate Nicola di Caramanico dell'ordine di San Domenico, il quale ha promesso di fare lezione su tutti i testi elencati di seguito [...]*[20]

Giacomo d'Azzia, gentiluomo e cavaliere (*miles*), era maestro generale dell'ordine ospedaliero di S. Lazzaro per i due regni di Sicilia dal 1452. Nel 1473 entrò in società con Matteo di Capua, conte di Palena, e con lo stesso re Ferrante per impiantare la produzione laniera a Capua (l'arte della lana). A lui si indirizzava il sovrano quando doveva convincere i Capuani a derogare dai propri privilegi[21]. Era tra i gentiluomini più attivi nel governo locale. Nelle riunioni, parlava spesso per primo, come in questo caso, e ciò era segno di autorevolezza. È evidente che la decisione era già stata presa prima della riunione, probabilmente con ristrette consultazioni informali, perché Azzia sottopose ai consiglieri una proposta ben definita: l'assunzione di un frate domenicano come professore della scuola comunale e l'approvazione del programma da lui presentato, distinto in tre livelli, da quello di base a quello pre-universitario, per ognuno dei quali si fornisce l'elenco dettagliato dei libri di testo di grammatica latina, retorica e logica.

Si afferma ancora una volta che la città deve essere all'altezza della propria fama.

L'iniziativa di Azzia e di chi lo sostenne è solo apparentemente ispirata da mero paternalismo, dal desiderio cioè di disciplinare e istruire i giovani, definiti *scapestrati* e privi di *doctrina*. Formare dei *letterati* era interesse della città, perché potevano essere utilizzati nell'amministrazione locale e negli uffici del Regno. Ancora meglio sarebbe stato metterli in condizione di proseguire gli studi all'università. Si intuisce questo auspicio per gli aggettivi (*bona, optima*) che qualificano la *doctrina* e la *scientia* e perché queste due parole sembrano quasi riecheggiare la lettera di Federico II sulle finalità dello *Studium* di Napoli da lui fondato (1224), un testo che si poteva leggere nella cronaca di Riccardo di Sangermano e nelle raccolte epistolari di Pier Delle Vigne[22]. Ad ogni modo, avere concittadini dottori in legge, teologia e medicina era un vantaggio per tutta la città, per i legami familiari e di amicizia e per la naturale solidarietà tra i Capuani.

Le relazioni personali erano il fondamento ineludibile della società e l'unico mezzo per ottenere protezione, opportunità di lavoro e di profitto, in una misura che non è paragonabile alla nostra esperienza attuale. Un capuano come Nicola Antonio de' Monti, giurista, giudice, consigliere e ambasciatore di Ferrante d'Aragona, per un verso era un mediatore importante nelle richieste della città al sovrano, per un altro accresceva il suo potere sociale a Capua grazie alla sua posizione nella corte regia[23].

[20] Senatore 2018, p. 765 (§ 212) e commento a p. 346.

[21] Senatore 2018, pp. 610-611.

[22] Delle Donne 2010. Il passo cui mi riferisco è nella lettera circolare di Federico del 5 giugno o luglio 1224, edita criticamente ivi, p. 86: «In regnum nostrum desideramus multos prudentes et providos fieri per scientiarum haustum et seminarium doctrinarum» (desideriamo che in ogni parte del nostro Regno molti diventino savi e accorti attingendo alla fonte delle scienze e a un vivaio di saperi», traduzione di Fulvio Delle Donne, disponibile in rete).

[23] Senatore 2018, pp. 173, 177-178.

Nel Rinascimento Capua era un'estensione della corte di Napoli: i sovrani aragonesi vi alloggiavano frequentemente. A Capua si tenne il Parlamento generale nel 1458. A Capua fu incoronato re Federico d'Aragona nel 1497. Capuani più o meno importanti, da soli o in gruppo, prestavano denaro al sovrano e avevano facile accesso alla sua persona. Ferrante proponeva loro imprese comuni, come impiantare l'arte della lana e dragare il Volturno tra Arnone e Capua per favorire la navigazione[24]. I Reggenti del Collaterale, il Consiglio che affiancava il viceré di Napoli, venivano abitualmente a Capua per disporre riforme amministrative e per innovare le liste degli eleggibili alle cariche cittadine. A metà Cinquecento l'impegnativo e oneroso rifacimento della cinta muraria, con la costruzione del castello detto di Carlo V, fu gestito insieme dalla corte vicereale e dal governo cittadino.

Come si è detto, i cittadini più in vista traevano vantaggi economici notevoli dal loro ruolo nell'amministrazione cittadina. Ai nostri occhi, essi operavano in un costante conflitto d'interesse. Non è però questa la prospettiva migliore per comprendere quel mondo (comprenderlo non vuol dire però idealizzarlo o rimpiangerlo). La preminenza sociale di un Giacomo d'Azzia o un Nicola Antonio de' Monti era un dato scontato: essi non si sentivano e non erano considerati sullo stesso piano degli altri cittadini, non erano affatto uguali agli altri, neppure di fronte alla legge, come si dice oggi. Essi profittavano certamente della loro influenza per accrescere la loro ricchezza economica e favorire i propri familiari, amici e clienti, ma – se aderivano sinceramente ai valori del tempo – si sforzavano di far convergere l'interesse personale con quello della città e del sovrano. Vediamo come, richiamando un'iniziativa volta a migliorare il decoro urbano, diremmo oggi, la magnificenza di Capua, avrebbero detto allora.

Il 25 luglio del 1472 fu firmato l'appalto per la pavimentazione della piazza dell'Annunziata, davanti alla chiesa precedente a quella attuale, che risale al pieno Cinquecento.

> Die xxv mensis iulii [...] complito lo stallio della selicatione della piacza della Nucciata facto per lo magnifico misser Iacobo de Accia con mastro Iacobo Lombaro, cioè che in quisto modo, videlicet che li convicini de dicte strate poneano alcune quantitate de calce, arena, piczolana et prete a lloro spesa, et mancando supplìa lo dicto misser Iacobo, et lo dicto mastro Iacobo dovea fare dicte selicate in le predicte strate ad soe spese, et lo prefato misse' Iacobo li darà [il] soo salario[25].
>
> *Il 25 luglio [...] si è concluso il contratto di appalto per la pavimentazione della piazza dell'Annunziata tra il magnifico messer Giacomo d'Azzia e mastro Giacomo Lombardo, a queste condizioni: gli abitanti delle strade vicine forniscono una certa quantità di calce, sabbia, pozzolana e pietre a loro spese, e per ciò che manca interverrà il detto messer Giacomo [d'Azzia], mastro Giacomo [Lombardo] è tenuto a pavimentare dette strade a sue spese, e il predetto messer Giacomo gli corrisponderà il salario.*

La piazza è uno spazio pubblico: per questo il contratto per la sua pavimentazione è registrato nei verbali del governo municipale, che implicitamente approva. Il contratto è però tra due privati: il mastro fabbricatore Giacomo Lombardo e Giacomo d'Azzia, che abita lì. Azzia paga il mastro, che fornisce il materiale da costruzione e retribuisce i suoi operai («ad soe spese»). Il cognome rivela probabilmente le sue origini settentrionali: Giacomo Lombardo lavorò in più occasioni per la città e, nel 1487, fu tra i fondatori della corporazione che ho ricordato[26]. Alcune persone che abitano lì intorno si impegnano a fornire una parte del materiale, tra cui la pozzolana, essenziale nell'edilizia, cioè l'insieme di lapilli e altro materiale di provenienza vulcanica che si raccoglieva nei Campi Flegrei. D'Azzia fa da garante, impegnandosi a intervenire se – ipotizziamo – i concittadini non rispettassero l'accordo o non fornissero una quantità sufficiente di materiale. L'esempio evidenzia bene l'intreccio tra privato e pubblico: Azzia è un punto di riferimento per il suo quartiere, per la città e per le sue relazioni con la corte del re. È un privilegiato, in tutti i

[24] Senatore 2018, pp. 340, 423

[25] Senatore 2018, p. 833 (§ 326), commento a pp. 339-340.

[26] Senatore 2018, pp. 332-332 note, 335.

sensi, ma in ragione della sua posizione preminente si fa carico del bene comune, in questo caso della pavimentazione della piazza.

Si noti che la registrazione sintetizza in volgare un contratto redatto da un notaio in latino, ricopiato per intero nei suoi protocolli. Il volgare dei *Quaderni* dei sindaci capuani, come quello dei registri dell'Annunziata, è di grande interesse per i linguisti, perché documenta varianti lessicali e grafico-fonetiche e usi della lingua estranei agli ambienti della corte napoletana e dell'ufficialità regia, la cui cultura è meglio conosciuta. Grazie a Francesco Montuori, Andrea Maggi e Chiara Melchionno le scritture non letterarie della Capua quattrocentesca sono ormai oggetto di accurati studi linguistici. Esse sono confluite nel corpus di riferimento del *Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano* e in quello del più importante dizionario dell'italiano antico, il *Tesoro della Lingua Italiana delle origini* (TLIO)[27].

Il grande patrimonio documentario custodito dal Museo Provinciale Campano di Capua ha consentito e consentirà importanti acquisizioni scientifiche sulla storia delle istituzioni, della società, dell'economia e della cultura nell'Italia medievale e moderna, esaltando la fama e l'onore della città in un ambito che i Capuani del passato non avrebbero forse immaginato, quello degli studi storici, storico-linguistici e lessicografici del nostro tempo.

Francesco Senatore
Università degli Studi di Napoli Federico II – Dipartimento di Studi Umanistici
francesco.senatore@unina.it

[27] Maggi 2022, p. 152, Melchionno - Maggi 2024, Melchionno 2025, § 3.3.4, Montuori 2024 (glossario del registro dell'Annunziata edito in Senatore 2020). Cfr. anche Maggi 2024a, Maggi 2024b, Montuori 2019 (per l'importanza della lingua dei *Quaderni* dei sindaci di Capua editi in Senatore 2018) e De Caprio 2014 (per il linguaggio politico studiato nei medesimi *Quaderni*). Il TLIO (http://tlio.ovi.cnr.it) si basa sul software GATTO© (Gestione degli Archivi Testuali del Tesoro delle Origini), programma progettato e realizzato da Domenico Iorio-Fili per conto del CNR - Istituto dell'Opera del Vocabolario Italiano (OVI).

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Abbamonte 2022 = G. Abbamonte, "Epideictic Epigraphy on Charles V in Southern Italy", in *Carolus Quintus. Kaiser Karl V. in der neulateinischen Literatur / L'empereur Charles Quint dans la littérature néolatine*, a cura di M. Laureys - V. Leroux - S. Tilg *et al.*, Tübingen 2022: 211-237.

Carrillo 2010 = S. Carrillo, "Un documento capuano, Capua, la corporazione dei fabbricatori (1487)", in *Le arti del costruire: corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV-XVI secolo)*, a cura di E. Garofalo, con contributi di M. Bernaus, Palermo 2010: 223-232.

De Caprio 2014 = C. De Caprio, "Comunicare col re. Linguaggi politici fra prassi e ideologia nel regno di Napoli di età aragonese: il caso dell'*universitas* di Capua, in *L'italiano della politica e la politica per l'italiano. Atti del XI Convegno ASLI, Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Napoli 20-22 novembre 2014)*, a cura di R. Librandi - R. Piro, Firenze 2016: 595-607.

de Divitiis 2015 = B. de Divitiis, "Architettura e identità nell'Italia meridionale del Quattrocento: Nola, Capua e Sessa", in *Architettura e identità locali*, a cura di H. Burns - M. Mussolin, Firenze 2015, II: 315-331.

de Divitiis 2018 = B. de Divitiis, "Architecture, Poetry and Law: The Amphitheatre of Capua and the New Works Sponsored by the Local Élite", in *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, a cura di K. Enenckel - K. Ottenheym, Leiden-Boston 2018: 47-75.

de Divitiis 2023 = *A Companion to the Renaissance in Southern Italy (1350-1600)*, a cura di B. de Divitiis, Leiden-Boston 2023.

Delle Donne 2010 = Fulvio Delle Donne, *«Per scientiarum haustum et seminarium doctrinarum». Storia dello* Studium *di Napoli in età sveva*, Bari 2010.

Di Resta 1985 = I. Di Resta, *Capua*, Roma-Bari 1985.

Falcucci 2025 = G. Falcucci, "Chi ha salvato la memoria di Capua? Profilo di Gian Antonio Manna (1533-1613)", in questo volume.

Fontanella 2025 = S. Fontanella, "L'Annunziata di Capua: la vita in un ospedale medievale", in questo volume.

Maggi 2022 = A. Maggi, "Materiali per la conoscenza del lessico politico tardomedievale. Un sondaggio su un *corpus* di scritture cancelleresche napoletane", in *Voci dal DESN 'Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano'*, a cura di N. De Blasi - F. Montuori, Firenze 2022: 149-170.

Maggi 2024a = A. Maggi, "Fonti per la storia della lingua non letteraria: cancelleria e diplomazia nel regno nel secondo Quattrocento", in *Filologia e critica* 49, 1, 2023 [2024]: 5-37.

Maggi 2024b = A. Maggi, "Testi amministrativi in volgare della Campania medievale", in *I testi e le varietà. Atti del XV Convegno ASLI (Napoli, 21-24 settembre 2022)*, Firenze 2024: 171-180.

Marino - Vendemia 2025 = S. Marino - M.E. Vendemia, "L'Archivio Campano: un patrimonio da riordinare e valorizzare", in questo volume.

Melchionno 2025 = C. Melchionno, *Il lessico nei testi giuridico-amministrativi del Regno di Capua (XV secolo)*, tesi di dottorato, ciclo 36, Scuola Superiore Meridionale, tutor F. Montuori, co-tutor F. Senatore, A.A. 2023-2024.

Melchionno - Maggi 2024 = C. Melchionno - A. Maggi, "Diplomatic, Administrative and Legal Written Records in the 15th-Century Kingdom of Naples: A Historical-Linguistic Overview and a Case Study", in *Langues et diplomaties, XVe-XXIe siècle*, a cura di G. Braun - C. Desenclos - R. Meltz, Stuttgart 2024: 193-207.

Montuori 2019 = F. Montuori, "Le scritture amministrative delle cancellerie di Capua e di Napoli e le dinamiche linguistiche in Terra di Lavoro in età aragonese", in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco Napoli*, n.s. 1, 2019: 245-282.

Montuori 2024 = Montuori, "Lessico mediano e lessico meridionale in un registro dell'Ospedale dell'Annunziata di Capua (1477-78)", in *Rivista del Dizionario Etimologico del Napoletano* II/1, 2024: 49-190.

Pane - Filangieri 1990 = G. Pane - A. Filangieri, *Capua. Architettura e arte. Catalogo delle opere*, 2 voll., Capua 1990.

Pontano 1965 = G.G. Pontano, *I Trattati delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma 1965.

Sakellariou 2012 = E. Sakellariou, *Southern Italy in the Late Middle Ages. Demographic, Institutional and Economic Change in the Kingdom of Naples, c. 1440-c. 1530*, Leiden-Boston 2012.

Senatore 2008 = F. Senatore, "Le scritture delle *universitates* meridionali. Produzione e conservazione", in *Scritture e potere. Pratiche documentarie e forme di governo nell'Italia tardomedievale (secoli XIV-XV)*, a cura di I. Lazzarini, sezione di *Reti medievali. Rivista* 9, 2008: 1-34.

Senatore 2016 = F. Senatore, "Capys, Decio Magio e la nuova Capua nel Rinascimento", in *Incidenza dell'Antico* 14/1, 2016: 126-148.

Senatore 2018 = F. Senatore, *Una città, il regno: istituzioni e società a Capua nel XV secolo*, 2 voll., Roma 2018.

Senatore 2020 = F. Senatore, "L'Annunziata di Capua alla fine del '400. L'ospedale e la sua attività attraverso un registro contabile del 1477-1478", in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco Napoli*, n.s. 3, 2, 2020: 81-320.

Senatore 2023 = F. Senatore, "Cities, towns, and Urban Districts in Southern Italy", in de Divitiis 2023: 189-209.

Senatore 2024 = F. Senatore, "Città e territorio nel Mezzogiorno bassomedievale. Un bilancio", in *Cosenza e la sua cattedrale. Ambiente urbano e sede episcopale tra significati religiosi e secolari*, a cura di M. Salerno e A. Vaccaro, Soveria Mannelli 2024: 19-40.

Storti 2000 = F. Storti, "«La più bella guerra del mundo». La partecipazione delle popolazioni alla guerra napoletana (1459-1464)", in *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, a cura di G. Rossetti - G. Vitolo, Napoli 2000, I: 325-346.

Tufano 2023 = L. Tufano, *Una famiglia, una signoria, una città. Politica e cultura nella contea orsiniana di Mola (XIV-XV secolo)*, Napoli 2023.

Ventura 2018 = P. Ventura, *La capitale dei privilegi. Governo spagnolo, burocrazia e cittadinanza a Napoli nel Cinquecento*, Napoli 2018.

Visentin 2012 = B. Visentin, *La nuova Capua longobarda: identità etnica e coscienza civica nel Mezzogiorno altomedievale*, Manduria 2012.

Vitale 2002 = G. Vitale, *Modelli culturali nobiliari nella Napoli aragonese*, Salerno 2002.

Salvatore Marino - Maria Elisabetta Vendemia

L'Archivio Campano: un patrimonio da riordinare e valorizzare*

Abstract

Il contributo ricostruisce sinteticamente gli interventi di recupero e valorizzazione del patrimonio documentario custodito presso il Museo Campano. Fin dalla sua fondazione, per volontà del primo direttore Gabriele Iannelli, l'istituto si prefisse l'obiettivo di diventare un centro di conservazione e divulgazione delle memorie scritte della provincia di Terra di Lavoro. A tal fine, nei 150 anni di vita, ha accolto archivi e fondi librari provenienti da diversi enti locali, sia laici sia religiosi. Dopo una sintetica descrizione degli archivi storici conservati presso l'istituto – l'Archivio Storico Capuano, il fondo "Pergamene", l'archivio ex ECA e il fondo "manoscritti" – gli autori propongono interventi mirati alla conservazione e valorizzazione del patrimonio documentario, in particolare per il fondo "manoscritti", peraltro, il nucleo documentario più consultato dagli studiosi.

The paper briefly reconstructs the recovery and promotion of the documentary heritage kept at the Museo Campano. Since its foundation, by the will of its first director Gabriele Iannelli, the institute aimed to become a centre for the preservation and dissemination of the written memories of the historical Province of Terra di Lavoro. To this end, during its 150 years of existence, it has received archives and book collections from various local institutions, both secular and religious. After a brief description of the historical archives kept at the institute – the Capuano Municipal Historical Archive, the parchment fund, the archive of charitable institutions and the "manuscripts" fund – the authors propose interventions aimed at preserving and promoting the documentary heritage, particularly for the "manuscripts" fund, which is, moreover, the documentary nucleus most consulted by scholars.

È risaputo che il Museo Campano fu inaugurato in un clima di generosi contributi da parte di enti pubblici e privati che concorsero a integrare le prime raccolte museali. Meno noto è il fatto che l'attività incessante della Commissione Conservatrice – e in particolar modo quella del segretario Gabriele Iannelli – non si concentrò solo sui reperti archeologici e sui manufatti artistici. Il fondatore e primo direttore del museo si mostrò interessato, sin dall'inizio della sua attività, a ricevere i fondi archivistici e librari che gli enti laici e religiosi erano disposti a versare al nascente istituto, riaffermandone, anche per questa via, il ruolo di prestigioso centro di conservazione e di divulgazione delle fonti storiche dell'intero territorio provinciale[1].

Del resto, il canonico capuano, già nel discorso tenuto davanti alla Commissione Conservatrice,

* Il paragrafo 1 è stato redatto da M.E. Vendemia, mentre il paragrafo 2 da S. Marino; l'introduzione da entrambi.

[1] Per la bibliografia sulla fondazione del Museo Campano rimandiamo ai saggi contenuti in Centore - Argenziano 2003. Sull'attività di Iannelli e della Commissione nella raccolta di libri e documenti cfr. Chillemi 1974, pp. 3-14, e Marino 2007, pp. 141-143.

il 2 maggio 1870, esponendo le ragioni secondo le quali spettasse alla città di Capua ospitare la sede dell'istituendo museo, evidenziò il grande valore assunto in ambito provinciale e regnicolo dalle due biblioteche, l'una arcivescovile e l'altra del seminario, e dai cinque archivi esistenti all'epoca della città, nello specifico: quelli del municipio, della cattedrale, del palazzo dell'arcivescovo, dell'Annunziata e del seminario[2]. Biblioteche e archivi locali che Iannelli conosceva bene per esperienza personale di ricerca delle fonti documentarie, alle quali dedicò tutte le sue cure al fine di raccogliere le testimonianze utili a illustrare il passato della città nativa. In questo modo, lo studioso riuscì a mettere insieme circa cinquemila titoli, tra manoscritti e volumi a stampa relativi alla storia di Capua e della Campania; un patrimonio di carte e di opere, questo, che egli destinò integralmente al museo, gettando le basi della biblioteca e dell'archivio annessi ad esso, che in seguito sarebbero stati arricchiti ulteriormente[3].

Della sistemazione delle memorie capuane e campane Iannelli fu l'anima e la mente. Avvertì da subito l'esigenza di separare il patrimonio librario e documentario in due distinte sezioni. Principio chiaro anche alla Commissione che, ancora nel 1892, ribadiva il prestigioso progetto di fondare distintamente «quattro istituzioni insieme in un medesimo edificio, il Museo Campano, con i suoi monumenti ed oggetti d'arte, la Biblioteca Campana, con i suoi scrittori, l'Archivio Campano, con le memorie del suo rigoroso passato, e l'Iconoteca Campana, con i ritratti di tutti i suoi numerosissimi uomini illustri: formando così, come un ateneo e l'emporio di quanto può illustrare civilmente e scientificamente questa cotanto rinomata Provincia, già Campania, oggi Terra di Lavoro»[4].

Contemporaneamente agli sforzi per la realizzazione del museo e della biblioteca topografica, Iannelli si fece promotore della concessione in deposito al museo dell'archivio storico della città di Capua, che all'epoca correva seri pericoli di dispersione e di smembramento. Il suo intento, fatto proprio dalla Commissione Conservatrice, era quello di conservare e pubblicare le «principali carte di quell'insigne archivio sotto il titolo di Codice Diplomatico Capuano»[5]. L'esigenza di mettere mano a una collezione di testimonianze scritte, che costituisse lo scrigno delle memorie patrie, dovette essere avvertita in una città come Capua, che aveva perso nel 1818 il ruolo di capoluogo (a vantaggio di Caserta) e in una provincia come quella di Terra di Lavoro, nella quale, a tenere desta l'attenzione sul patrimonio culturale locale, non era deputata una società di storia patria[6]. Interessante, a tal riguardo, è l'autorevole testimonianza fornita da Paul Fridolin Kehr sullo scorcio dell'Ottocento. Secondo il diplomatista e paleografo tedesco, il Museo Campano dell'epoca era particolarmente attivo sul fronte del recupero degli archivi storici locali: un grande istituto di conservazione delle memorie patrie, una sorta di grande archivio di concentrazione, indispensabile per lo studio della città di Capua e della Terra di Lavoro[7].

---

[2] Iannelli 1878, pp. 13-22: «quello che però forma uno de' vanti speciali di questa città, nel benessere della scienza e della storia di queste contrade, è il possedimento di due grandiose biblioteche, una arcivescovile e l'altra del seminario, oltre cinque superbi archivi, cioè del municipio, della cattedrale, del palazzo dell'Arcivescovo, dell'Annunciata, e quello dello stesso seminario».

[3] *Atti della Commissione* 1873 (seduta del 5 marzo): «[…] eziandio il nostro egregio Segretario Signor ab. Gabriele Iannelli, archivario e bibliotecario del Municipio medesimo, farà nello stesso Museo il deposito de' suoi libri relativi a Capua ed alla Campania, non che de' numerosi documenti storici ch'egli possiede, del quale nobile pensiero non sappiamo abbastanza lodarlo. Si ha fiducia che la novella istituzione si renderà sempre più degna della nobile Provincia, ove è stata fondata; quando non venga a mancare l'efficace concorso della Rappresentanza provinciale, e di tutti i Municipi di questa fortunata regione, e segnatamente quando vi si aggiunga il sussidio dello Stato». Nei fatti, l'acquisizione dell'intero patrimonio di Iannelli da parte del museo avvenne cinque anni più tardi, per cui cfr. *Atti della Commissione* 1878 (seduta dell'11 settembre), relazione sul Museo Campano al Consiglio Provinciale di Giulio Minervini: «Quello che nel 1872 era una speranza è divenuta una realtà. Al nostro Museo Campano è unito un Archivio ed una Biblioteca. La Commissione ha fatto l'acquisto di tutte le scritture e di tutti i manoscritti del sig. ab. Iannelli. Sono in questa raccolta carte importanti, molte delle quali meritano di essere conosciute per le stampe. Né di minore importanza è l'acquisto della Biblioteca dello stesso sig. Iannelli, la quale contiene segnatamente libri che valgono ad illustrare in tutte le sue parti la regione campana».

[4] *Atti della Commissione* 1892 (seduta del 4 aprile). A riguardo cfr. anche Barrella 2004, p. 27, che richiamando Andrea Emiliani fa riferimento alla «prima triade del pensiero illuminista, quella rappresentata dal legame museo, archivio e biblioteca».

[5] *Atti della Commissione* 1892 (seduta del 4 aprile). Chillemi 1980-1981, p. 181. Studi sull'ordinamento dell'archivio comunale capuano sono in Senatore 2009, pp. 448-520.

[6] Vendemia 2006, p. 50.

[7] Kehr 1977, pp. 289-291. Tra i principali fondi archivistici conservati all'epoca nel museo, lo studioso tedesco elencava: l'archivio comunale, contenente pergamene risalenti al XIV secolo; un registro di cancelleria del XV secolo (*Liber privilegiorum*); un repertorio

Tuttavia, con la morte di Iannelli (dicembre 1895), l'attenzione sulle fonti archivistiche calò a vantaggio delle collezioni librarie e museali. Com'è noto, nel 1896, Angelo Broccoli successe a Iannelli nella carica di segretario della Commissione Conservatrice e di delegato alla biblioteca. Per favorire la consultazione del materiale bibliografico lì conservato, i suoi sforzi si concentrarono quasi esclusivamente sulla redazione e pubblicazione del catalogo della biblioteca del Museo Campano, a scapito dei fondi archivistici che, rimasti orfani di una personalità autorevole come Iannelli, pure necessitavano di attenzioni e cure[8].

Le cose non cambiarono molto nei decenni successivi. Bisognerà attendere il secondo dopoguerra per registrare rilevanti provvedimenti archivistici, nello specifico, l'encomiabile lavoro di recupero e riordino dell'archivio storico della Città di Capua, condotto dalle archiviste napoletane, Jole Mazzoleni e Renata Orefice[9]. Intanto, continuavano ad affluire al museo, per effetto di donazioni e versamenti da parte di istituzioni pubbliche e di privati, raccolte di documenti di ogni tipo, che si andavano via via accumulando – insieme agli atti prodotti dallo stesso museo nell'esercizio delle sue attività amministrative e culturali – in un fondo molto eterogeneo, oggi conosciuto come fondo "manoscritti"[10]. Inoltre, nel 1973, fu depositata nei locali del museo anche la cospicua documentazione degli enti di assistenza capuani (raccolti nell'archivio ECA), di cui il personale della Soprintendenza riuscì a compilare solo un elenco di consistenza dei fondi archivistici[11].

Negli ultimi cinquant'anni, a fronte di una serie di interventi di restauro dell'edificio e di rilevanti iniziative di valorizzazione delle collezioni museali, le condizioni di conservazione e fruibilità dei fondi archivistici depositati nel museo non sono migliorate come si sperava. Operazioni di riordino e digitalizzazione di una parte della documentazione furono tentate nel 2004-2005, nell'ambito di un progetto dell'allora Dipartimento di Studio delle Componenti Culturali del Territorio della Seconda Università degli Studi di Napoli[12]. Tentate perché quella digitalizzazione, già allora, si rivelò poco efficace e oggi risulta completamente obsoleta dal punto di vista tecnologico, tant'è che recentemente è stata ripetuta, a cura della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Campania, la digitalizzazione dell'intero fondo diplomatico, di cui è stato redatto l'inventario analitico dei pezzi[13]. Attualmente, sono in corso attività di schedatura e inventariazione di una parte della documentazione dell'Archivio storico della Città di Capua e di quello ex ECA, nell'ambito del dottorato di ricerca svolto da Gianluca Falcucci e Sabrina Fontanella, ai cui saggi in questo volume si rimanda per maggiori informazioni[14].

---

dei documenti pubblici di Capua del sec. XVI (*Libro antico*), incluso il diploma principesco di Ruggero di Capua del 1109; la serie dei 37 volumi dei *Diversorum* contenenti documenti quattrocenteschi; i manoscritti di Michele Monaco e la raccolte documentaria di Iannelli («jahrhundert besitzt, dann der Nachlaß des gelehrten und um die Geschichte Campaniens verdienten Canonicus Jannelli»), che annoverava documenti membranacei a partire dal X secolo di provenienza monastica e privata.

[8] Broccoli 1902-1914. Notizie sulla figura di Broccoli sono in Carfora 1998, pp. 48-51. Sul primo nucleo librario cfr. Bindi 2003, pp. 41-43; per altre notizie sulla biblioteca cfr. Casertano 1966, pp. 22-29; Guerrieri 1974, pp. 126-129;

[9] L'elenco dei documenti è contenuto in BMC, *Archivio Storico Capuano. Inventario*, oggi conservato presso la Biblioteca del Museo Provinciale Campano di Capua. Un profilo bio-bibliografico di Jole Mazzoleni è in Palmieri 2002, pp. 293-319 (per il lavoro su Capua p. 303).

[10] Sulle vicende esterne del fondo, su cui si tornerà in seguito, cfr. Marino 2007, pp. 151-154.

[11] Sul fondo cfr. Strazzullo 2005, pp. 173-176; sulla legislazione italiana e campana degli ex ECA, cfr. Marino 2022, pp. 9-22. Un elenco sintetico delle principali serie archivistiche del fondo è in Marino - Vendemia 2017, pp. 106-107.

[12] Il progetto scientifico, "Il Museo Provinciale Campano di Capua: problemi di conoscenza e valorizzazione dei fondi archivistici", fu coordinato da Rosanna Cioffi e vide la partecipazione di chi scrive, in qualità di assegnisti di ricerca, e di dieci laureandi e dottorandi della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'allora Seconda Università degli Studi di Napoli. Salvatore Marino si dedicò al coordinamento della schedatura del fondo manoscritti, mentre Maria Elisabetta Vendemia si occupò della revisione delle datazioni del fondo pergamenaceo che in quella circostanza fu anche digitalizzato, assieme a una parte dell'archivio cartaceo della Città di Capua. I risultati di quel progetto furono consegnati al Dipartimento di Studio delle Componenti Culturali del Territorio a maggio del 2005.

[13] Non abbiamo ad oggi (28 dicembre 2024) informazioni sulla conclusione e consegna dei lavori.

[14] Nello specifico, Gianluca Falcucci si è occupato della redazione dell'inventario della prima ripartizione dell'Archivio storico della Città di Capua, mentre Sabrina Fontanella dell'inventario topografico della serie dei "Bancali" dell'Annunziata di Capua (fondo ex ECA). Al riguardo si rimanda anche a Falcucci 2023, pp. 35-72, e Senatore 2020, pp. 81-120.

Insomma, nonostante i recenti interventi sul piano archivistico, sembra evidente che molto resta da fare sul piano della corretta conservazione e valorizzazione di ciò che avrebbe dovuto essere – almeno nelle intenzioni di Iannelli – il glorioso "Archivio Campano": condizionamento delle unità archivistiche, spolveratura delle scaffalature, informatizzazione e pubblicazione degli strumenti di corredo, digitalizzazione delle principali serie archivistiche per renderle accessibili *online* (per esempio, attraverso il portale web del museo), sono alcune delle attività che ci sembrano urgenti e su cui vorremmo soffermarci in questo contributo. Tuttavia, prima di proporre interventi *ad hoc* per ciascun fondo archivistico, riteniamo opportuno fare un breve *excursus* sulla documentazione conservata nel museo, affinché si possano comprendere le potenzialità di questo patrimonio sotto il profilo scientifico e culturale.

1. Gli archivi conservati

1.1 *L'Archivio Storico della città di Capua*

Nel 1892, dopo quasi vent'anni di trattative con l'amministrazione comunale, la sezione storica dell'Archivio della città di Capua (d'ora in poi Archivio Storico Capuano), di cui era archivista Gabriele Iannelli, fu trasferita a titolo di deposito al Museo Provinciale Campano[15]. Trasferimento che ha evitato la dispersione delle carte di una delle *universitates* demaniali più importanti del Mezzogiorno e che, già nel Cinquecento, ostentava un'importante cultura e sensibilità archivistica[16], come dimostrano le numerose chiavi di accesso alla documentazione (repertori e inventari), compilate dai suoi cancellieri per rendere più efficiente la gestione dell'ingente patrimonio della città[17].

L'archivio storico capuano, riordinato negli anni Cinquanta dalle archiviste napoletane Jole Mazzoleni e Renata Orefice, è costituito da 2.367 unità archivistiche cartacee tra volumi e faldoni (secc. XIV-XV)[18], che, rispettando l'antico ordinamento, vennero suddivise in quattro sezioni: carte di cancelleria antiche, lettere regie e diversi; amministrazione; amministrazione finanziaria; procedure giudiziarie[19]. Quest'archivio, pur rappresentando un caso eccezionale per la continuità delle serie pervenuteci, a eccezione della prima serie, della quale fanno parte alcuni quaderni dell'università[20] capuana relativi agli anni 1467-1494, è stato finora poco indagato. In questi registri, compilati dai sindaci dell'università, venivano registrati i verbali delle riunioni degli organi collegiali dell'università – i Sei eletti e il Consiglio dei Quaranta – con le relative deliberazioni. In buona sostanza, una fonte preziosa per lo studio della prassi documentaria e l'organizzazione amministrativa dell'*universitas* capuana e che, a partire dal XVI secolo, fu sostituita dai libri del cancelliere o di cancelleria[21].

[15] Chillemi 1980-1981, pp. 177-192; Vendemia 2006, pp. 50-51; Marino 2007, pp. 144-145; Marino - Vendemia 2017, pp. 40-41.

[16] Sull'argomento si rimanda ai contributi di Senatore 2009 e Falcucci 2023.

[17] Il primo repertorio noto fu compilato tra il 1558 e il 1559 dal cancelliere Cosimo Perrotta, con regesti di atti dal 1109 al 1597. Nel 1588 un nuovo repertorio fu compilato e dato alle stampe dal cancelliere Gian Antonio Manna, che continuò ad aggiornarne una versione manoscritta fino al 1595. Per i repertori appena citati e gli altri strumenti di lavoro compilati dal personale della cancelleria di Capua, compreso il repertorio di Pompeo Graniti (1738), continuatore del lavoro iniziato da G.A. Manna, si faccia riferimento a Senatore 2009, pp. 510-520. Inoltre, Gianluca Falcucci ha rinvenuto altri tre strumenti di ricerca compilati dal cancelliere Manna, rimasti finora ignori perché non segnalati nell'inventario Mazzoleni-Orefice (BMC, *Archivio Storico Capuano. Inventario*). La descrizione analitica dell'Inventario delle scritture del tesoro, dell'Indice dei consigli e del Registro di lettere regie, redatti tra il 1559 e il 1574, è in Falcucci 2023, pp. 51-70, dove (pp. 44-51) è descritta anche l'attività archivistica di G.A. Manna. Mentre il profilo bibliografico di Gian Antonio Manna è stato ricostruito da Gianluca Falcucci nel saggio *Chi ha salvato la memoria di Capua? Profilo di Gian Antonio Manna (1533-1613)* all'interno del presente volume.

[18] Come ha notato Falcucci (2023, p. 50, nota 33), le unità archivistiche sono in realtà 2.367 (o 2.417 includendo anche quelle non inventariate), e non 3.467, come riportato erroneamente nell'introduzione dell'inventario delle archiviste napoletane.

[19] Cfr. BMC, *Archivio Storico Capuano. Inventario*.

[20] Per i "quaderni dell'università" cfr. Senatore 2009, p. 458 e Senatore 2018, II, pp. 637-983.

[21] Per un quadro di sintesi sui sindaci, sull'assemblea dei Sei Eletti e sul Consiglio dei Quaranta, cfr. Senatore 2018, I, pp. 554-563, 566-

All'interno del fondo "Pergamene", sul quale ci si soffermerà qui di seguito, grazie alla presenza del timbro dell'Archivio storico diplomatico della città di Capua, sono stati identificati 61 documenti pergamenacei, parte integrante dell'Archivio Storico Capuano, che, seguendo un'antica tradizione archivistica, furono separati dagli atti cartacei[22]. Questi documenti, che coprono l'arco cronologico dal 1387 al 1862, costituiscono la parte residuale del diplomatico del Comune, trasferito nel 1847 alla Soprintendenza degli Archivi di Napoli e distrutto nel rogo del 1943 di Villa Montesano, sita nella campagna del comune di San Paolo Belsito, dove furono trasferite le carte più antiche e preziose dell'Archivio di Stato di Napoli[23]. Al fondo "Pergamene" sono accorpati due manoscritti in membrana, noti come "Cartulari I" e "II", identificati da Francesco Senatore con il "Libretto dei Privilegi" (1480) e il "Libro d'Oro" (1513) dell'Università di Capua[24].

1.2 *Fondo Pergamene*

La Biblioteca del Museo Campano conserva un fondo pergamenaceo, composto da 832 pezzi e 24 frammenti: documenti pubblici, solenni, pubblici d'ufficio e privati provenienti dagli archivi di enti religiosi soppressi, dall'archivio dell'arcidiocesi di Capua e, solo in minima parte, dall'Archivio Storico Capuano. Si tratta, quindi, di una collezione e non di un archivio di documenti in pergamena, giunti all'istituto di conservazione capuano attraverso donazioni, compere, acquisizioni e cessioni in deposito, effettuati nel corso di un cinquantennio, grazie al lavoro della Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro e di alcuni dei suoi membri più attivi, *in primis*, Gabriele Iannelli e Angelo Broccoli[25].

Nel secondo Dopoguerra il fondo fu ordinato cronologicamente presso l'Archivio di Stato di Napoli e, sul finire degli anni Cinquanta, Jole Mazzoleni diede alle stampe due volumi con i regesti e le edizioni dei documenti di età medievale, mentre i documenti di età moderna furono solo regestati[26]. Il fondo, infatti, conserva documenti sciolti (972-1862), volumi rilegati[27] e diversi frammenti di codici, alcuni dei quali in beneventana[28]. Questo nucleo documentario, benché modesto, è l'unico in grado di testimoniare tutte le fasi della storia della città di Capua, giacché la documentazione ecclesiastica e civile, pubblica e privata, prodotta in età longobarda nella Capua sul Volturno, è andata distrutta o dispersa[29].

570. Per la funzione di cancelliere, attribuita ai sindaci per gli anni in cui furono compilati i "quaderni dell'università", cfr. Senatore 2009, p. 457, 462.

[22] Per l'elenco cronologico delle pergamene estratte dall'Archivio Storico Capuano cfr. Vendemia 2006, pp. 56-57 e Marino - Vendemia 2017, pp. 103-106.

[23] Le edizioni e i regesti dei documenti di epoca medievale sono in Mazzoleni 1957-1958; mentre, i regesti dei documenti di età moderna sono in ASNA, *Le pergamene di Capua*. Per il versamento da parte del Comune di 598 pergamene (aa. 598-1554) e di 114 privilegi (aa. 1109-1621) cfr. Capasso 1885, p. 39, e Mazzoleni 1957, pp. XI-XII. Sul trasferimento della documentazione più significativa dell'Archivio di Stato di Napoli e sull'incendio di Villa Montesano cfr. Palmieri 2002, pp. 257-292.

[24] Le descrizioni analitiche del "Libro dei Privilegi", contente le copie autentiche dei privilegi ricevuti dalla città di Capua, e del "Libro d'oro", ovvero del "libro rosso" con le trascrizioni di privilegi e altri atti dell'università, sono in Senatore 2009, pp. 505-510. Di recente, sono state individuate altre 85 pergamene, risalenti ai secoli XV-XVIII, riutilizzate come coperte per la rilegatura di alcuni volumi della sezione cartacea. Il censimento delle pergamene di riuso del fondo cartaceo è stato condotto da Falcucci 2023, pp. 49-50, nota 31.

[25] Il processo di sedimentazione delle pergamene è in larga parte ricostruito in Vendemia 2006, pp. 51-55.

[26] La documentazione medievale è in Mazzoleni 1957-1958; mentre la copia dattiloscritta del volume dei regesti della documentazione di età moderna è conservata presso la sala inventari dell'Archivio di Stato di Napoli cfr. ASNA, *Le pergamene di Capua*.

[27] Tra i quali vi è l'*Inventarium bonorum demanialium pheudi Urdichellae quod possiudetur ab illustrissimo et excellentissimo domino domino Iohanne Baptista de Capua principe Caspuli marchione Campi Lactari* (BMC, *Pergamene*, n. 583). Per il contenuto dell'inventario: ASNA, *Le pergamene di Capua*, p. 98*bis*.

[28] Un frammento di codice in beneventana della prima metà dell'XI secolo è conservato in una busta cartacea insieme al frammento di un codice più tardo; al riguardo, cfr. BMC, *Pergamene*, n. 702, e Vendemia 2010, pp. 9-23.

[29] I quattro documenti di età longobarda noti (972-1006) sono editi in Mazzoleni 1957-1958, pp. 1-13, nn. I-IV.

1.3 *Fondo ex ECA*

Nel 1973, i fondi archivistici delle opere pie capuane – in seguito definiti Archivio ex ECA (Ente Comunale di Assistenza)[30] –, di proprietà della città di Capua, furono depositati nei locali del Museo Campano per salvaguardarli dalla probabile dispersione[31]. Nei primi anni Duemila, l'archivio fu oggetto di un intervento di recupero a cura della Soprintendenza Archivistica per la Campania, nel corso del quale furono individuati i principali fondi archivistici[32]:

- "Congregazione di Carità" (1863-1937);
- "Chiesa, confraternita, conservatorio, ospedale dell'Annunziata" (1477-1930);
- "Chiesa e confraternita di Santa Maria del Suffragio o delle Anime del Purgatorio di Capua" (1665-1852);
- "Chiesa e conservatorio di Santa Teresa o della Trentatré" (1765-1863);
- "Chiesa e conservatorio di Santa Maria Maddalena, detto delle Pentite e Convertite" (1819-1863);
- "Cappella SS. Corpo di Cristo" (1752-1816);
- "Eredità diverse" (1613-1793)[33].

Tra i fondi appena elencati, per quanto finora noto, l'archivio della Casa Santa dell'Annunziata di Capua, fondata tra il 1318 e il 1320[34], conserverebbe la documentazione più antica. Grazie a un recente studio condotto da Francesco Senatore, è ora noto l'ordinamento cinquecentesco dell'archivio e l'elenco delle serie documentarie più importanti in esso conservate[35]. Figura chiave per l'ordinamento dell'archivio fu il già citato cancelliere dell'archivio dell'*Universitas* di Capua, Gian Antonio Manna, nominato il 30 aprile 1574 razionale dell'Annunziata, al quale, tra le varie funzioni attribuitegli, fu assegnato il compito di custodire le scritture. Appena insediato, Manna inaugurò la serie dei "libri di ragione", ovvero i libri del razionale, che costituivano un dettagliato «repertorio delle proprietà, dei diritti e in generale dell'attività dell'Annunziata, con aggiornamenti annuali»[36].

La serie più nota dell'archivio, invece, è quella dei "libri bancali", cioè i registri di entrata e di uscita dell'ente assistenziale, tenuti dal cassiere del "banco". Di questi registri, chiamati anche quaderni «de lo introito et exito», ne sono pervenuti almeno 239 (1477-1784)[37]. Il registro più antico, relativo all'amministrazione dell'anno 1477-1478, è stato recentemente edito, dimostrando così le ampie potenzialità di questa serie documentaria per la ricostruzione della storia del più longevo e importante ente assistenziale cittadino[38]. Infine, parte integrante dell'archivio sono 43 pergamene (secc. XIII-XVII), individuate in un piccolo nucleo di 62 documenti (1222-1914)[39].

---

[30] Sulla legislazione relativa agli enti assistenziali postunitari: Marino 2014, pp. 77-79.

[31] Il materiale giaceva abbandonato nei locali della Casa Santa dell'Annunziata di Capua, cfr. Chillemi 1973, pp. 117-118.

[32] Per l'elenco dei fondi cfr. Strazzullo 2005, pp. 173-174; ripreso anche in Marino - Vendemia 2017, pp. 106-107. Per quanto riguarda il progetto di riordino curato dalla Soprintendenza, non risulta che sia stato consegnato alla Biblioteca del Museo Campano un inventario né un semplice elenco di consistenza.

[33] Nello specifico, si tratta delle seguenti eredità: Giuliano d'Angelo (1584-1625); Lorenzo Menecillo (1663-1713); Geronimo Paparo (1603-1606); Giovanni Pagliuca (1793); Francesco Cameo (1622-1732); Paolino Mirto (1658); Ottavio Villano (1613-1623).

[34] Marino 2014, pp. 7-8.

[35] Senatore 2020, pp. 98-99, che, a causa delle differenti denominazioni attribuite alle serie, non trova l'esatta corrispondenza tra le serie cinquecentesche e quelle proposte in Strazzullo 2005, p. 174 e riprese in Marino - Vendemia 2017, p. 106: "titoli di proprietà" (1401-1836); "libri bancali" (1477-1784); "bilanci" (1589-1784); "cautele e istrumenti" (1591-1789); "conclusioni" (1662-1789); "messe celebrate" (1683-1734); "cedolari" (1758-1812); "conto dell'introito ed esito" (1779-1804); "libri di cassa" (1787-1816); "conto dei grani" (1810-1811); "protocolli" (1839-1864); "giornali di cassa" (1848-1858).

[36] Fino a quel momento, tale funzione era di competenza del cassiere. Manna dotò l'archivio anche di chiavi d'accesso per consentire una rapida e funzionale consultazione dei documenti). Sull'ordinamento cinquecentesco, il ruolo di Manna e sulle funzioni attribuite al razionale dell'Annunziata capuana cfr. Senatore 2020, p. 92-99.

[37] Sulla serie e l'inventario dei primi diciotto registri (aa. 1477-1519) cfr. Senatore 2020, pp. 91, 100-109, 111-113.

[38] Marinò - Senatore - Tiseo 2020. L'edizione è introdotta dai saggi di Carrino 2020, Fontanella 2020, Cucca 2020, Razzino 2020.

[39] L'elenco cronologico dei documenti è in Marino - Vendemia 2017, pp. 107-109. L'edizione del documento del 1222 è in Bova 1998, pp. 281-284 (1222 giugno, Capua).

1.4 *Fondo "manoscritti"*

A tutt'oggi, il fondo "manoscritti" è il più consultato della Biblioteca del Museo. Si tratta, in realtà, di una miscellanea, ovvero una raccolta composita di documenti provenienti da archivi pubblici, ecclesiastici e privati, relativa a materie eterogenee[40]. Il complesso documentario è costituito da fascicoli, registri, carte sciolte, carte geografiche, incisioni, fotografie, giornali, riviste, piante e documenti contenuti in 670 faldoni fattizi, abitualmente chiamati buste. Copre un arco di tempo compreso tra il XV secolo e gli anni cinquanta del secolo scorso e conserva documentazione interessante tutta la provincia storica di Terra di Lavoro[41].

Sulle origini di questo fondo non sono disponibili studi sistematici ed esaustivi. Del resto, in assenza di strumenti quali elenchi di versamento, indici, rubriche e titolari di classificazione, risulta difficile determinare le modalità attraverso cui la raccolta si sia formata nel corso degli anni. L'unico dato certo è che il fondo contiene non solo la documentazione prodotta o comunque gestita da più istituti e persone, ma anche materiale bibliografico che, molto probabilmente, sarebbe dovuto confluire nel patrimonio della Biblioteca Campana.

È ormai convinzione diffusa che un gruppo di cinquanta buste (590-639), parte integrante dell'intero fondo, raccolga quasi esclusivamente documentazione prodotta o in qualche modo gestita dal fondatore del Museo Campano, tanto da essere definito fondo "Iannelli"[42]. In realtà, confrontando la tipologia di documenti contenuti in queste cinquanta buste con le restanti dell'intero fondo "manoscritti", è evidente che non c'è alcuna differenza che giustifichi l'esistenza di due distinti fondi archivistici. I documenti prodotti o acquisiti da Iannelli sono distribuiti sia nel primo sia nel secondo gruppo di buste[43]. Inoltre, in entrambi i gruppi si rinvengono documenti prodotti dalla Commissione Conservatrice nell'esercizio delle sue funzioni, carte relative all'amministrazione del Museo Campano, libri, manoscritti, opere a stampa, giornali, periodici, appunti, corrispondenze e documenti prodotti in anni successivi alla morte del fondatore del Museo (†1895)[44].

I due fondi, o gruppi di buste, pertanto, costituiscono un unico grande complesso documentario, formatosi per effetto di processi di sedimentazione alquanto complessi da ricostruire, a causa degli smembramenti e delle fusioni degli originari fondi archivistici o raccolte documentarie. Ammesso che la condizionatura di questa documentazione sia stata realizzata seguendo un criterio, per quanto sfuggente. In realtà, è molto più probabile che la confusione registrata in queste 670 buste sia stata generata da un frettoloso intervento di messa in sicurezza della documentazione, necessario per scongiurarne la dispersione, a seguito dei danni subiti dalla sede del Museo Campano durante il bombardamento del 9 settembre 1943[45].

2. Prospettive di riordino e valorizzazione

Come si evince da questa breve descrizione, quello "Campano" è un autentico archivio di concentrazione, che raccoglie cioè più archivi, ciascuno con la sua storia e le sue peculiarità. E come tale va trattato nel momento in cui si progettano e realizzano interventi di recupero, riordino, digitalizzazione

[40] In BMC, rispettivamente: Fondo "manoscritti", b. 85, fasc. 1, *Protocollo della Cancelleria della città di Capua,* volume manoscritto (1591), 615 carte; b. 374, *Regesti di documenti relativi al monastero di S. Giovanni delle Dame Monache*, cc. 45; b. 83, fasc. 2, *Carte contabili dei signori Francesco Della Volpe, Nicola Antonio e Luigi Colella*, e il *Carteggio di Angelo Broccoli per acquisto di proprietà*. Documenti relativi ad affari privati di Broccoli sono anche in ivi, bb. 268, 591, 622, 625, 626.

[41] Marino 2006, p. 35 e Marino 2007, p. 151.

[42] Ancora nel 2005 questo nucleo di una cinquantina di buste è definito fondo "Iannelli" in Guida 2005.

[43] Documenti, appunti e carteggi di proprietà di Iannelli sono anche in BMC, fondo "manoscritti", buste 1, 3-4, 23, 50.

[44] Documenti sicuramente prodotti o acquisiti dalla Commissioni Conservatrice sono in BMC, fondo "manoscritti", buste 418, 440, 505, 508, 594, 596-598, 600-602, 605-613, 615-626 e nelle buste 640-670.

[45] Per i danni subiti dai locali del Museo e della Biblioteca si faccia riferimento a Marino 2007, p. 153, nota 38, e a Causa 1953.

e valorizzazione della documentazione, anche perché diverse sono le condizioni di conservazione dei diversi complessi documentari lì depositati. Recentemente, l'azione sinergica tra diverse istituzioni sta portando ottimi risultati. È il caso, per esempio, del fondo pergamenaceo, come si è già detto, oggetto di un intervento di inventariazione e digitalizzazione; oppure dell'archivio storico della Città di Capua, di cui Gianluca Falcucci ha da poco redatto un nuovo inventario della prima ripartizione; o ancora dell'archivio dell'Annunziata, di cui Sabrina Fontanella ha compilato un inventario topografico dei cosiddetti bancali. Certo, molto ancora resta da fare, ma questi recenti risultati sembrano confermare che la strada della cooperazione tra più enti (Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Campania, università e istituti di ricerca, Comune di Capua, Provincia di Caserta, Regione Campania e, naturalmente, lo stesso Museo Campano) sia davvero quella corretta ed efficace.

Nel caso del Diplomatico, una volta terminata la regestazione e la digitalizzazione dei pezzi membranacei, sarà utile per gli studiosi pubblicare sulla *webpage* del Museo sia l'inventario digitale, sia le copie fotografiche ad alta risoluzione di tutti i documenti del fondo, garantendone così sia l'agevole fruizione sia la corretta conservazione della documentazione[46]. Quanto all'Archivio Storico Capuano, oltre all'elaborazione e informatizzazione di aggiornati strumenti di corredo, si rendono ormai urgenti interventi di ricondizionamento e restauro di alcuni volumi manoscritti e di spolveratura dei palchetti delle antiche scaffalature; inoltre, sarebbe opportuna la digitalizzazione di alcune serie archivistiche, magari iniziando da quelle della prima ripartizione, ovvero "Carte di cancelleria antiche, lettere regie e diversi", peraltro le più consultate.

Ancora molto resta da fare, invece, per i vari fondi archivistici dell'ECA capuano, alcuni dei quali in attesa di essere salvati dal rischio di abbandono. Una volta individuati locali adeguati alla corretta conservazione di questo importante archivio storico, bisognerà avviare il riordino di tutte le serie archivistiche superstiti, compilando i relativi elenchi di consistenza e inventari analitici, provvedendo al corretto condizionamento della documentazione e al restauro dei pezzi in cattivo stato di conservazione. Anche in questo caso, è auspicabile la digitalizzazione, se non di tutta, almeno dei documenti più antichi, come i bancali e i libri di ragione dell'Annunziata.

Più ostico è il caso del fondo "manoscritti", su cui vale la pena soffermarci più a lungo, perché, come si è già chiarito, si tratta di una raccolta di archivi diversi e, come tale, risulta più problematico il riordino della documentazione. In questo senso, l'analisi strutturale di un insieme di fondi richiede il preliminare studio accurato della storia istituzionale e dei modi di accumulazione delle carte, così come le soluzioni da adottare per riordinarlo devono scaturire dall'analisi dei documenti e delle loro aggregazioni, dallo studio dell'organizzazione e delle funzioni dell'ente[47]. Da un'analisi sommaria delle unità archivistiche, svolta circa venti anni fa[48], emerse con chiarezza che questo complesso documentario è strutturato in diversi sub-fondi, ognuno di essi caratterizzato da una propria storia istituzionale e da specifiche vicende di sedimentazione delle carte[49].

Va sicuramente completato il lavoro di revisione e schedatura delle singole unità documentarie, che ci consentirà di scegliere le metodologie più adeguate da adottare al momento dell'ordinamento delle carte. Per l'individuazione dei principali sub-fondi ci siamo basati, nella maggior parte dei casi, sul raggruppamento di documenti prodotti o comunque gestiti da un soggetto specifico (persona o ente), in altri casi, cioè laddove era risultato impossibile o improprio questo sistema, sull'aggregazio-

[46] A tal riguardo, facciamo notare che la *webpage* (museocampanocapua.it) (consultato il 28/12/2024) del Museo Campano contiene scarne notizie sui fondi archivistici conservati; sarebbe opportuno creare una sezione dedicata agli archivi storici, in cui pubblicare gli inventari dei diversi fondi archivistici e magari anche della documentazione digitalizzata.

[47] Carucci 1995, p. 142.

[48] L'analisi della documentazione fu effettuata su 595 faldoni, pari al 93% dell'intero fondo.

[49] Con l'aggravante che l'individuazione dei sub-fondi non risulta affatto agevole, in quanto ai documenti prodotti o comunque controllati da Iannelli si frappongono pratiche ed affari relativi all'attività della Commissione Conservatrice; perché quotidiani e riviste sono accorpati paradossalmente a frammenti di documentazione di enti laici e religiosi; e per la semplice ragione che in una medesima busta si trovano volumi manoscritti, a partire dal XVI secolo, assieme a carteggi privati oppure ad appunti su diverse materie.

ne di tipologie documentarie affini. Per ogni sub fondo è stato possibile ipotizzare tante serie archivistiche quanti sono i produttori o le tipologie dei documenti, secondo lo schema che segue:

"Commissione Conservatrice" (serie: "atti e verbali delle sedute"; "corrispondenza"; notizie di scavi; inventari; donazioni e sussidi);

"Museo Campano" (serie: "direzione"; "amministrazione"; "corrispondenza"; "donazioni e acquisti"; "miscellanea");

"Eredità Gabriele Iannelli" (serie: "carteggio privato"; "appunti e note storiche"; "miscellanea");

"Miscellanea" (serie: "protocolli notarili"; "note statistiche"; "archivi di enti ecclesiastici"; "archivi privati").

Per quanto concerne l'ordinamento, come evidenziammo già venti anni fa, non è detto che il metodo debba essere unico per tutti i sub-fondi qui proposti. Laddove sono ancora identificabili le segnature archivistiche originali – come nel fondo "Eredità Iannelli" – sarà possibile adottare il metodo storico, che consiste nel riordinare le carte ricostituendone l'organizzazione originaria, secondo le articolazioni in serie e le forme di aggregazione dei singoli documenti quali erano state determinate dalle finalità e dalle funzioni dell'ente o della persona che produsse il complesso documentario[50]. Viceversa, quando si rivela impossibile o inopportuno ripristinare l'ordine originario, si può ricorrere al cosiddetto principio della provenienza liberamente applicato, teorizzato da Brenneke, che mira ad organizzare le carte di un soggetto produttore in base a un criterio organico-sistematico dedotto dall'esame delle sue funzioni, pertanto, non riflette l'ordine che lo stesso dette in origine ai suoi documenti, ma quello che secondo il riordinatore meglio rifletta lo sviluppo organico dell'attività dell'ente o della persona[51].

Ad ogni modo, qualsiasi siano le metodologie che si applicheranno per il riordino, riteniamo opportuno sollecitare nuovamente le autorità competenti (*in primis* il Museo) affinché questo complesso documentario venga valorizzato come merita. Del resto, non è un caso che sia il fondo più consultato dagli utenti, perché la varietà di fonti che conserva offre molteplici spunti e suggestioni di ricerca nell'ambito degli studi di storia locale, in generale, ma con riferimento specifico alla storia sociale ed istituzionale del territorio, alla storia dell'arte, all'archeologia, alla museologia, alla storia del collezionismo, al restauro e alla legislazione otto-novecentesca in materia di beni culturali. L'appello, naturalmente, riguarda anche agli altri fondi archivistici che abbiamo presentato, perché senza un "Archivio Campano" ben ordinato e fruibile quel progetto lungimirante di Iannelli e della Commissione Conservatrice, oggi, sarebbe ingiustamente disatteso[52].

Salvatore Marino
Universitat de Barcelona – Departament d'Història i Arqueologia
salvatore.marino@ub.edu

Maria Elisabetta Vendemia
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
mariaelisabetta.vendemia@unicampania.it

[50] Carucci 1995, p. 220.

[51] Tale metodo privilegia la «comunione di contenuto» di un complesso di documenti prodotti da diversi enti e muove – secondo chi lo teorizza – da un'esigenza di creatività del lavoro dell'archivista; e potrebbe essere applicato a Capua, tenendo nella giusta considerazione le esigenze degli studiosi. Per l'elaborazione teorica di questo principio, cfr. Brenneke 1968, pp. 111-114. Una sintesi della teoria di Brenneke è in Carucci 1995, pp. 220-221. La posizione di Brenneke è stata variamente ripresa nei decenni successivi; interessanti osservazioni in merito sono in Valenti 1975, pp. 161-197 e in Lodolini 1986, pp. 133-139. Per il dibattito italiano sulle teorie brennekiane, cfr. Tamblé 1993, pp. 111-129.

[52] *Atti della Commissione* 1892 (seduta del 4 aprile). Ricordiamo che ancora nel 1892, la Commissione ribadiva il prestigioso progetto di accogliere nel medesimo edificio «quattro istituzioni insieme [Museo, Archivio, Biblioteca e Iconoteca] formando così, come un ateneo e l'emporio di quanto può illustrare civilmente e scientificamente questa cotanto rinomata Provincia, già Campania, oggi Terra di Lavoro».

FONTI E INVENTARI INEDITI

ASNA = *Archivio di Stato di Napoli*
Le pergamene di Capua. Inventario, 20, dattiloscritto, consultabile nella Sala inventari.

BMC = *Biblioteca del Museo Provinciale Campano di Capua Archivio Storico Capuano. Inventario*, a cura di R. Orefice e J. Mazzoleni, [1956], dattiloscritto; un'altra copia dell'inventario è consultabile nella Sala Inventari dell'Archivio di Stato di Napoli.
Fondo "Manoscritti", bb. 1-670.
"Pergamene", nn. 583, 702, Cartulario I, Cartulario II.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Atti della Commissione 1873, 1878, 1892 = *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, Capua-Caserta 1873, 1878, 1892.

Barrella 2004 = N. Barrella, "La vocazione al territorio: i musei in provincia di Caserta", in *La memoria dei luoghi. Atti delle giornate di studi sul futuro dei musei locali della Campania*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2004: 25-33.

Bindi 2003 = V. Bindi, "Il Museo e la Biblioteca Campana", in Centore - Argenziano 2003: 41-43.

Bova 1998 = *Le pergamene sveve della «Mater Ecclesia Capuana» I. (1201-1228)*, a cura di G. Bova, Napoli 1998.

Brenneke 1968 = A. Brenneke, *Archivistica,* Milano 1968.

Broccoli 1902-1914 = *Catalogo della Biblioteca Topografica del Museo Campano*, a cura di A. Broccoli, I-III, Capua 1902-1914.

Capasso 1885 = B. Capasso, *Gli archivi e gli studi paleografici e diplomatici nelle province napoletane fino al 1818. Discorso di Bartolomeo Capasso letto ai 14 aprile 1885 nella scuola di paleografia dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli 1885.

Carfora 1998 = C. Carfora, *L'erudizione storica a Capua*, Salerno, Salerno 1998.

Carrino 2020 = U. Carrino, "Modello gestionale e logica d'azienda in un ente assistenziale: il caso dell'Annunziata di Capua (1477-1478)", in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco di Napoli* n.s. 3, fasc. 2, 2020: 121-140.

Carucci 1995 = P. Carucci, *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione,* Roma 1995.

Casertano 1966 = P. Casertano, "Panoramica sulla Biblioteca del Museo Campano", in *Capys* 1, 1966: 22-29.

Causa 1953 = R. Causa, "Il nuovo ordinamento delle collezioni d'arte medievale e moderna al Museo Campano di Capua", in *BdA* 38.4, 1953: 348-355 (ripubb. in Centore - Argenziano 2003: 75-92).

Centore - Argenziano 2003 = *Il Museo Campano di Capua nel centotrentesimo anno dalla fondazione*, a cura di G. Centore - P. Argenziano, Maddaloni 2003.

Chillemi 1973 = R. Chillemi, "A proposito di certi rapporti, in *Capys* 7, 1973: 117-118.

Chillemi 1974 = R. Chillemi, "La fondazione del Museo Campano", in *Capys* 8, 1974: 3-14.

Chillemi 1980-1981 = R. Chillemi, "Breve storia dell'-Archivio Storico di Capua", in *Archivio Storico di Terra di Lavoro* 8, 1980-1981: 177-192.

Cucca 2020 = V. Cucca, "L'Annunziata di Capua e la vita religiosa della città. Note dal quaderno del 1477-1478", in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco di Napoli* n.s. 3, fasc. 2, 2020: 159-170.

Falcucci 2023 = G. Falcucci, "Strumenti di ricerca inediti dell'archivio storico della città di Capua (Secolo XVI)", in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco di Napoli* n.s. 8, 2023: 35-72.

Fontanella 2020 = S. Fontanella, "La gestione delle elemosine presso la Santissima Annunziata di Capua. Un'analisi del *Libro bancale* del 1477-1478", in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco di Napoli* n.s. 3, fasc. 2, 2020: 141-157.

Guerrieri 1974 = G. Guerrieri, "La Biblioteca", in *Il Museo Provinciale* 1974: 126-129.

Guida 2005 = G. Guida, "*Il fondo Jannelli presso l'archivio del Museo Campano di Capua*", in *Annali del Museo Campano di Capua* 2, 2005: 177-178.

Iannelli 1878 = G. Iannelli, *Ragioni per mostrare che a Capua spetti a preferenza il dritto di un museo Provinciale. Relazione letta nella tornata 2 maggio 1870 della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti della Provincia di Terra di Lavoro dal segretario Gabriele Iannelli (con alcune giunte e note)*, Caserta, Nobile, 1878, (ripubb. in *Il Museo Provinciale* 1974).

Il Museo Provinciale 1974 = *Il Museo Provinciale campano di Capua nel centenario della Fondazione*, Caserta 1974.

Kehr 1977 = P.F. Kehr, *Papsturkunden in Italien. Raiseberichte zur Italia Pontificia. II. 1899-1900*, a cura di R. Volpini, Città del Vaticano 1977.

Lodolini 1986 = E. Lodolini, *Archivistica. Principi e problemi*, Milano 1986.

Marino 2006 = S. Marino, "Il fondo manoscritti del Museo Campano di Capua e la questione del fondo Iannelli", in *Capys* 39, 2006: 33-49.

Marino 2007 = S. Marino, "Il Museo Campano di Capua: problemi di conoscenza e valorizzazione dei fondi archivistici", in *Nuovi Annali della Scuola Speciale per archivisti e bibliotecari* 21, 2007: 141-157.

Marino 2014 = S. Marino, *Ospedali e città nel Regno di Napoli. Le Annunziate: istituzioni, archivi e fonti (secc. XIV-XIX)*, Firenze 2014.

Marino 2022 = S. Marino, "Le memorie scritte del welfare campano: passato, presente e prospettive future", in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco di Napoli* n.s. 6, fasc. 1, 2022: 9-22.

Marino - Vendemia 2017 = S. Marino - M.E. Vendemia, *Archivi storici comunali della Campania. Censimento. I*. Napoli 2017 <https://www.ismed.cnr.it/pubblicazioni/ebook>.

Marinò - Senatore - Tiseo 2020 = "Quaderno dell'entrata e uscita dell'Annunziata di Capua (1477-1478)", a cura di M. Marinò - F. Senatore - M. Tiseo, in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco di Napoli* n.s. 3, fasc. 2, 2020: 187-319.

Mazzoleni 1957-1958 = *Le pergamene di Capua. I-II, pt. I*, a cura di J. Mazzoleni, Napoli 1957-1958.

Palmieri 2002 = S. Palmieri, *Degli Archivi napoletani. Storia e tradizione*, Bologna 2002.

Razzino 2020 = A. Razzino, "Scarpe, tegami e tela. Spunti di storia materiale in un registro dell'Annunziata di Capua", in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco di Napoli* n.s. 3, fasc. 2, 2020: 171-186.

Senatore 2009 = F. Senatore, "Gli archivi delle *universitates* meridionali: il caso di Capua ed alcune considerazioni generali", in *Archivi e comunità tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. Bartoli Langeli - A. Giorgi, S. Moscadelli, Roma 2009: 447-520.

Senatore 2018 = F. Senatore, *Una città, il Regno: istituzioni e società a Capua nel XV secolo*, 2 voll., Roma 2018.

Senatore 2020 = F. Senatore, "L'Annunziata di Capua e il suo archivio fra Quattro e Cinquecento", in *Quaderni dell'Archivio Storico della Fondazione Banco di Napoli* n.s. 3, 2020: 89-119.

Strazzullo 2005 = M.R. Strazzullo, "Assistenza e beneficenza a Capua. Le fonti documentarie dal Cinquecento all'Ottocento", in *Annali del Museo Provinciale Campano di Capua* 2, 2005: 173-176.

Tamblé 1993 = D. Tamblé, *La teoria archivistica italiana contemporanea*, Roma 1993.

Valenti 1975 = F. Valenti, "Parliamo ancora di archivistica", in *Rassegna degli Archivi di Stato* 35, 1975: 161-197.

Vendemia 2006 = M.E. Vendemia, "Il fondo pergamenaceo del Museo Campano di Capua", in *Capys* 40, 2006: 50-71.

Vendemia 2010 = M.E. Vendemia, "Un nuovo frammento di scrittura beneventa scoperto nel Museo Provinciale Campano di Capua", in *BMB. Bibliografia dei manoscritti in scrittura beneventana* 18, 2010: 9-23.

Gianluca Falcucci

Chi ha salvato la memoria di Capua? Profilo di Gian Antonio Manna (1533-1613)

Abstract

L'Archivio storico della città di Capua è uno degli archivi comunali più ricchi del Mezzogiorno, che documenta con soluzione di continuità la storia della città campana in Età Moderna. Cio è stato possibile anche grazie all'affermazione a Capua di una "sensibilità archivistica" che avrebbe portato nel XVI secolo alla nomina di un conservatore delle scritture, all'istituzione di un archivio pubblico, che avrebbe affiancato quello del tesoro, e alla designazione di un *archivario*. A rivestire entrambe le cariche tra il 1574 e il 1613 fu Gian Antonio Manna, cancelliere tra il 1554 e il 1570. Nel corso della sua lunga carriera Manna fu autore di numerosi repertori e inventari, parte dei quali giunti fino a oggi e grazie ai quali è possibile "accedere" alla memoria storica dell'*universitas* e al suo patrimonio documentale, compreso quello non più esistente.

The Historical Archive of the City of Capua is one of the richest municipal archives in southern Italy, documenting the history of the city in the Modern Age. This was made possible by the emergence in Capua of an 'archival sensibility' that would lead in the 16th century to the institution of a registrar, the creation of a public archive, which would stand alongside that of the treasury, and the appointment of an archivist. Holding both offices between 1574 and 1613 was Gian Antonio Manna, chancellor between 1554 and 1570. In the course of his long career, Manna was the author of numerous repertories and inventories, some of which have survived to the present day and thanks to which it is possible to "access" the historical memory of the universitas and its documentary heritage, including that which is no longer being preserved.

Introduzione

L'Archivio storico della città di Capua, custodito presso il Museo Provinciale Campano dal 1892, rappresenta un caso eccezionale nel Mezzogiorno d'Italia per la sua ricchezza documentale, che, sopravvissuta in buona parte ai secoli, è testimone della storia della città a partire dal Medioevo[1]. Ciò è stato possibile anche grazie all'affermazione a Capua di una "sensibilità archivistica" che – nel rinvenire già in un provvedimento del 1467 di Ferdinando d'Aragona un'attenzione delle autorità centrali verso la produzione e la conservazione delle scritture[2] –, avrebbe portato nel secolo successivo alla nomina di un «conservatore de le scripture» (1509), all'istituzione di un archivio pubblico (1570),

[1] Sul versamento del 1892 vd. Chillemi 1980-1981, pp. 177-192; sulla "politica archivistica" di Capua vd. Senatore 2009, pp. 447-520; Senatore 2018, che per primo ha gettato luce sulla figura e sull'operato di Gian Antonio Manna. È mio dovere ringraziare la direzione del Museo Provinciale Campano e il suo personale, in particolare la Dott.ssa Schiano e Gennaro D'Amato per la cordialità e la disponibilità mostrata durante i miei periodi di ricerca in archivio.

[2] Senatore 2009, p. 466.

che andò ad affiancare quello del tesoro, e alla designazione di un *archivario* (1574). La gestione di due depositi documentali quali il tesoro, posto nella cattedrale cittadina, e l'archivio pubblico, situato nel palazzo dell'Udienza, portò alla realizzazione di repertori e inventari manoscritti e a stampa, i più importanti dei quali furono redatti dal cancelliere, conservatore delle scritture e *archivario* Gian Antonio Manna, la cui figura è legata alla scelta di indicizzare le scritture dell'*universitas* in ordine alfabetico, pubblicando nel 1588 un repertorio unico nel suo genere, aggiornato in versione manoscritta fino al 1595.

Circoscrivere il profilo di Manna alle suddette cariche risulterebbe riduttivo, essendo stato egli un personaggio di spicco dell'*establishement* capuano, che ricoprì più ruoli e incarichi che lo resero una delle persone più stimate di Capua. Il presente contributo intende ripercorrere a grandi linee la carriera di Manna, focalizzando l'attenzione sull'impegno esercitato a tutela della memoria storica della città.

Gli anni giovanili: Manna scrivano e cancelliere (1553-1570)

Gian Antonio Manna nacque a Capua nel 1533. Non sappiamo molto sulle sue origini né sulla sua prima formazione[3]. L'appartenenza della famiglia Manna al ceto civile e non a quello nobiliare influisce sulla carenza di informazioni. La prima tappa documentata della carriera di Manna risale al 20 ottobre 1553, quando fece il suo ingresso nella cancelleria con la carica di scrivano in coppia con Gian Lonardo di Lorenzo. I due affiancarono i cancellieri Pietro Giacomo Ruta († 1558) e Cosimo Perrotta († 1570) con una paga di 16 ducati annui[4]. Come da prassi, anche Manna – che differentemente da altri suoi colleghi non fu notaio –, iniziò la propria gavetta sotto la direzione dei cancellieri ordinari. Quest'ultima, però, non durò molto siccome già nel 1554 egli figura come cancelliere[5], carica che avrebbe ricoperto per più mandati fino al 1570.

Dalla metà degli anni '50 in poi Manna iniziò a essere impiegato dal governo capuano in numerosi «negotii»: inviato a Castel Volturno e a Calvi per effettuare l'incedolazione delle cariche di governo locali; inviato occasionalmente nei vicini casali per partecipare ai consigli come rappresentante capuano; inviato a Napoli per svolgere mansioni varie come, ad esempio, la liquidazione di conti o l'invio di «robbe» in dono al viceré o ad altri esponenti politici di spicco.

Al 1564 risale, invece, la nomina di cassiere (*banco*) dell'Annunziata di Capua, incarico che lo portò a revisionare i conti dell'ente e che lo vide – come avrebbe egli stesso ricordato in un memoriale del 1577 –, compulsare migliaia di pergamene «da 300 anni in qua» insieme a «tanti fascicoli di scritture et libri di 100 anni»[6].

Negli anni trascorsi in cancelleria Manna collaborò con Cosimo Perrotta – con il quale fece coppia nel 1558-1561, 1565-1566 e 1567-1570 – al riordino delle scritture della città custodite nella cappella del tesoro della cattedrale[7]. I due misero a punto utili strumenti di ricerca, il primo dei quali è un repertorio compilato dal solo Perrotta tra il 1558 e il 1559 (BMC, *Archivio* 1), che consentiva

[3] L'anno di nascita è ricavabile da una memoria di Manna del 1609, dove l'*archivario* ricordava l'ingresso in cancelleria nel 1553 e come «arrivato all'età di 74 anni have esercitato l'officio di rationale, nel quale per lo triennio suo ha pigliata tanta fatica in vederli conti di 40 anni passati» (Biblioteca del Museo Campano, d'ora in poi BMC, *Archivio Storico Capuano,* d'ora in poi *Archivio,* 28, c. 284r). Dal *Libro degli uffici* apprendiamo che la carica di razionale fu ricoperta a decorrere dal 1° gennaio 1607 (BMC, *Archivio* 843, d'ora in poi *Libro degli uffici*, c. 158r). Il cognome Manna è attestato a Capua nella seconda metà del Cinquecento, quando esponenti di questa famiglia rivestirono cariche di vario titolo. Tra i primi a figurare nei verbali di cancelleria è Filippo Manna, banco della città nel 1548 (BMC, *Archivio* 102, c. 29r). Gian Antonio Manna ebbe otto figli. Di tre di essi conosciamo i nomi: Lorenzo, avvocato e «agente» della città di Capua, e Sigismonda e Vittoria, entrate nel monastero dell'Annunziata di Capua nel 1580 (BMC, *Archivio* 22, c. 362v). Per un approfondimento sulla carriera di Manna vd. *Repertorio Manna II*, *ad vocem Gian Antonio Manna*, cc. 204r-212v.

[4] BMC, *Archivio* 263*ter* ad vocem *Cancellieri*.

[5] BMC, *Archivio* 372, c. 91r.

[6] BMC, *Archivio* 22, c. 1-3, dopo c. 200; *Repertorio Manna II*, c. 204v; Senatore 2020, p. 94, cui si rimanda per un approfondimento sull'Annunziata e il suo archivio.

[7] Sulla cappella del tesoro e le sue scritture vd. Senatore 2009, pp. 467-468.

la rapida individuazione dei principali provvedimenti riguardanti la costituzione cittadina[8]. Al 1559 risale il *Registro di lettere regie* (BMC, *Archivio* 263*quater*), redatto dal solo Manna, che lo avrebbe aggiornato fino al 1574. Il manoscritto consentiva di reperire le lettere regie, le sentenze e i decreti custoditi nel tesoro, diventando per il governo uno strumento costantemente consultato[9]. Frutto della collaborazione di entrambi fu, invece, il *Libro degli uffici* (BMC, *Archivio* 843) contenente gli elenchi di tutti gli ufficiali cittadini nominati dal governo vicereale e da quello locale. Compilato a partire dal 1560, il manoscritto fu aggiornato fino al 1860 a riprova della sua indispensabilità in ambito amministrativo[10]. In realtà, il *Libro degli uffici* non fu il primo strumento di questo genere ad essere messo a punto, dal momento che riprendeva un'iniziativa del cancelliere e conservatore delle scritture Giacomo de Benedetto († 1554), che tra il 1544 e il 1552 aveva redatto il «Registro de officiali et Iudici che sono stati in Capua do poi lo assedio de Napoli», posto in coda al secondo libro di cancelleria (BMC, *Archivio* 6).

Nelle vesti di cancelliere Manna era responsabile della compilazione dei libri di cancelleria, eredi dei quattrocenteschi quaderni del sindaco[11]. La serie *Libri di cancelleria* consta attualmente di 97 volumi che vanno dal 1467 al 1795 (BMC, *Archivio* 5-97, 380, 750, 1256)[12], e fu creata intorno al 1569. Il precedente *Repertorio Perrotta*, infatti, cita i quaderni più antichi indicando soltanto il nome del cancelliere e chiama «Primo libro di cancelleria» un registro del 1555-1557, mentre il registro del biennio 1567-1568, curato dagli stessi Perrotta e Manna, è identificato come «5° libro di cancelleria» in una postilla marginale coeva[13].

Nel 1569 Manna – cooptato il 15 gennaio nel Consiglio dei Quaranta nella categoria dei cittadini in luogo del defunto Paolo Maresca[14] –, iniziò la stesura dell'*Indice dei consigli* (BMC, *Archivio* 263*ter*) nel quale indicizzò alfabeticamente le deliberazioni di 254 riunioni dell'organismo collegiale di governo tenute tra il 17 gennaio 1536 e il 13 luglio 1569[15]. Grazie all'indice abbiamo la conferma dell'esistenza di due libri dei consigli, oggi dispersi, nei quali tra il 1539 e il 1555 furono registrate le delibere del solo Consiglio dei Quaranta, riservando ai libri di cancelleria quelle del collegio dei Sei eletti, il secondo organismo di governo capuano[16].

La carriera di cancelliere di Manna terminò il 16 novembre 1570, quando rassegnò le dimissioni «in poter de lo egregio notaro Nardo Antonio Maiorelli inviato […] per l'eccellente signor Cesare Argenzo eletto capocedola come per l'atto publico fatto di tal rinunza per detto notaro appare»[17].

Gli anni della maturità: Manna conservatore delle scritture, *archivario* e razionale (1571-1598)

Pochi mesi prima che Manna si dimettesse dalla carica di cancelliere erano stati conclusi i lavori del «nuovo general scrittorio nell'Udienza fatto per riponervi dentro tutte le scritture della città e della regia corte»[18]. Era nato l'archivio pubblico della città, il cui progetto risaliva al 1564, quando il Consiglio stabilì di individuare un locale per la conservazione delle scritture della corte capitaneale

[8] Per la descrizione vd. Senatore 2009, pp. 512-513.

[9] Per la descrizione vd. Falcucci 2023, pp. 65-70.

[10] Per la descrizione vd. Senatore 2009 pp. 514-516; per le sezioni interne vd. Falcucci 2023, pp. 46-47 nota 27.

[11] I quaderni quattrocenteschi dei sindaci di Capua (1467-1494) furono rilegati in un unico volume (BMC, *Archivio* 5) e sono editi in Senatore 2018, vol. II.

[12] Ma la numerazione originaria arriva a 105, da 106 a 117 assumono il nome di *Libri di conclusioni* e coprono il periodo 1795-1814 (BMC, *Archivio* 769*bis*-777). Si segnalano, inoltre, i seguenti frammenti di atti di cancelleria: BMC, *Archivio* 102 (1548-1550); BMC, *Archivio* 372 (1553-1554); BMC, *Archivio* 850 (secc. XVII-XVIII).

[13] Senatore 2009, pp. 482-483.

[14] Falcucci 2023, p. 45 nota 25.

[15] Per la descrizione vd. Falcucci 2023, pp. 61-65.

[16] La serie esistente dei *Libri dei consigli* consta di 16 volumi (BMC, *Archivio* 357-371*bis*) che coprono il periodo 1615-1803.

[17] BMC, *Archivio* 21, c. 233r; *Repertorio Manna II*, c. 204r.

[18] BMC, *Archivio* 21, c. 178v.

fino a quel momento raccolte alla rinfusa nel palazzo dell'Udienza in piazza dei Giudici, sede della cancelleria e del collegio dei Sei eletti. Dopo un piano iniziale che prevedeva l'allestimento dell'archivio nella cappella del tesoro, l'obbligo di rivolgersi all'arcivescovo per ricevere l'autorizzazione spinse l'amministrazione locale a optare per la stessa Udienza, dove «s'habiano da conservare li mandati et libri de banchi, mentre le lettere et privilegii non si movano dal thesauro dove al presente se conservano»[19]. A seguito della sua inaugurazione, i cancellieri in carica – Gian Antonio Manna, Cosimo Perrotta, Pietro Giacomo Gravante e Bartolomeo Ruta – furono chiamati «ad allestire tutte le scritture che si deveno mettere nel scrittorio predicto et per via d'alfabeto et repertorii anno per anno et giorno per giorno»[20].

Nel frattempo, Manna continuava a compulsare la documentazione dell'Annunziata dapprima come cassiere e a partire dal 1574 come razionale, carica che rivestì per più mandati fino al 1610.

Alla rinuncia del cancellierato non seguì il distacco dalle scritture della città che, al contrario, avrebbero visto in Manna uno scrupoloso ordinatore. Il 7 luglio 1572 l'ex cancelliere consegnò in Udienza «un libretto picciolo per lo quale appare scritto il ringratiamento che fa delli ducati 50 dateli da detti signori et dal Consiglio per le sue fatiche tolte al far d'un libro degl'atti di cancelleria di privilegii, e di capituli, et anco dove dà noticia per via d'un mezzo inventario de tutte le scritture che sono nell'Udienza. Il qual libretto si è riserbato in cancelleria»[21]. Il «libretto» in questione corrisponde alla versione manoscritta, oggi dispersa, del *Repertorio Manna I* stampato nel 1588. Tra il 1569 e il 1572 Manna lavorò, dunque, alla compilazione sia del repertorio sia dell'*Indice dei consigli*.

Il *Repertorio Manna I* consiste in un indice per argomenti della parte più preziosa del patrimonio documentale capuano, con rinvii precisi alle unità e la pubblicazione di statuti e regolamenti cittadini. In esso sono indicizzate le scritture sciolte (privilegi, diplomi, lettere di re e viceré), i libri dei consigli e le principali deliberazioni verbalizzate nei libri di cancelleria fino al 1570[22]. È lo stesso Manna a ricordare nella dedica del volume, datata 11 giugno 1572, come fin da quando era entrato nel governo cittadino «proposi nell'animo mio di fare un libro, per lo quale ciascuno di detto governo havesse potuto per modo di repertorio alfabetico (e però ridotto facilmente) havere luce di tutte le cose, che si contengono nelle molte, ma disperse scritture della città»[23].

Nel luglio del 1573 Manna sarebbe stato incedolato per la prima volta come eletto, ma una svolta nella sua carriera si ebbe il 31 marzo 1574, quando subentrò a Colantonio Simeoni († 1579) come «conservatore di tutte le scritture della città sua vita durante», vedendosi attribuita anche la carica di *archivario* delle scritture dell'«Udienza et della regia corte»[24]. Da quel momento Manna sarebbe stato attivo principalmente su tre distinti fronti documentali: quello del tesoro in qualità di conservatore delle scritture; quello dell'Udienza come *archivario*; quello dell'Annunziata nelle vesti di razionale. Quest'ultima carica, così come deliberato dal governo su proposta dello stesso Manna, prevedeva la vigilanza su tutti i contratti stipulati, la conservazione delle scritture – che furono quindi sottratte al cassiere –, e la redazione per quest'ultimo degli ordini di pagamento (*significatorie*) che dovevano essere esatti dai censuari dell'Annunziata[25].

Gli anni maturati presso l'ente assistenziale indussero Manna a presentare, il 16 dicembre 1577, un memoriale al consiglio nel quale evidenziava il proprio "stacanovismo documentale" con l'obiet-

[19] BMC, *Archivio* 19, c. 369v. Il Consiglio discusse già in una riunione dell'11 aprile 1547 «Del fare per le scritture publiche uno archivo, et inventariarile», ma la proposta non dovette ricevere la maggioranza dei voti favorevoli, avendo Manna aggiunto «Nihil» accanto alla notizia (BMC, *Archivio* 263*ter* ad vocem *Archivo*).

[20] BMC, *Archivio* 21, c. 178v.

[21] BMC, *Archivio* 21, c. 355r.

[22] Per la descrizione vd. Senatore 2009, pp. 516-517.

[23] Senatore 2009, p. 517 nota 208.

[24] BMC, *Archivio* 22, c. 12r.

[25] Senatore 2020, p. 93.

tivo di ottenere un aumento dello stipendio. Il razionale presentò due «buoni servitii» fatti all'Annunziata: l'inventario e il *libro di ragione*. Come dimostrato da Francesco Senatore, l'inventario, redatto in forma notarile, aveva consentito, a detta di Manna, il recupero di numerose entrate rispetto al 1565. Il *libro di ragione*, invece, consisteva in un enorme repertorio delle proprietà, dei diritti e in generale dell'attività dell'Annunziata, con aggiornamenti annuali. Manna avrebbe compilato anche un secondo libro di ragione, inaugurato il 27 aprile 1598, e un terzo a partire dal 1607[26].

La nomina di conservatore e di *archivario* portò Manna a interrompere l'aggiornamento del *Registro di lettere regie* e avviare la compilazione dell'*Inventario delle scritture del tesoro* (BMC, *Archivio* 263*bis*), che avrebbe aggiornato di proprio pugno fino al 1607. L'inventario è una fonte importante che permette di conoscere l'ordinamento all'interno dell'archivio del tesoro, dove gli atti risultavano suddivisi in 28 sezioni che riflettevano una classificazione diplomatistica che teneva conto, all'interno di una medesima categoria, della distinzione tra supporti pergamenacei e cartacei[27]. Una postilla nel *Registro di lettere regie* permette, inoltre, di conoscere particolari sulla conservazione fisica dei documenti, che erano in parte riposti all'interno di involucri (*plichi*) sui quali erano riportati i titoli delle serie e il numero delle unità raccolte[28].

Nella sua lunga carriera Manna – incedolato più volte come eletto e nominato capitano di Calvi nel 1592 –, ricoprì numerosi incarichi: deputato del magazzino del grano e soprastante degli introiti fiscali nel 1569; revisore dei conti della cappella di Santa Maria di Piazza nel 1577; revisore dei conti di Castel Volturno nel 1578; revisore dei conti della regia Fortificazione di Capua a partire dal 1582; assistente del commissario della Regia Camera della Sommaria, Domingo Matteo, destinato a rivedere i conti di Capua nel 1583, essendo Manna «persona integra et da bene, et quasi singulare nella città, intorno simili negotii»[29]; revisore delle «fabriche et cavamenti di terreno» dove si riteneva che fosse stata commessa frode nel 1585; compilatore del *libro di ragione* del monastero del Gesù Gonfalone e revisore dei conti di Calvi nel 1588, e tante altre ancora[30].

Le cariche di conservatore e di *archivario* posero Manna al centro di un fitto "circuito documentale", ma dei due impieghi era il secondo quello più gravoso, comportando la supervisione della movimentazione delle scritture *supite* (di deposito) della regia corte, che erano annualmente inventariate e versate nell'archivio dell'Udienza.

Il 15 dicembre 1582 Manna presentò al Consiglio un memoriale nel quale, tirando le somme del proprio operato, chiedeva di essere sostituito nella carica di *archivario*.

> Gian Antonio Manna fa intendere alle signorie vostre illustrissime qualmente a tempo che viveva la buona memoria del magnifico Colantonio Simeone era conservatore delle scritture publice della città che sono nel tesauro con provisione di docati dudeci l'anno et non havea altramente cura delle scritture della regia corte di detta città, perché alcune poche scritture di detta corte si conservavano in certi cascioni chiavati nell'Udienza senza nulla sorte d'inventario. Et dopoiché piacque alla città et alle signorie vostre illustrissime creare esso, conservatore delli privilegii et altre scritture del detto tesauro, volsero ancora crearlo archivario del nuovo archivio fatto in dett'Udienza per dette scritture della regia corte acciò si conservassero bene et non andassero, come prima andavano, disperse; onde esso, per gratia de Dio accomodò in modo le scritture dal detto tesauro che non vi sono state mai, et in tal modo spera che staranno sempre per causa d'uno libretto che c'ha fatto corrispondente al publico inventario, et ancora mediante molte fatiche fatte redusse le dette scritture della regia corte nel detto nuovo archivio, ricevendole per publico inventario stipulato per lo magnifico et egregio notar Gioan Battista Aceto, secretario di detta città nel mese di luglio 1578, delle quali scritture così ben riposte et accomodate, come si può vedere, n'ha fatti uno repertorio criminale et un altro civile col vero ordine del alfphabeto, non sparagnando fatica et haven-

[26] Senatore 2020, pp. 94-95.

[27] Per la descrizione vd. Falcucci 2023, pp. 51-61.

[28] Falcucci 2023, p. 66.

[29] BMC, *Archivio* 24, c. 16v.

[30] Per le cariche ricoperte da Manna e tutte le incedolazioni vd. BMC, *Libro degli uffici*, cc. 15r, 28r, 30r, 30rv, 55r, 56rv, 58r, 59r, 60r, 104r, 109v, 111r, 114v, 119rv, 127v, 132r, 142r, 150r, 158r, 166v, 169r, 170r, 182rv, 189r, 193r, 194r, 203v, 204, 213v, 214r, 225v.

do in quattro anni et più provato co l'esperienza di quanto peso et fastidio sia detto archivo non senza qualche pericolo che ci corre, oltre il travaglio che quasi ogni dì s'have de comissarii de provisioni della Gran Corte de la Vicaria, et di altri ordini de superiori. Prega le signorie vostre illustrissime che si degnino levarli detto peso del detto archivo, poiché per l'altri pesi che tiene non può assistere et vacare a cercare processi, deputando altro per archivario delle scritture di detta corte, perché si offere essere assolutamente conservatore delle scritture del tesauro come era lo predecto quondam magnifico Colantonio Simeoni, et come sono stati l'altri ancora con la medesima provisione di ducati 12 l'anno, et tenerle con quella fedeltà che la città et le signorie vostre illustrissime han confidato in esso. Et con questa occasione le fa ancor intendere che dal detto anno 1578, che li fu fatta la consignatione delle scritture della corte, non si è fatto altro inventario delle altre scritture di detta corte portate anno per anno per li mastridatti pro tempore nell'Udienza, sebene più volte si ha fatto instancia alli signori eletti c'han governato, etiam secondo il poco giuditio suo li pare che la città perda quasi il denaro che spende ogn'anno a fare l'inventario delli processi et scritture che si consegnano da uno mastrodatti all'altro, poiché non si fanno tutti per alphabeto, et quello che importa più non si chiamano per ordine le scritture consignate al passato mastrodatti et si consegnano col istesso ordine al mastrodatti seguente, ma solo si scriveno et si riceveno le scritture che si danno al mastrodatti et si notano le scritture sopite che si hanno de portare all'archivio, et non si viene a sapere se poi si portano tutte, et delle portate non se nne fa consignatione come si deve a l'archivario per inventario come si ricerca; et tampoco si viene a sapere se delle consignate al mastrodatti passato ce ne viene a mancare alcuna in grandissima confusione et disservitio de Dio et del Re Nostro Signore, che già col tempo poi si vede che si trovano occupati li processi et l'informationi. Et ad evitar questo si potrà ordinare dalle signorie vostre illustrissime, che da hoggi avante et signanter nell'inventario della corte che si fa al presente il mastrodatti passato sia tenuto consignare le scritture di detta corte al nuovo mastrodatti, chiamandole una per una per l'inventario passato, et consignate tutte quelle dell'inventario, consignarle appresso tutte le altre fatte nell'anno suo; et socto quelle il nuovo mastrodatti faccia la ricevuta et quelle scritture supite che non si consegnano al mastrodatti che l'habbia medesimamente a consignare per detto ordine d'alphabeto a l'archivario il quale ancora faccia la ricevuta, oltreché poi si faccia l'inventario per atto publico per detto secretario; et lo deputato per la città a fare detto inventario anno per anno della corte non sia mai pagato se non presentarà in Udienza l'inventario fatto nel modo predicto delle scritture consignate al nuovo mastrodatti con la ricevuta di esso, et delle scritture date all'archivario similmente con detta ricevuta; et l'uno et l'altro sia per modo di alphabeto, che a questo modo le dette scritture si conservaranno bene dal mastrodatti; et dall'archivario, poiché n'han da dar conto, et ad uno bisogno si trovarà per sempre quel che si va cercando et si farà il servitio de Dio et de sua Maiestà, et se si farà altrimente, esso come uno del detto regimento se ne scusa et se ne scarrica la conscienza, poiché esso è di parere che non solo si facci al modo c'ha detto ma in altro modo migliore che paresse alle signorie vostre illustrissime con spedirci ordine regio et penale, che così si habbia da essequire et fare esequire contra quos decet[31].

Dopo i primi anni di gestione virtuosa, culminati nel 1578 con la stesura da parte di Manna di un inventario e di due repertori (civile e criminale), il ciclo di vita delle scritture dell'Udienza – che prevedeva nella fase corrente l'inventariazione all'avvicendamento dei mastrodatti e in quella di deposito il versamento nell'archivio –, si sarebbe arenato a causa delle inadempienze sia degli eletti, tenuti a deliberare con regolarità le inventariazioni, sia dei due notai addetti all'inventariazione, che non redigevano più gli inventari nella forma richiesta ma si limitavano a compilare elenchi di versamento. Contro una tale "anarchia documentale" Manna, che quelle scritture le aveva compulsate ricavandone «uno libretto [...] corrispondente al publico inventario», raccomandava al Consiglio l'emanazione di regole più stringenti per i mastrodatti, obbligati insieme all'*archivario* al rilascio di una ricevuta all'atto di ricezione delle scritture, e per i due notai che non avrebbero dovuto essere pagati fin quando non avrebbero portato a termine il proprio lavoro di inventariazione.

Le non comuni competenze dell'ex cancelliere unite al lodevole servizio prestato in tanti anni indussero il Consiglio ad approvare il suo "piano di miglioramento", deliberando con voto maggioritario l'aggiunta di 18 ducati ai 12 che già percepiva, «purché esso magnifico Gioan Antonio» – che accettò di restare in carica – «osservi dal canto suo quel che si deve come in detto suo memoriale dice et non altrimente»[32].

[31] BMC, *Archivio* 22, cc. 515v-516r.

[32] BMC, *Archivio* 22, c. 516v.

Al 1582 risale anche il progetto di dare alle stampe il repertorio che dieci anni prima l'ex cancelliere aveva consegnato in Udienza. Il 7 maggio il Consiglio discusse e approvò la proposta «di farlo stampare et farne da circa sissanta libri et prestarne a ciascuno del regimento, uno, et conservare il resto nel tesauro et farne restar uno nell'Udienza per servitio della cancelleria. A far stampare quest'opera credemo che non vi corrano venticinque o trenta ducati dove che a copiarla a mano et farne un solo vi aumenterebbe tal summa»[33].

In realtà, le operazioni iniziarono soltanto l'8 dicembre del 1587, quando gli eletti consegnarono a Ippolito Lanza il repertorio manoscritto «acciò lo porti in Napoli a farlo stampare»[34]. La trattativa con lo stampatore, al quale si era data la caparra di 3 ducati, era condotta da Lanza e Pompeo d'Errico, e prevedeva la realizzazione di cento copie al costo di 62 ducati e 2 tarì così ripartiti «per fogli trentacinque a carlini sedeci l'uno ducati 56, per carta ducati cinque et per la licentia del viceré tarì due. E si sarebbono havuti quelli libri de una lettera di stampa mediocre in quarto di foglio». Seguì l'acconto di altri 52 ducati, ma nel giugno del 1588 Lanza informò l'esecutivo «che il libro è stampato et con fogli 59 et libri 125 et che corrono per la stampa a carlini quindeci lo foglio ducati 88 ½, per carta ducati 24 et per le arme et imprese della città carlini quindeci, che sono in tutto docati cento et quattordeci»[35]. Fu quindi necessario rivolgersi al Consiglio, che il 28 giugno deliberò che i due agenti tornassero a Napoli e facessero «osservare le promesse dal detto stampatore et quando non volesse osservarli, che si litighi»[36]. Il 5 luglio i due partirono per Napoli, rientrando a Capua il giorno 8 e informando gli eletti di come lo stampatore, Orazio Salviani, avesse giustificato il «disvario» con la motivazione che nel vedere stampato

> lo libro predetto in trentacinque fogli, come s'era appuntato prima, le carte venevano tanto piene che nelli margini di quelle non vi restava spatio di posser fare li notamenti delle giornate anni et libri di cancellaria conforme al originale et che havendo di ciò ragionato con li magnifici Gianantonio et Lorenzo Manna et col magnifico notare Pietropaulo Vignarulo eletto passato, detti [...] li dissero che havesse fatta l'opera d'ogni perfettione et che non ci havesse mancato cosa alcuna, che la città non haveria mancato di sodisfarli et con questa fidutia esso ha sequitata la stampa la quale è venuta a fogli 59[37].

Consultato l'avvocato della città, Orazio Marchese, questi rassicurò gli eletti che «la città non è stata ingannata, tanto più che l'opera viene ad essere de meglior perfettione. Et che non è bene che la città si faccia a sentirne di questo, maxime che 'l stampatore si contenta della summa relassarne alla città docati quattro»[38]. Il 28 ottobre il Consiglio autorizzò il pagamento della restante somma al Salviani[39]. L'*imprimatur* fu rilasciato da Flaminio Torricelli, vicario generale a Napoli, e il 18 gennaio 1589 furono consegnate le copie ai membri del Consiglio[40].

Intanto, nel 1583 erano stati individuati nel tesoro alcuni «sacchetti pieni di scritture, de quali non si ha noticia alcuna, et potria stare che vi fussero scritture di molta importanza alla città nostra»[41]. La scoperta portò il Consiglio a rivolgersi all'arcivescovo per ricevere l'autorizzazione alla loro revisione e inventariazione. Ricevuto l'assenso, fu deputato a visionarle (alla presenza di due nobili e due cittadini «acciò si eviti di occultarne qualcuna»[42]) e a inventariarle Colafrancesco de Trolio, che nel

[33] BMC, *Archivio* 22, c. 482v.
[34] BMC, *Archivio* 24, c. 401r.
[35] BMC, *Archivio* 24, c. 444v.
[36] BMC, *Archivio* 24, c. 444v.
[37] BMC, *Archivio* 24, c. 447v.
[38] BMC, *Archivio* 24, c. 448r.
[39] BMC, *Archivio* 24, c. 480v.
[40] BMC, *Archivio* 25, c. 6r.
[41] BMC, *Archivio* 24, c. 45v.
[42] BMC, *Archivio* 24, c. 46r.

1587 sarebbe stato affiancato da Fabritio delle Vigne, Pompeo della Ratta, Loise Pellegrino e Manna[43], che nel 1589 avrebbe presentato al Consiglio un nuovo memoriale nel quale ricordava le fatiche spese nel «misurare a Ponticello le fabriche delle chiaviche di sellicate del palazzo della conserva et aquedotti delle fontane dentro et fuera della città senza nisciuno salario»[44]. In un precedente memoriale Manna aveva, invece, ricordato le fatiche spese presso la regia Fortificazione di Capua. L'*archivario* ricorreva nuovamente allo strumento del memoriale con l'obiettivo di vedersi riconosciuto «qualche premio acciò con più miglior animo possa sequire il servitio della Patria»[45]. Fu quindi posta ai voti e approvata la proposta di stipendiarlo con 2 ducati al mese con il compito di effettuare «tutte le misure delle fabriche della città, eccetto quelle della fortificatione che spetta alla regia corte»[46].

I numerosi impegni di Manna non gli impedirono di lavorare a un aggiornamento del suo primo repertorio di cancelleria. Ricorrendo agli stessi criteri, Manna non si limitò ad aggiornarlo fino al 1595, ma approfondì l'indicizzazione dei libri di cancelleria (sui quali sono riconoscibili i suoi *notamenti* posti nei margini delle registrazioni), valorizzandone il patrimonio informativo con una sensibilità «che da cancelleresca e archivistica si fa erudita»[47]. È ancora una volta la lettera dedicatoria, datata 10 dicembre 1597, a delineare la genesi dell'opera

> Per il quale se potesse sapere ogn'altra cosa che non fu posta nel primo, poiché l'intento mio fu per alhora circa li privilegii, capitoli, lettere regie, assensi, decreti, consegli et alcuni atti principali della cancellaria della città nostra, et tutto quello che dal anno 1570, nel quale finì detto primo, è occorso per tutto l'anno 1595, acciò de qualsivoglia cosa […] se n'habbia notitia. Ho faticato doi anni e più, per leggere, scrivere et ordinare poi quello che ho scritto et letto, con ferma speranza che questa fatica non solo fusse utile et necessaria alla nostra città, senza la quale ardisco de dire che non può stare detta Udienza se non vuole andare alla cieca et fare mille omnissioni ma havesse da essere de non poca sodisfatione alli curiosi che desideravano sapere, et a gli altri che per detto mio libro saprando, quel che non sanno, e molte cose che non haveranno ancora intese […] et con l'istesso stile, o pure migliore, chi verrà dopo me potrà dar luce delle cose che segueranno appresso[48].

In chiusura della lettera, l'autore ricordava non senza rammarico la discreta paga ricevuta per il precedente repertorio, augurandosi che il governo gli facesse stavolta «sentire dolcezza de tutte le fatiche, et travagli passati, delli sudori, et stenti patiti»[49]. Le richieste di Manna furono accolte dal Consiglio, che, dopo avere fatto valutare il repertorio da una commissione di nobili e di cittadini, autorizzò il 26 luglio 1598 l'assegnazione di 100 ducati[50].

Gli ultimi anni (1599-1613)

Solitamente si è portati a credere che gli ultimi anni di carriera di un personaggio pubblico siano caratterizzati da una parabola discendente. Ciò non vale per Gian Antonio Manna, che, al contrario, fu impegnato attivamente fino all'ultimo periodo di vita. Sfogliando i libri di cancelleria, si ha modo di seguire il *cursus honorum* di Manna, che sul finire del secolo XVI possedeva una casa nel «quartiero» Castelluccio[51]. Incedolato nuovamente come eletto nel giugno del 1597, l'oramai (per quel tempo) attempato *archivario* si vide a fatica riconfermata la paga di 2 ducati al mese per le misure

[43] BMC, *Archivio* 24, c. 396r.

[44] BMC, *Archivio* 25, c. 52r.

[45] BMC, *Archivio* 25, c. 52r.

[46] BMC, *Archivio* 25, c. 52v.

[47] Senatore 2009, p. 518.

[48] *Repertorio Manna II*, cc. 1-3 (la foliazione delle prime cc. è errata).

[49] *Repertorio Manna II*, cc. 1-3.

[50] Senatore 2009, p. 518, nota 209. La commissione era formata da Pompeo della Ratta, Barthomeo Frappiero, Loise Pellegrino e Scipione Pepe.

[51] Nel 1436 Capua ottenne da Alfonso il Magnanimo che Castelluccio e altri centri fossero «incorporati et integrati» nel distretto extraurbano della città, la *Foria* (Senatore 2021, p. 185).

delle «fabriche», continuando a essere impegnato in trasferte *extra moenia* al servizio della città. Nel 1598 Manna fu anche autore di un sermone latino composto in occasione della morte del re Filippo II di Spagna, il cui testo fu trascritto nei libri di cancelleria[52].

Per quanto concerne le cariche di *conservatore seu archivario*, la scelta inopportuna da parte di Manna di affidare le chiavi dell'archivio dell'Udienza allo scrivano della cancelleria, Vincenzo Ursillo, portò questi a introdurvi di nascosto il giudice della regia corte, Jaime Pignalosa, in cerca di processi. La violazione creò scalpore e comportò il licenziamento in tronco di Ursillo nel marzo del 1599. Seguì la convocazione di Manna da parte degli eletti, che gli intimarono di non consegnare più le chiavi agli scrivani, ma di affidarle, in caso di suo impedimento, al cancelliere Nuntio Ceraso († 1617).

In realtà, a giugno Ursillo risultava già reintegrato e nuovamente in possesso – stavolta su autorizzazione degli eletti – delle chiavi dell'archivio, siccome Manna non riusciva a garantire una presenza stabile in Udienza. Questa scelta provocò le proteste del cancelliere Ceraso che vedeva, in questo modo, sottratti gli emolumenti dell'archivio ai cancellieri e ai restanti scrivani. Il 14 giugno gli eletti ristabilirono l'«antico solito», ma Ceraso presentò un memoriale al reggente della cancelleria vicereale, Martos de Gorostiola, dove denunciava le pratiche illecite di Manna e i favoritismi al suo parente Ursillo. La paga di 30 ducati annui corrisposta all'*archivario*, puntualizzava il cancelliere, faceva sì che egli fosse escluso dalla redistribuzione degli emolumenti e non potesse commettere alcuna ingerenza. Seguì da parte del reggente l'ordine indirizzato agli eletti di attenersi alle norme. Fu quindi sottratta a Ursillo la chiave dell'archivio, che venne consegnata a Ceraso, la cui volontà di tutelarsi da eventuali accuse di abuso della carica lo indusse a chiedere agli eletti che una copia delle chiavi venisse consegnata a un deputato della città, così da non poter accedere all'archivio autonomamente. Fu quindi ricavata una seconda serratura nella porta dell'archivio e venne eletto deputato Gioseppe Costantino «acciò che nelli bisogni detti Gioseppe et cancelliero possano in quello aprire et fare il servitio, mentre non si pigliarà altro espediente»[53].

Trascorsero poche settimane e nel dicembre del 1599 il reggente Gorostiola, a seguito di un ricorso presentato da Manna, ribaltò la precedente decisione, ordinando agli eletti

> Che la chiave deve stare in mano di detto Gianantonio et si hanno sospittione che mancano processi ha fatto bene a levar detta chiave, ma deveno farne fare inventario delli processi, et ritrovandosi mancamento detto Vincenzo si potria punire di falso, et in quanto alli emolumenti la parte contraria dice che dopo che è stato eretto l'archivo li cancellieri mai hanno havuto detti emolumenti et che esso signore Regente intesa la parte provederà, et ha ordinato a detti signori eletti che debbiano detta chiave consignare a detto Gianantonio con ordine che esso habbia da assercitare detto officio, et tener detta chiave, et non altri[54].

Si provvide, quindi, a congedare Costantino e a recuperare la seconda chiave che fu consegnata insieme alla prima all'*archivario*. Un controricorso di Ceraso – intenzionato a confutare le accuse di Manna sulla sottrazione di scritture dall'archivio nel periodo in cui era stato privato delle chiavi –, portò gli eletti a ordinare che venisse redatto, su proposta dello stesso cancelliere, un inventario «e fra tanto la dicta chiave si habbia a conservare dentro la cassetta del sigillo poiché detto Gianantonio non la vuole ricevere d'altro modo»[55]. Restava, in ogni caso, sospesa la vertenza tra l'*archivario* e il cancelliere su chi spettassero gli emolumenti dell'archivio dell'Udienza.

L'impasse fu sbloccata soltanto nel 1601, quando un nuovo decreto del reggente Gorostiola chiarì che gli emolumenti dell'Udienza spettavano ai cancellieri, «dicendoli di più che per levare ogni differenza che fra loro potesse nascere, li repertorii delle scritture predicte deveno stare fuora di dicto archivo in potere di dicto cancelliero accioché esso possa cercare et ritrovare quelle scritture che

[52] BMC, *Archivio* 26, cc. 401v-402v.

[53] BMC, *Archivio* 26. c. 480r.

[54] BMC, *Archivio* 26, cc. 481v-482r.

[55] BMC, *Archivio* 26, cc. 482r-482v.

bisognaranno alli negotianti, et esso Gianantonio non habbia da stare impedito in altro eccetto che a venire ad aprire, et consignare le scritture che saranno necessarie»[56].

L'episodio riassunto è indicativo della conflittualità vigente negli ultimi anni del XVI secolo all'interno della cancelleria capuana, che vide schierati, da un lato, il cancelliere, e dall'altro Manna intento a difendere a spada tratta le proprie prerogative e gli introiti derivanti dalle cariche ricoperte. Non è questa la sede per approfondire le iniziative intraprese in questa direzione da Manna, che in relazione all'archivio dell'Udienza, nonostante le denunce del 1582, fu costretto a notificare periodicamente al governo capuano le inadempienze dei mastrodatti e le irregolarità nei versamenti documentali.

Tra gli ultimi incarichi conferiti all'*archivario* figura, nel 1608, la revisione delle scritture del tesoro e della cancelleria, con l'identificazione degli atti più antichi di entrambi gli archivi, su istanza di Carlo Tappia, consigliere del Sacro Regio Consiglio di Napoli. Eseguiti i controlli, seguì la relazione di Manna e l'emissione da parte degli eletti di una fede che attestava come i libri di cancelleria (in realtà i quaderni dei sindaci) principiassero nel 1467 – «et sopra detto anno non ci prevede altro libro» –, mentre dell'archivio del tesoro, secondo l'inventario compilato da Manna nel 1574, l'atto più antico risalisse al 1109[57].

Incedolato un'ultima volta come eletto il 1° luglio 1613, Manna non sarebbe riuscito a portare a termine il proprio mandato, morendo prima del 16 luglio. A seguito del suo decesso, le cariche di conservatore delle scritture e di *archivario* furono avocate dai cancellieri[58].

[56] BMC, *Archivio* 27, c. 82r.

[57] Si tratta di un diploma di Roberto I, conte di Capua, oggi disperso, sul quale cfr. Senatore 2009, p. 471 nota 75.

[58] Falcucci 2023, p. 40 nota 8.

Conclusioni

Dal breve profilo tracciato di Gian Antonio Manna, la cui lunga e movimentata vita richiederebbe uno studio biografico a sé, emerge come la sua sia stata una carriera precoce, iniziata a venti anni con l'ingresso in cancelleria come scrivano. Il suo talento fece sì che nel giro di un anno venisse promosso alla carica di cancelliere, che avrebbe ricoperto per più mandati fino al 1570. In questo periodo Manna ebbe modo di acquisire una profonda conoscenza delle scritture dell'*universitas*, collaborando con Cosimo Perrotta alla realizzazione di inventari e repertori grazie ai quali siamo oggi in grado di conoscere la natura e l'ordinamento cinquecentesco del patrimonio documentale capuano, che, se è vero che è giunto a noi in gran parte integro nella sua parte cartacea, ha subito la distruzione di gran parte del fondo diplomatico comunale – versato nel Grande Archivio di Napoli nel 1847 –, in occasione dell'ultimo conflitto mondiale[59].

Nei suoi anni di cancellierato Manna realizzò il *Registro di lettere regie* e l'*Indice dei cosigli*, avviando la compilazione di un repertorio delle scritture del tesoro e della cancelleria, i due principali depositi archivistici della città fino al 1570, quando ad essi si aggiunse l'archivio dell'Udienza contenente la documentazione prodotta dalla corte del capitano e dagli ufficiali di nomina regia.

Una svolta nella carriera di Manna si ebbe nel 1574 con la nomina di conservatore delle scritture del tesoro e di *archivario* dell'Udienza. Da quel momento e fino alla sua morte sarebbero passate tra le mani di Manna – nominato anche razionale dell'Annunziata di Capua, dove riordinò l'archivio –, buona parte delle scritture della città. Di questa seconda parte della carriera restano l'*Inventario delle scritture del tesoro*, compilato nel 1574 e aggiornato fino al 1607, e i due repertori di cancelleria: il primo, terminato nel 1572 e stampato in 125 esemplari nel 1588, e il secondo rimasto manoscritto, che aggiornò il primo fino al 1595.

Limitandoci in questa sede all'eredità storico-archivistica di Manna, possiamo ritenere senza ombra di dubbio che fu lui a imprimere una svolta significativa alla "politica archivistica" capuana nella seconda metà del XVI secolo, contribuendo a salvaguardare il patrimonio documentale (e quindi la memoria) della città, dal quale avrebbe attinto a piene mani la tradizione erudita capuana nei secoli successivi[60].

Gianluca Falcucci
Università degli Studi di Roma La Sapienza – Dipartimento di Scienze dell'Antichità
gianluca.falcucci@uniroma1.it

[59] Mazzoleni 1957, pp. XI-XII.

[60] Sulla tradizione erudita capuana vd. Carfora 1998.

FONTI ARCHIVISTICHE

Biblioteca del Museo Provinciale Campano, Archivio Storico Capuano:
19, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 102, 263*bis*, 263*ter*, 263*quater*, 372, 843.

Biblioteca del Museo Provinciale Campano, Sezione Topografica:
Repertorio Manna II = G.A. Manna, secondo repertorio, con lettera di dedica del 10 novembre 1597, ms. con collocazione Top. Sp. 16 P, Rep. Capua Pl. 2 n. 186.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Carfora 1998 = C. Carfora, *L'erudizione storica a Capua: i manoscritti di interesse medievistico del Museo Campano di Capua*, Salerno 1998

Chillemi 1980-1982 = R. Chillemi, *Breve storia dell'Archivio Storico di Capua*, in *Archivio storico di Terra di Lavoro* 7, 1980-1982: 177-192.

Falcucci 2023 = G. Falcucci, *Strumenti di ricerca inediti dell'Archivio storico della città di Capua (Secolo XVI)*, in *Quaderni dell'Archivio Storico Fondazione Banco di Napoli* n.s. 8, 2023, fasc. 1: 35-71.

Manna 1588 = G.A. Manna, *Prima parte della cancelleria de tutti i privilegii, capitoli, lettere regie, decreti, conclusioni del consiglio et altre scritture della fedelissima città di Capua dall'anno 1109 infino all'anno 1570 ridotte per ordine d'alfabeto per il Magnifico Gian Antonio Manna cittadino del regimento di detta città, apud Horatium Salvianum*, Neapoli 1588.

Mazzoleni 1957 = J. Mazzoleni, *Le pergamene di Capua*, vol. I, Napoli 1957.

Senatore 2009 = F. Senatore, *Gli archivi delle universitates meridionali: il caso di Capua ed alcune considerazioni generali*, in *Archivi e comunità tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. Bartoli Langeli - A. Giorgi - S. Moscadelli, Roma 2009: 447-520.

Senatore 2018 = F. Senatore, *Una città, il regno: istituzioni e società a Capua nel XV secolo*, 2 voll., Roma 2018.

Senatore 2020 = F. Senatore, *L'Annunziata di Capua e il suo archivio fra Quattro e Cinquecento*, in *Quaderni dell'Archivio Storico Fondazione Banco di Napoli* n.s. 3, 2020, fasc. 2: 89-119.

Senatore 2021 = F. Senatore, *Signorie personali nel Mezzogiorno (secoli XVI-XVI)*, in *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. 3. L'azione politica locale*, a cura di A. Fiore - L. Provero, Firenze 2021: 179-200.

Sabrina Fontanella

L'Annunziata di Capua: la vita in un ospedale medievale*

Abstract

Il riordino dell'archivio della chiesa e ospedale della SS. Annunziata di Capua ha consentito l'accesso a tante informazioni inedite sul funzionamento e le attività svolte dal pio luogo attraverso i suoi dipendenti. L'ente, amministrato dai maestri, forniva assistenza ai malati, si occupava di bambini abbandonati, gestiva beni immobili e vendeva prodotti agricoli e oggetti derivanti da donazioni.

Thanks to the reorganization of the archive of the Hospital of Santissima Annunziata of Capua it was possible to know a lot of unpublished information about the activities carried out by this organization through its employees: the Hospital managed real estate and took care of orphans and sick.

L'archivio dell'Annunziata di Capua

Le scritture prodotte dall'ospedale dell'Annunziata di Capua nei secoli della sua attività, XV-XIX secolo, sono confluite nel fondo *Opere Pie di Assistenza e Beneficenza di Capua* (ex ECA). Trasferito nel Museo Campano di Capua nel 1973, il fondo è attualmente distribuito in diverse sale tra primo e terzo piano del museo e comprende circa un migliaio di unità archivistiche, tra registri e faldoni. L'inaccessibilità del fondo ha, di fatto, ostacolato lo studio del pio luogo capuano fino al 2020 quando un progetto guidato dal professor Francesco Senatore, che ha coinvolto un gruppo di studenti magistrali dell'università Federico II, ha consentito l'edizione del più antico registro di entrate e uscite dell'ente, datato 1477-78[1]. Tra maggio e settembre 2022 è stato effettuato un censimento delle unità che costituiscono il fondo che ha premesso l'individuazione di quattordici sub fondi riconducibili ad altrettanti soggetti produttori. Albergo dei poveri; Cappella del SS. Corpo di Cristo; Chiesa e Confraternita di Santa Maria del Suffragio (o delle anime del Purgatorio); Chiesa e Conservatorio di Santa Maria Maddalena (detto delle Pentite e Convertite); Chiesa e Conservatorio di Santa Teresa (o delle Trentatré); Chiesa e Ospedale dell'Annunziata; Congrega di Carità; Congregazione Beata Maria di Costantinopoli;

* Il saggio anticipa i risultati ottenuti da una ricerca ancora in corso nell'ambito del progetto *Storie e scritture dell'Annunziata di Capua (secc.XV-XVII)* del Corso di Dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, XXXVII ciclo dell'Università degli studi di Napoli Federico II. La collocazione dei registri contabili inediti riportata nella bibliografia è frutto del riordino effettuato nel 2022 da chi scrive, in collaborazione con Germano Carotenuto, che ha consentito la redazione di un inventario topografico oggetto di successiva pubblicazione. Per la trascrizione, si è deciso di sciogliere le abbreviazioni riportando in corsivo le lettere compendiate.

[1] Marinò - Senatore - Tiseo 2020; Carrino 2020; Fontanella 2020; Razzino 2020; Senatore 2020.

Conservatorio di San Gabriele; Convitto Gesù Bambino; Istituto dotale Panebianco e arciconfraternita Monte Califano Santa Maria della Misericordia; Sodalizio di Gesù Gonfalone di Capua.

Grazie al riordino integrale del fondo è stato possibile identificare e studiare l'inedita documentazione prodotta dal pio luogo capuano, sostanzialmente registri contabili, ricostruendo, a partire dalle sintetiche registrazioni in essi contenute, tanti aspetti della vita dell'ente finora ignoti.

Bastunerios et procuratores et magistros dicte ecclesie et hospitalis

L'amministrazione dell'Annunziata era nelle mani di un gruppo di sei, poi sette, maestri laici che, come confermato da Ferrante nel 1488, ricoprivano un incarico annuale[2]. La presenza di laici nella gestione di istituzioni di questo tipo era frutto di quella secolarizzazione degli ospedali che nel XV secolo aveva ormai coinvolto l'intera penisola, pur con modi e tempi diversi[3].

È evidente che la gestione di potenti istituzioni comportava un enorme prestigio sociale con possibili implicazioni politiche. L'immagine delle Annunziate come "trampolino di lancio" spiega perché tra i maestri, oltre a gentiluomini appartenenti a potenti famiglie con chiari interessi politici, erano presenti artigiani (sellai, calzolai, falegnami, pittori ecc.), notai e mercanti: da un lato speravano in un'ascesa sociale, dall'altro erano oggettivamente agevolati nell'amministrazione grazie alle loro solide competenze imprenditoriali. Gemma Colesanti e Salvatore Marino, infatti, hanno evidenziato il ruolo cruciale di figure provenienti dal ceto della mercatura e dell'artigianato nella gestione di flussi economici consistenti come quelli degli ospedali[4].

L'incarico dei governatori, nominati dal collegio degli Eletti quantomeno a partire dalla metà del XVI secolo[5], iniziava generalmente il primo giorno di luglio e procedeva mediante una rotazione mensile, *mensariato*[6], che nei registri contabili capuani è spesso indicata nei sottotitoli delle diverse sezioni[7]. Questa rotazione, però, non solo non coinvolgeva tutti i maestri, ma non riguardava tutti gli aspetti della gestione amministrativa. Al *mensariato*, infatti, si affiancavano incarichi annuali con delega esclusiva che afferivano principalmente alla gestione e alla vendita di grano e orzo proveniente dalle terre dell'Annunziata.

Ciascun maestro aveva un quaderno, citato con altissima frequenza all'interno dei bancali («s*ecund*o appare p*er* lo quaterno suo»[8]), in cui annotava la propria attività per poi fornirlo, evidentemente, al cassiere che redigeva il bancale definitivo sottoposto a revisione e custodito in archivio. Per l'Annunziata di Capua è attestata già nel 1471 una figura preposta al controllo dei conti. Tuttavia, ad eccezione di un riferimento nel bancale del 1477[9], il primo tra i registri a noi pervenuti che ne contiene traccia è quello datato 1493 in cui «lo c*on*to d*e* lo p*rese*nte quat*er*no facto p*er* Joffreda Mo*n*te» fu controllato nel maggio 1495 da Giacomuccio Calvino e Colantonio di Facio che, confrontando introito ed esito, stabilirono che il cassiere, cioè colui che aveva redatto il bancale, era «creditor*e* d*e* la ditta ecc*les*ia»[10].

---

[2] Senatore 2018, pp. 508-509.

[3] Ferrari 1990, pp. 257-258; Di Meglio 2023; Santoro 2016; Vitolo - Di Meglio 2003.

[4] Colesanti - Marino 2016, p. 314.

[5] Un esempio in BMC, AGP, *Bancale 38* (1540- 41), f.1*r* la cui intestazione riporta «Quinterno de introito et exito de tucte le intrate che hanno da venire da la ecc*les*ia de la Nuntiata in Cap*ua* et de lo hospitale di essa da de poneronse in la Cassa deputata per ciò et da scriverse et ordinarse da me Maximiano de Mauro de Cap*ua* Cassiero electo da li mag*nifi*ci s*ign*ori Eletti di la città di Cap*ua*». Sul collegio degli Eletti, e in generale sull'università di Capua corpo, si veda Senatore 2018, pp. 179-224. Su Capua, Senatore 2025.

[6] Marino 2014, p. 39.

[7] Un esempio in BMC, AGP, *Bancale 3* (1485), ff. 3-6r.

[8] BMC, AGP, *Bancale 8* (1498), *verso* del foglio non num. dal titolo *Introito de la cassetta de le domeneche*.

[9] «L*iberat*o eod*em* die ad Cirello Sorrentino de li dinari che avea i*m*prestato a la Nonciata q*ue*sto an*n*o passato ch*e* fece q*u*aterno ipso, *et* fo auduto lo quat*er*no suo p*er* Iacobuczo Gravino, Cerbo Marocta audituri de ip*s*o, de la quale era tenuta la eccl*es*ia a lo d*ic*to Cirello unc*e* i tarì xxvi, s*econ*do appare p*er* lo quaterno suo *et* co*m*messione de li d*ic*ti audituri, zò so' Iacobuczo Gravino *et* Cerbo» Marinò - Senatore - Tiseo 2020, p. 281.

[10] BMC, AGP, *Bancale 6* (1493), f. 148*v*, la notizia è anche in Senatore 2020, p. 101.

Al termine di ciascun mandato, il quaderno di introito ed esito era consegnato agli uditori dai cassieri stessi che, una volta accettato l'eventuale debito o credito stabilito dai revisori («Io Facio Benincasa de Capua acecto qua*an*to sopra se co*n*tene»[11]), dovevano far quadrare i conti con il banco dell'anno successivo[12]. In diversi registri, infatti, alla copia sintetica della revisione prodotta dagli *auditori dei conti*, posta alla fine del registro, segue l'estinzione dell'eventuale debito annotata dal cassiere successivo. Un esempio è nel *Bancale 17* (1515-16) in cui ad appena sei giorni dalla relazione degli uditori, redatta il 22 gennaio 1517, si registra il saldo del debito: «Io Ant*oni*o de Ang*e*lo casserio [nel 1516-17] de la ecresia No*n*ciata de Capua c*on*fisso e dico avere r*ecepu*to da Pirro de Rainaldo» che fu cassiere nel 1515-16.

Se le intestazioni dei primi bancali che ci sono giunti non distinguono le mansioni dei maestri in modo chiaro, definendoli tutti «bastonieri, maistri et procuraturi de lo hospitale et ecclesia», diversa è la situazione nel Cinquecento quando ciascun nominativo è seguito inequivocabilmente dal ruolo svolto nell'amministrazione dell'ente. In particolare, è possibile individuare un bastoniere, un cassiere e alcuni *mastri*, affiancati successivamente da un procuratore e un maestro di palazzo. Nei casi in cui le intestazioni dei bancali mancano o presentano un elenco parziale dei maestri (spesso solo bastoniere e cassiere) è possibile identificare gli altri grazie alla rotazione mensile: le registrazioni utilizzano la formula «per mano de», seguita dal nominativo di riferimento, per indicare il maestro che gestì la transazione[13]. Solo in rari casi la formula è seguita da un nominativo che non corrisponde ai governatori ma a figure che orbitavano intorno all'ente per ragioni diverse, fortunatamente identificabili attraverso le scrupolose registrazioni dei cassieri[14].

Il bastoniere era sempre un gentiluomo, come dimostrato dagli appellativi *messer* o *nobilis vir* e dall'appartenenza a prestigiose famiglie capuane[15]. Ricopriva il ruolo di supervisore, non interveniva nella quotidiana gestione del denaro e non partecipava alla rotazione mensile. Nonostante l'ambiguità delle intestazioni quattrocentesche, il primo tra i maestri menzionati nella prima pagina dei registri era già, con buona probabilità, il supervisore[16]. Nel 1477, ad esempio, il primo nome dell'intestazione, Tommaso d'Angelo, è esente dal *mensariato* e, perciò, non è menzionato nelle registrazioni del bancale con la stessa frequenza degli altri: compare solo in specifiche occasioni, tra cui l'apertura di *cipponi* e cassette o la raccolta di elemosine durante la *lominaria*[17], che richiedevano la presenza di tutti i maestri[18]. L'esplicita identificazione del bastoniere e del cassiere compare nelle intestazioni dei quaderni di introito ed esito solo dal 1506.

Anche il cassiere, poi definito banco, era escluso dalla rotazione mensile. A lui spettava la gestione dei conti e la redazione del registro annuale: è ai cassieri, autori dei bancali, che ci si riferisce quando si parla di spese relative ad annualità precedenti («dell'anno passato de Cirello»[19]) e di revisioni dei conti. All'interno dei quaderni contabili, il nome del banco compare solo in rari casi, sempre accompagnato dal pronome «jo». Nel 1498, ad esempio, l'autore Nicolantonio Benincasa, dichiara di aver aperto la cassetta della domenica scrivendo «la aperci jo Colanto*nio*»[20].

[11] BMC, AGP, *Bancale 21* (1520-21), f. 126*r*.

[12] «Die XVIIII m*en*sis junii VIIII Ind. lo p*rese*nte libro è stato p*rese*ntato ad noi not*are* Iac*ob*o de Benedicto et Sigismondo de Uva auditori p*er* lo sopradicto Facio Benincasa olim cassero p*er* vero claro et nesto» BMC, AGP, *Bancale 21* (1520-21), intestazione.

[13] Si veda, ad esempio, Marinò - Senatore - Tiseo 2020, p. 216.

[14] Un esempio in Marinò - Senatore - Tiseo 2020, p. 298.

[15] Le famiglie capuane che tra 1465 e 1600 ebbero più esponenti tra i maestri dell'Annunziata, escludendo i casi di reiterazione della carica, furono: d'Angelo (10), d'Azzia (almeno 6), de Bricito (5), de Leo (5), Frappiero (5), Magliocca (5) e Pellegrino (5).

[16] Ipotesi già in Senatore 2020 e Carrino 2020.

[17] BMC, AGP, *Bancale 16* (1514), sezione *Introito de la luminaria*.

[18] Si veda anche Senatore 2020 e Carrino 2020.

[19] Cirello Sorrentino è cassiere, dunque autore del bancale, nel 1476 ed è così citato nel registro dell'anno successivo, Marinò - Senatore - Tiseo 2020, p. 257.

[20] BMC, AGP, *Bancale 8* (1498), *verso* del foglio non num. dal titolo *Introito de la cassetta de le domeneche*.

Quanto agli altri maestri, si trattava nella maggioranza dei casi di notai, mercanti e artigiani come sellai, calzolai, sarti, falegnami, pittori ecc

Le intestazioni dei registri contabili capuani riportano generalmente i nomi di sei governatori fino al 1516 quando viene aggiunto il procuratore, nonostante la sua attività sia attestata almeno dal 1485[21]. Nel 1525 e poi regolarmente dal 1556, il numero dei maestri citati dalle intestazioni continua ad oscillare tra sei e sette, pur con la comparsa della qualifica di maestro di palazzo: si trattava di un addetto alle vettovaglie [22], probabilmente simile al «mastro de Casa» dell'ospedale napoletano dei Pellegrini che redigeva un quaderno – come il mastro di palazzo – indicando quotidianamente il numero di persone da sfamare e le quantità di cibo necessarie[23].

Di procuratori si parla fin dal 1468, ma a quell'altezza cronologica l'appellativo, come quello di bastoniere, è utilizzato per definire indistintamente tutti i maestri («bastunerios et procuratores et magistros dicte ecclesie et hospitalis»), così come accadeva, ad esempio, a Gaeta o Sessa Aurunca[24]. Il significato dell'epiteto, però, sembra cambiare nell'amministrazione dell'Annunziata di Capua intorno agli anni ottanta del XV secolo: non solo il registro del 1484 indica come procuratore solo uno dei maestri[25] –e non più tutti–, ma dal 1491 si riscontra la compresenza di più procuratori nella medesima annualità. Il primo, che possiamo definire ordinario, si occupava delle terre, degli affitti di case e botteghe e gestiva, spesso affiancando un altro maestro, transazioni in occasione della vendemmia, della potatura e della vendita dei prodotti agricoli[26], inizialmente – pare – senza alcun salario; l'altro – o gli altri – percepivano una paga *una tantum* in natura o, più spesso, in denaro. A partire dagli anni novanta l'incarico fu generalmente assegnato non più ad uno dei maestri ma a sacerdoti già dipendenti dell'Annunziata (don Nardo nel 1497[27], don Fusco nel 1505[28], don Nicola de Basta nel 1506[29]ecc.) per i quali solo dal Cinquecento si esplicita un incremento sulla retribuzione mensile («L*ibera*to a domno Nicola de Basta [come sacerdote] et p*er* la p*ro*cura»[30]) pari ad un tarì al mese[31], come ribadito dal Consiglio nel 1514[32]. Dagli anni venti del XVI secolo, furono incaricate anche figure esterne attraverso veri e propri contratti notarili che stabilivano la «provisione» annuale, che poteva arrivare anche a 75 tarì.

[21] In alcuni casi il numero dei maestri non è sei (nel 1477 sono otto), la notizia è già in Senatore 2020, p. 104.

[22] «Le vettovaglie venghino in potere del nuovo mastro di palazzo [1568]» Manna 1588, 60v.

[23] Salvemini 1997, p. 858.

[24] Salvemini 1997, pp. 8, 42.

[25] «Die xxvi me*n*se maii iiie Ind […] Io Francesco Gregorio de Sessa confesso avere r*eceput*o da lo nobile ho*mo* Gauteri de Nardo de Capua como ad p*ro*curato*re* de la vene*rabi*le eccl*es*ia de la Nu*n*ciata de Capua u*n*ce due […] lo dicto hospitale era debetrice a la ecc*les*ia de la Madalena de Capua et so*n*go p*er* fra*n*chiatura de le poteche q*ua*le foro de lo castellano» BMC, AGP, *Bancale 2* (1484-85), verso del settimo foglio non num. partendo dall'ultimo.

[26] Nel 1508 alla vendita di grano e orzo partecipano ancora i maestri, ora affiancati dal procuratore ora affiancati dal procuratore don Antonio Magliocca, BMC, AGP, *Bancale 12* (1508-09), ff.57,60 r-v. Nel 1529-30 la vendemmia e la potatura sono gestite unicamente dal procuratore BMC, AGP, *Bancale 29* (1529-30), ff. 105,107r.

[27] BMC, AGP, *Bancale 7* (1497), f.19r e successivi. È anche sacerdote dell'Annunziata, in *ivi,* sezione *Exito de lo soldo de li previti et iaconi cercaturi et tutti altri de la ecclesia*.

[28] BMC, AGP, *Bancale 9* (1505-06), f. 83r. È anche sacerdote dell'Annunziata *ivi,* f.35r.

[29] BMC, AGP, *Bancale 10* (1506-07), f. 12*r.*

[30] BMC, AGP, *Bancale 10* (1506-07), f. 82v e successivi. Si veda anche il caso di don Fusco in BMC, AGP, *Bancale 9* (1505-06), f. 83r in cui è incrementata di 1 tarì la paga ordinaria pari a tre tarì in *ivi,* f. 35r.

[31] BMC, AGP, *Bancale 5* (1491-92), *recto* del foglio non num. che segue quello dal titolo *Case e poteche*.

[32] «che uno delli preti lo più prattico debbia esercitare la procura con salario de uno tare lo mese, oltre lo salario che se li dà come di prete» Manna 1588, f. 58v.

Il personale stipendiato della Casa Santa: *staglieri* e *provesionati*

I governatori, sulla base dei compiti di ciascuno e sotto la supervisione del bastoniere, gestivano le transazioni economiche che consentivano il sostentamento dell'ente. Non si occupavano, però, di attività pratiche, come la cura quotidiana degli orfani e degli ammalati, la celebrazione delle messe o la questua, demandate al personale stipendiato della Casa Santa, in buona parte costituito da sacerdoti, diaconi e balie. Possiamo suddividere la macrocategoria dei salariati in *provesionati di casa* e non: i primi erano pagati a cadenza mensile e regolarmente provvisti di abiti e scarpe nuove; i secondi, sostanzialmente medici, barbieri, speziali, banditori (*trombetta*, dal 1484[33]), avvocati (dal 1506) e notai[34], erano professionisti che collaboravano con l'Annunziata ricevendo annualmente un compenso in natura o denaro. Si trattava di «extaglieri de la ecclesia»[35], ciascuno pagato «p*er* extaglio di suo s*er*vim*en*to»[36].

La gestione di infermi presso le Annunziate era demandata a medici (chirurghi o *fisici*[37]), ospedalieri, infermieri ecc. Il medico, pur non comparendo nell'elenco dei dipendenti dell'Annunziata, interagiva con quest'ultima sulla base di specifici accordi («*secondo* avemo facto lo pacto»[38]) che definivano il suo compenso, in natura o in denaro.

I barbieri, «p*er* s*er*vim*en*to ch*e* aveno facto ad quelli tali quali stanno in s*er*vicio d*e* la eccl*e*sia», ricevevano un compenso in natura, più basso rispetto ai medici, variabile dai quattro ai sette tomoli di grano annui, raddoppiati in presenza di aiutanti[39]. Gli avvocati, attestati dal 1506, ricevevano annualmente quattro tomoli di grano[40]. Gli speziali, invece, ricevevano un pagamento annuale in denaro che saldava in un «finale cunto»[41] tutte le spese dei prodotti («robbe d*e* speciarie»[42]) forniti «p*er* lo uso de la ecclesia»[43].

Gli altri salariati, invece, rientravano nella categoria dei *provesionati di casa,* registrata in tutti i quaderni di introito ed esito. Si trattava di ospedalieri, diaconi, sacerdoti, suonatori (spesso organisti e aiutanti), questuanti, *figlioli* e governanti della casa delle orfane (*mastre*). Le balie, pur essendo dipendenti con salario mensile, erano escluse da questi elenchi e raggruppate in apposite sezioni dei registri contabili.

Gli ospedalieri, nominati su consenso degli Eletti almeno dal 1566[44], non gestivano i malati a proprie spese ma ricevevano dai maestri, talvolta in anticipo, il denaro necessario. Nel 1477, tra le spese giornaliere, il cassiere registrò la consegna di due grani «ad Ioh*anne* ch*e* coverna li malati p*er* spese»[45]. Nel dicembre 1491, inoltre, la *spetalera* restituì all'Annunziata sei grani «ch*e* li erano

[33] BMC, AGP, *Bancale 2* (1484), f.84r. Pagato nel 1520 poiché «andao ad bandire la bagliva de Calvi» BMC, AGP, *Bancale 21* (1520-21), f.83r.

[34] Per l'anno 1523 «L*iberato* ad notar*e* Stefano de Marino p*er* lo salario […] t*arì* 6» mentre per l'anno 1525 «L*iberato* ad notar*e* Stefano de Marino p*er* lo salario suo ch*e* deve de la ec*clesia* de tucte str*o*mete e scrictur*e* ch*e* haves*se* facte a la ec*clesia* […] t*arì* 6» BMC, AGP, *Bancale 25* (1524-25), f.87r. Nel 1526 Stefano de Marino è ancora «notare de la ecclesia» con un compenso annuale di sei tarì, BMC, AGP, *Bancale 26* (1526-27), f. 154r.

[35] BMC, AGP, *Bancale 20* (1519-20), *recto* del foglio non num. *Exito de grani dati p*er *li staglieri;* BMC, AGP, *Bancale 21* (1520-21), f. 118r.

[36] *Ibidem*.

[37] Nel corso del Cinquecento sono attestati medici «de urina» o «de piaghe», BMC, AGP, *Bancale 41* (1544-45), f.185-186r

[38] *Ivi*, 254.

[39] In BMC, AGP, *Bancale 6* (1493), f.63r per il barbiere e il suo compagno sono erogati 4 tomoli di grano a testa. In BMC, AGP, *Bancale 5* (1491-92), f. 46v e BMC, AGP, *Bancale 3* (1485), f. 24v i tomoli annui sono sette. La citazione è nel Bancale 3. Anche presso l'Annunziata di Aversa è attestato un barbiere nel 1626, in Salvemini 1996, p. 275.

[40] BMC, AGP, *Bancale 11* (1507-08), f. 144r.

[41] BMC, AGP, *Bancale 9* (1505-06), f. 84r.

[42] BMC, AGP, *Bancale 8* (1498), recto del foglio non num. *Exito de lo speciale de la ecclesia de la Nonciata.*

[43] BMC, AGP, *Bancale 10* (1506-07), f. 158r.

[44] «Che non si faccia mutatione di mastra, hospitaliero, e hospitaliera, senza licenza delli Sig. Electi» Manna 1588, 59v.

[45] Marinò - Senatore - Tiseo 2020, p. 260.

remasti in man*o* p*er* spese avea da far*e* ad dopno Donato ch*e* morio a lo spitale ch*e* ce li avea date mastro Pietre Russo»[46]. Tra i loro compiti figurava –almeno dalla metà del XVI secolo– anche la registrazione degli ammalati in un apposito libro[47]. Agli ospedalieri, come ai preti e a tutti i dipendenti, spettavano, oltre al proprio salario, calzature nuove («L*ibera*to […] p*er* uno paro de scarpe a la spetalera»[48]).

I *cercatori,* questuanti salariati, si occupavano della raccolta di elemosine in denaro e in natura (grano, orzo, farina[49], pane[50]), alloggiavano presso l'Annunziata ed erano forniti di scarpe, calze[51], abiti, mantelle[52] e, perfino, cappelli[53]. La questua si svolgeva mediante ceppi, situati presso l'Annunziata e la chiesa della Santella, e cassette, generalmente utilizzate per la raccolta di offerte durante le celebrazioni domenicali[54]. Fin dal XV secolo la questua era effettuata anche al di fuori delle mura cittadine.

Nel Quattrocento, i chierici attestati come *provesionati* per ciascuna annualità erano quasi una ventina tra sacerdoti e diaconi. Alcuni di essi lavorarono per l'Annunziata solo pochi giorni[55], altri servirono il pio luogo – anche in qualità di procuratori – per diversi anni. Il loro numero fu, però, ridotto nel secolo successivo[56]. La paga di preti e diaconi, erogata mensilmente, oscillava dai due ai quattro tarì per i primi e dai dieci grani a più di un tarì per i secondi, a cui vanno aggiunti eventuali rimborsi spesa in caso di lavori extra, come la questua.

La cura degli orfani e il loro reinserimento sociale

La cura dei bambini abbandonati, legittimi e non, rientrava tra le innumerevoli attività efficacemente gestite dall'Annunziata di Capua, che rispondeva, così, a quella generalizzata attenzione verso i trovatelli che costituiva uno dei compiti delle istituzioni assistenziali laiche del tardo medioevo italiano[57]. Non era certo un'attività di second'ordine visto il peso economico che comportava per il pio luogo. Occorreva trovare le balie, e pagarle, provvedere all'acquisto di scarpe e indumenti per gli orfani, favorirne l'inserimento sociale – anche attraverso l'assegnazione di doti –, procedere ad eventuali contratti d'adozione, occuparsi del sostentamento delle ragazze che vivevano presso l'Annunziata, e pagare le *governanti* che gestivano quella che nelle fonti è definita *casa delle citelle*.

I neonati lasciati presso l'ospedale («fo gectata alo hospitale»[58]) – non sappiamo né come né da chi – erano affidati a balie esterne che, almeno fino alla prima metà del XVI secolo, se ne occupavano generalmente fino a circa tre anni. Solo dagli anni settanta del Cinquecento è attestata anche una balia interna.

[46] BMC, AGP, *Bancale 5* (1491-92), recto foglio non num. *Introito de dinari che accadeno alla giornata*.

[47] Manna 1588, 60r.

[48] «p*er* solatura de uno paro de scarpe p*er* lo spetaleri» e «p*er* uno paro de scarpe a la spetalera» BMC, AGP, *Bancale 5* (1491-92), f. 82r.

[49] BMC, AGP, *Bancale 14* (1512), *recto* del foglio non num. *Introito de la farina de la cercha de Cap*ua. Esempi anche in Marinò - Senatore - Tiseo 2020, pp. 203-204.

[50] BMC, AGP, *Bancale 3* (1485), f. 33r; BMC, AGP, *Bancale 26* (1526-27), f.81r.

[51] BMC, AGP, *Bancale 19* (1517-18), f. 72r.

[52] BMC, AGP, *Bancale 11* (1507-08), f.135v.

[53] BMC, AGP, *Bancale 12* (1508-09), f. 145r.

[54] Per approfondire il tema della gestione delle elemosine presso l'Annunziata di Capua Fontanella 2020.

[55] Esempi in BMC, AGP, *Bancale 3* (1485), f. 33r; BMC, AGP, *Bancale 10* (1506-07), f. 83v.

[56] «Che s'habbia da servire [l'Annunziata] per otto preti, e sei iaconi tantum; e la Cappella della Santella annessa a detta Chiesa per un altro prete» Manna 1588, 58r.

[57] Benché realtà destinate alla cura degli orfani siano attestate in Italia già prima, è solo nel Quattro e Cinquecento che matura una più generalizzata e consapevole attenzione all'infanzia abbandonata che determinerà, accanto agli ospedali, la creazione di strutture specificamente adibite a tale scopo, cfr. Sandri 1982 e Hunecke 1997. Uno sguardo sul tema dell'infanzia abbandonata nell'Europa occidentale in Boswell 1991.

[58] BMC, AGP, *Bancale 3* (1485), f. 59r.

Le nutrici che lavoravano per la Casa Santa erano tutte donne sposate, a volte vedove, registrate nei bancali come "mogli di". Si trattava di mogli di artigiani (funai, cartai, sarti, calzolai ecc.), mulattieri, mulinai, ospedalieri, ortolani e barbieri che sfruttavano di buon grado l'occasione di guadagnare qualcosa attraverso il baliatico.

Non conosciamo la procedura attraverso la quale avveniva il reclutamento delle balie. Forse attraverso il banditore (*trombetta*), che compare a partire dal 1484 tra gli *extaglieri* dell'Annunziata, a cui era affidato anche il bando per l'affitto della bagliva di Calvi[59]. Forse attraverso un passaparola che coinvolgeva le tante persone che orbitavano intorno all'ente per i più svariati motivi. Quel che è certo è che l'affido dei bambini alle balie seguiva immediatamente l'abbandono. Molti di essi sono registrati come «nati a lo presente dì»: essere affidati all'Annunziata consentiva di "ri-nascere" come *figlioli della ecclesia*.[60]).

La loro retribuzione variava da uno a poco più di due tarì al mese, mediamente inferiore, dunque, rispetto a quella di altri dipendenti dell'ente capuano. Alla quota corrisposta si sommavano eventuali rimborsi per spese effettuate in favore dei figlioli, come quello ricevuto da Rita di Vitulazio nell'ottobre 1485 «p*er* far*e* certi remedii ad una figliola ten*e* ad allactar*e*»[61]. Il compenso delle balie veniva ridotto nel tempo, con buona probabilità a causa della riduzione del latte somministrato ai bambini, pian piano affiancato da cibi solidi.

Completato il divezzamento, qualora i bambini avessero un'età inferiore ai tre anni, le balie potevano tenerli ancora con sé ma con un'ulteriore riduzione del salario. In alternativa, l'Annunziata riprendeva il trovatello e interrompeva i pagamenti alle nutrici. La permanenza presso le balie, però, va estesa quando si considera la seconda metà del Cinquecento: i bambini restavano con le nutrici, che continuavano a percepire una piccola quota per il vitto del trovatello, anche fino ai 5-6 anni. Luisa d'Aversa di Santa Maria Capua Vetere, ad esempio, tenne con sé una bambina dal 1552 al 1556[62].

Frequenti i casi di orfani passati da una balia all'altra – con le conseguenze fisiche che questi spostamenti comportavano – per i più svariati motivi, primi fra tutti mancanza di latte, nuova gravidanza, malattia o morte della balia e, purtroppo, maltrattamenti.

Il bambino, lasciata la nutrice, tornava all'Annunziata che lo accoglieva in *casa* («lo dicto figliolo è venuto a la casa»[63] o «la dicta figliola ce lavimo levata et postala a la casa de le citelle»[64]) favorendone, presumibilmente, l'adozione. In qualche caso, il fanciullo – chiaramente legittimo – poteva tornare alla famiglia d'origine: Guidone, gestito da Angela, moglie di Marco di Fratta di Santa Maria Capua Vetere (*S. Maria Maggiore*), dal giugno 1497 all'agosto 1498 quando, all'età di due anni e mezzo, fu riconsegnato «a lo patre»[65].

A partire dal 1485, i registri contabili rivelano, tra i dipendenti dell'Annunziata, una figura preposta alla gestione dei figlioli che avevano concluso il baliatico. Benché fosse definita governante (*covernante*), poi *mastra*, delle fanciulle e fosse responsabile della gestione di quella *casa delle citelle* largamente presente nei bancali, il suo impegno doveva riguardare, seppur in modo ridotto, anche trovatelli di sesso maschile. Religiose o ascrivibili alla particolare categoria dei *laici religiosi*, ovvero «laici alla ricerca di una spiritualità»[66], lo *status* di queste donne non è sempre chiaro. Se la

[59]Ai banditori comunali era affidata la ricerca delle balie per l'Ospedale di S. Maria della Scala di San Gimignano, Sandri 1982, 139. Per la bagliva si veda BMC, AGP, *Bancale 21* (1520-21), f.83r.

[60] BMC, AGP, *Bancale 23* (1522-23), f.130v.

[61] *Ivi*, f. 53r.

[62] *Ibidem*.

[63] BMC, AGP, *Bancale 23* (1522-23), f. 117v.

[64] BMC, AGP, *Bancale 19* (1517-18), f. 94v. Un esempio anche in BMC, AGP, *Bancale 8* (1498-99), *verso* del foglio non num. che segue *Exito de le notricze*.

[65] «è stato dato dicto figliolo a lo patre et ave p*er*misso dare a la ecclesia unc*e* doe» BMC, AGP, *Bancale 8* (1498-99), *verso* del foglio non num. che segue *Exito de le notricze*.

[66] Per la definizione *laicus religiosus*, già utilizzata dall'Ostiense nel XIII secolo, si rimanda a Rando 1983, pp. 617-656 e Gazzini 2018, pp. 16-17.

governante del 1526 fu una monaca[67], le altre dovevano essere laiche visto il generico appellativo *madonna*. Quel che è certo è che rientravano, a tutti gli effetti, tra i dipendenti dell'ente e, come tali, ricevevano una paga mensile.

Ciò che è possibile ricostruire sulle storie, spesso troppo brevi, dei bambini *gettati* presso il pio luogo capuano è piuttosto frammentario e relativo sostanzialmente al Cinquecento. Se i registri del XV secolo, infatti, forniscono più informazioni sulla balia che sul bambino, limitandosi a riportarne il nome, quelli del secolo successivo, pur trascurando la provenienza e l'identità di chi abbandonava il neonato, indicano scrupolosamente la data di abbandono («è nata al p*rese*nte dì») e, spesso, di morte del trovatello.

Saltuariamente, i bancali aggiungono qualche dettaglio sull'attribuzione del nome al neonato. Un'attestazione del 1485-86, ad esempio, menziona una neonata a cui «fo posto nome Mathalena»[68]e un'altra, risalente al 1498, riporta che Costanza, moglie di Giovanni di Trentola Ducenta (*Trentola*), «tene una figliola chia*m*mata Angela ch*e* ce la aio posta yo [Colantonio Benincasa, cassiere] questo nome p*er* ch*e* no*n* addosse nome»[69]. Non sappiamo se la facoltà di assegnare nomi ai trovatelli spettasse effettivamente al banco o se si trattasse, vista la rarità delle attestazioni, di una procedura straordinaria. Pare più ragionevole pensare che buona parte dei quaderni trascurino questi particolari sulla scelta del nome del neonato, che poco interessavano nell'ottica di un bilancio economico, piuttosto che pensare che le centinaia e centinaia di bambini registrati avessero già un nome al loro arrivo presso l'ospedale.

La provenienza dei neonati, come si è detto, è ignota, così come lo è l'identità dei genitori biologici o di chi li affidava all'Annunziata. Non lo è, invece, la loro età che, utile a definire la durata del baliatico, è indicata in tutti i bancali del Cinquecento. Dal 1520 presso gli alloggi femminili è attestata una ruota[70] per l'accoglienza dei bambini: garantiva l'anonimato determinando al contempo una selezione dei neonati basata sulle loro dimensioni.

Una delle principali motivazioni dell'abbandono dei neonati, oltre alle misere condizioni di vita dei genitori, sembra risiedere nel loro stato di salute. Diversi trovatelli accolti dal pio luogo capuano presentavano, infatti, disabilità sensoriali o alterazioni congenite degli arti: Gianbattista, affidato nel 1517 alla vedova Tommasa di Formicola, era «storziato»[71]; Agata era «storziata d*e* la mano»[72]; Giovanni, affidato a Belardina di Capodrise (*Capitedise*) dal 1515 al 1518, era «cecato d*e* tucte duy l'occhie»[73].

Il numero dei bambini «gettati» presso la Casa Santa crebbe notevolmente tra XV e XVI secolo: se i neonati affidati alle nutrici nel 1477 furono solo nove, quelli che usufruirono del baliatico a spese dell'Annunziata nel 1516 furono addirittura settanta[74]. Si tratta, però, di dati parziali. I bambini gestiti dall'Annunziata erano molti di più: ai neonati affidati alle nutrici, infatti, vanno aggiunti quelli con più di tre anni che risiedevano nella Casa Santa. Nel 1520, ad esempio, oltre a 46 neonati gestiti dalle nutrici, il pio luogo si occupava di 63 figlioli «in ne la casa de la ecc*les*ia»[75]. Se dai pagamenti alle balie è possibile risalire ai bambini al di sotto dei tre anni gestiti in ciascuna annualità, non è

[67] «Madama mastra monacha» morta nel giugno 1526 BMC, AGP, *Bancale 26* (1526-27), f. 29v e 82r. Altre suore negli anni 1577 e 1587, si vedano BMC, AGP, *Primo libro di ragione* (1574-1597), f.477r e Manna 1595- 1597, f.95r.

[68] «Conella […] have pigliata ad allactar*e* una figliola de la Nu*n*ciata ch*e* li fo posto nome Mathalena» BMC, AGP, *Bancale 3* (1485), f.41v.

[69] BMC, AGP, *Bancale 8* (1498), *verso* del quarto foglio non num. che precede *Exito de lena* ch*e* *fo data a li preyte et iacone lo a*n*no s*ecundo *è solito*.

[70] Il registro del 1519-20 ci informa di un pagamento indirizzato al falegname capuano mastro Stefano «p*er* una rota ch*e* ave facta a la casa de le citelle», BMC, AGP, *Bancale 20* (1519-20), *recto* del foglio non num che segue quello dal titolo *Exito de dinar*e *spis*e *extra ordinarie* e *verso* del foglio non num. dal titolo *Exito de dinar*e *spise a fabbrich*e.La ruota era presente anche presso l'Annunziata di Napoli dove la *rotara* si occupava ventiquattr'ore su ventiquattro dell'accoglienza dei neonati abbandonati presso l'ospedale, Colesanti - Marino 2016, p. 327.

[71] BMC, AGP, *Bancale 19* (1517-18), f. 87v. *Storzellare*: "storcere, contorcere, torcere, piegare" (D'Ambra 1873).

[72] *Ivi*, f, 89v.

[73] *Ivi*, f, 105v e BMC, AGP, *Bancale 17* (1515-16), *verso* del diciottesimo foglio non num. da *Exito de dinar*e *date a le not*r*icze*

[74] Sulle fluttuazioni degli abbandoni tra XV e XIX secolo si veda Hunecke 1997.

[75] «Annotamento de le figliole quale al pr*esen*te sonno in ne la casa de la ecc*les*ia […] mascoli sono q*ues*ti» BMC, AGP, *Bancale 21* (1520-21), f.122r. Un elenco di figlioli anche in BMC, AGP, *Bancale 22* (1521-22).

possibile fare lo stesso per i ragazzi "della casa", più grandi, omessi da quasi tutti i registri contabili che parlano genericamente di *citelle* o *figlioli* senza fornire dettagli sul numero o le identità di questi ragazzi, fatta eccezione per i contratti matrimoniali.

Il matrimonio si configurava come il principale canale per il reintegro sociale delle orfane. L'Annunziata procurava una dote a tutte le sue *figliole*. Già dalla fine del Quattrocento, consisteva in una quota in denaro pari a 4 once e 15 tarì, da corrispondere in più rate, e in un «correro» di «beni mobili»[76]. Fino alla prima metà del Cinquecento, le registrazioni riferite al corredo parlano generalmente di 40 libbre di rame, fornite sottoforma di stoviglie, «uno paro de scrignye […] una cotra […] uno mortaro de preto […] una catena [in ferro] per lo foco» e, più raramente, di biancheria[77].

Negli anni antecedenti il matrimonio, le ragazze avevano la possibilità di lavorare: potevano essere affidate temporaneamente a «persone da bene honorate, et ammogliate»[78] per svolgere faccende domestiche o, coloro che risiedevano presso l'Annunziata, potevano dedicarsi a filatura e tessitura sotto il vigile sguardo della *mastra*. La famiglia ospitante aveva il dovere di retribuire il servizio svolto dalle ragazze fornendo loro una dote, sollevando così l'Annunziata da uno dei doveri "paterni" che aveva verso le sue figlie[79].

Altra possibilità di reinserimento sociale, prevalentemente indirizzata ai bambini di sesso maschile, era l'adozione. Non disponendo di contratti, dobbiamo attenerci esclusivamente alle sporadiche attestazioni presenti nei registri contabili in cui accanto al nome del bambino, nella sezione *Exito de le notricze*, è aggiunta la formula "lo ave preso/è stato dato per figlio" seguita dal nome, la provenienza e, talvolta, la professione di uno dei genitori adottivi: nel 1521, ad esempio, l'Annunziata interruppe i pagamenti in favore di Violante, moglie di Francesco de Monaco di Capua poiché «ave pigliato per figlio» il bambino di cui si occupava[80]. Si tratta, ad ogni modo, di un numero davvero esiguo di attestazioni: solo 17 bambini, quasi tutti maschi, negli anni 1477-1519. Mancano, evidentemente, tutti gli affidi concordati dopo il baliatico: vengono segnalate dai bancali solo quelle avvenute prima dei tre anni. Tuttavia, un dato emerge con chiarezza: il gran numero di nutrici che sceglievano di adottare i bambini come naturale conseguenza del baliatico e del legame profondo che inevitabilmente si creava.

Se consideriamo, dunque, le ingenti spese – che includevano la retribuzione di tutto questo personale – che consentivano quella che Gabriella Piccinni ha definito «carità in uscita», rivolta ad infermi, poveri e bambini abbandonati, e consideriamo le strategie imprenditoriali attuate dai governatori nella delicata gestione contabile finalizzate al buon funzionamento di un ospedale che, al pari di altri, era una vera e propria impresa *no profit,* ci rendiamo conto non solo della complessità di questa istituzione ma dell'enorme impatto sociale ed economico che generava sul territorio capuano.

Sabrina Fontanella
Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Dipartimento di Studi Umanistici
sabrina.fontanella@unina.it

[76] *Corriero*: "corredo da nozze" (D'Ambra 1873).

[77] Già in Senatore 2020, p. 108. Si vedano BMC, AGP, *Bancale 8* (1498), *verso* del quarto foglio non num. partendo dalla fine e BMC, AGP, *Bancale 15* (1513), f.39r. Nel 1516 parte del corredo è anche un cuscino (s.v. *capitale*, *TLIO* 1997) acquistato il 12 agosto, BMC, AGP, *Bancale 18* (1516-17), f.110v. Tra le spese alla giornata registrate nel *Bancale 8* (1498) appare l'acquisto di un «bambace celestra che mancao a lo liecto de Mariella figliola de la ecclesia che l'avimo maritata».
Nel Cinquecento, anche presso l'Annunziata di Napoli la dote assegnata alle esposte era di quattro once in denaro e due sottoforma di «robbe mobili», Marino 2014, p. 73.

[78] Manna 1588, 59v.

[79] Sulla corresponsione di una dote in cambio di servizi domestici cfr. Sandri 1999, pp. 94-95.

[80] BMC, AGP, *Bancale 22* (1521-22).

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Boswell 1991 = J. Boswell *L'abbandono dei bambini in Europa occidentale. Demografia, diritto e morale dall'Antichità al Rinascimento,* Milano 1991.

Carrino 2020 = U. Carrino, *Modello gestionale e logica d'azienda in un ente assistenziale: il caso dell'Annunziata di Capua (1477-1478)*, in *Quaderni dell'Archivio Storico* n.s. 3, fasc. 2, 2020: 121-140.

Colesanti - Marino 2016 = G.T. Colesanti - S. Marino, *L'economia dell'assistenza a Napoli nel tardo medioevo*, in *L'Ospedale, il denaro e altre ricchezze. Scritture e pratiche economiche dell'assistenza in Italia nel tardo medioevo*, a cura di M. Gazzini - A. Olivieri, *Reti Medievali Rivista* 17, 1, 2016: 309-344.

D'Ambra 1873 = R. D'Ambra, *Vocabolario napolitano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli 1873.

Di meglio 2023 = R. Di Meglio, *Etica della cultura e cultura del welfare. La lezione della Napoli medievale*, Napoli 2023.

Ferrari 1990 = M. Ferrari, *L'Ospedale Maggiore di Milano e l'assistenza ai poveri nella seconda metà del Quattrocento*, in *Studi di Storia medioevale e di diplomatica*, fasc. 11, 1990: 257-283.

Fontanella 2020 = S. Fontanella, *La gestione delle elemosine presso la Santissima Annunziata di Capua. Un'analisi del Libro bancale del 1477-1478*, in *Quaderni dell'Archivio Storico* n.s. 3, fasc. 2, 2020: 141-158.

Gazzini 2018 = M. Gazzini, *Ospedali e reti. Il medioevo*, in *Redes Hospitalarias: historia, economía y sociología de la sanidad,* a cura di C. Villanueva Morte - A. Conejo da Pena - R. Villagrasa-Elías, Saragozza 2018.

Hunecke 1997 = V. Hunecke, *L'invenzione dell'assistenza agli esposti nell'Italia del Quattrocento*, in *Benedetto chi ti porta maledetto chi ti manda. L'infanzia abbandonata nel Triveneto (secoli XV-XIX)*, a cura di C. Grandi, Treviso 1997: 273-283.

Manna 1588 = G.A. Manna, *Prima parte della cancelleria de tutti i Privilegii, Capitoli, Lettere Regie, Decreti, Conclusioni del Consiglio et altre scritture della fedelissima Città di Capua dall'anno 1109 infino all'anno 1570 della fedelissima città di Capua ridotte per ordine d'alfabeto per il magnifico Gian Antonio Manna cittadino del regimento di detta città*, Napoli 1588.

Marino 2014 = S. Marino, *Ospedali e città nel Regno di Napoli. Le Annunziate: istituzioni, archivi e fonti (secc. XIV-XIX)*, Firenze 2014.

Marinò - Senatore - Tiseo 2020 = M. Marinò - F. Senatore - M.P. Tiseo, *Quaderno dell'entrata e uscita dell'Annunziata di Capua (1477-1478)*, in *Quaderni dell'archivio storico* 1, 3, 2020: 187-320.

Rando 1983 = D. Rando, *«Laicus religiosus» tra strutture civili ed ecclesiastiche: l'ospedale di Ognissanti in Treviso (sec. XIII)*, in *Studi medievali* XXIV, 2, 1983: 617-656.

Razzino 2020 = A. Razzino, *Scarpe, tegami e tela. Spunti di storia materiale in un registro dell'Annunziata di Capua*, in *Quaderni dell'Archivio Storico* n.s. 3, fasc. 2, 2020: 171- 186.

Salvemini 1996 = R. Salvemini, *La casa Santa dell'Annunziata di Aversa: appunti sull'assistenza e sulla gestione economica di un ospedale di ancien régime*, in *Medicina e Ospedali. Memoria e futuro. Aspetti e problemi degli archivi sanitari. Atti del convegno (Napoli, 20-21 dicembre 1996)*, Roma 1996: 269-288.

Salvemini 1997 = R. Salvemini, *Il consumo alimentare negli ospedali napoletani: aspetti e problemi di un approccio economico (secc. XVI-XVIII)*, in *Alimentazione e nutrizione secc. XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 1997: 851- 866.

Sandri 1982 = L. Sandri, *L'ospedale di S. Maria della Scala di S. Gimignano nel Quattrocento. Contributo alla storia dell'infanzia abbandonata*, Firenze 1982.

Sandri 1999 = L. Sandri, *Fuori e dentro l'ospedale. Bambine nel Quattrocento,* in *Le bambine nella storia dell'educazione,* a cura di S. Ulivieri, Roma-Bari 1999: 75-109.

Santoro 2016 = D. Santoro, *Investire nella carità. Mercanti e ospedali a Messina nel Trecento*, in *L'Ospedale, il denaro e altre ricchezze. Scritture e pratiche economiche dell'assistenza in Italia nel tardo medioevo*, a cura di M. Gazzini - A. Olivieri, *Reti Medievali Rivista* 17, 1, 2016: 345-366.

Senatore 2018 = F. Senatore, *Una città, il Regno: istituzioni e società a Capua nel XV secolo*, Roma 2018.

Senatore 2020 = F. Senatore, *L'Annunziata di Capua e il suo archivio fra Quattro e Cinquecento*, in *Quaderni dell'Archivio storico* n.s. 3, fasc. 2, 2020: 89-119.

Senatore 2025 = F. Senatore, *La Magnificenza di Capua nel Rinascimento (XV-XVI sec.)*, in questo volume.

Vitolo - Di Meglio 2003 = G. Vitolo - R. Di Meglio, *Napoli angioino- aragonese. Confraternite, ospedali, dinamiche politico-sociali*, Salerno 2003.

Fonti inedite

BMC = *Biblioteca del Museo Provinciale Campano di Capua:*
Manna 1595-1597 = Top. Sp. 16 P, Rep. Capua Pl. 2 n. 186, Secondo repertorio del cancelliere Gian Antonio Manna, 1595- 1597.

AGP = Fondo *Ave Gratia Plena*:

Sez. A:
Scaf. 220/1- I:
Bancale 2 (1484-85)
Bancale 3 (1485)
Bancale 5 (1491-92)
Bancale 6 (1493)
Bancale 8 (1498)
Bancale 9 (1505-06)
Bancale 10 (1506-07)
Bancale 11 (1507-08)
Bancale 12 (1508-09)
Bancale 14 (1512)
Bancale 15 (1513)
Bancale 16 (1514)
Bancale 17 (1515-16)
Bancale 18 (1516-17)
Bancale 19 (1517-18)
Bancale 20 (1519-20)
Bancale 21 (1520-21)
Bancale 22 (1521-22)
Bancale 23 (1522-23)
Bancale 25 (1524)
Bancale 26 (1525-26)
Bancale 29 (1529-30)

Scaf. 220/1- II:
Bancale 38 (1540-41)
Bancale 41 (1544-45)

Tonia Campomorto

Processi criminali al Museo Campano: crimini, società e cultura materiale

Abstract

Il Museo Campano di Capua conserva un prezioso fondo archivistico che annovera al suo interno una sezione dedicata ai *Processi criminali* registrati in Terra di Lavoro nel XVIII secolo. Tali carte rappresentano una fonte preziosa per il Mezzogiorno d'Italia, ricca di informazioni su diversi aspetti della realtà del tempo. Il loro studio ha restituito un quadro dei personaggi e delle istituzioni che lavoravano o frequentavano l'ambito giuridico di Terra di Lavoro; inoltre è possibile individuare i reati denunciati presso la Regia Corte di Capua. Si aggiungono, poi, testimonianze dirette o indirette sulla vita quotidiana della società: usanze, lavori, modi di vivere e oggetti della vita di tutti i giorni. Questo porta alla riscoperta del valore di una realtà provinciale del Regno di Napoli, ancora non sufficientemente approfondita.

The Campano Museum of Capua holds a valuable archival collection, which includes a section dedicated to criminal trials recorded in Terra di Lavoro during the 18th century. These documents represent an invaluable source for the history of Southern Italy, rich in information on various aspects of life at the time. Their study has provided a picture of the characters and institutions involved in or frequenting the legal sphere of Terra di Lavoro. Furthermore, it is possible to identify the crimes reported to the Royal Court of Capua. In addition to these aspects, there are direct and indirect testimonies about everyday life in society: customs, work, ways of living, and everyday objects. This leads to a rediscovery of the value of a provincial reality in the Kingdom of Naples that has not yet been sufficiently explored.

Premessa

Il presente studio[1] parte dall'analisi dei *Processi criminali* registrati nel XVIII secolo e conservati presso l'Archivio del Museo Campano di Capua, in particolare per i centri di Aversa, Calvi, Capodrise, Carditello, Caserta, Macerata, Marcianise, Portico, Santa Maria e Sessa. La documentazione rappresenta un vero fiore all'occhiello per il territorio, ancora di più per il Mezzogiorno d'Italia che

[1] Il presente studio fa parte del progetto di ricerca per la tesi di dottorato dal titolo *Crimini, società e cultura materiale in Terra di Lavoro nel XVIII secolo* per il dottorato in Storia e trasmissione delle eredità culturali del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali presso Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli". Per la documentazione consultata presso la sezione dell'Archivio del Museo Campano (d'ora in avanti AMC) si rinvia a *Processi criminali di Aversa*, sport. 46, n. 1998 (1775); *Processi criminali di Calvi*, sport. 46, n. 2008bis (1749-1772); *Processi criminali di Capodrise*, sport. 47, nn. 2012-2014 (1738-1795); *Processi criminali di Carditello*, sport. 48, n. 2038 (1764-1778); *Processi criminali di Caserta*, sport. 48, n. 2051 (1744-1761); *Processi criminali di Macerata*, sport. 48, nn. 2073-2074, (1732-1795); *Processi criminali di Marcianise*, sport. 48, nn. 2076-2092, (1708-1796); *Processi criminali di Portico*, sport. 48 n. 2112 (1728-1795); *Processi criminali di Santa Maria*, sport. 48, nn. 2121-2124, sport. 50, nn. 2125-2142 (1708-1796); *Processi criminali di Sessa*, sport. 51, n. 2165 (1718-1763).

ha subito gravi perdite per gli archivi lungo il corso della storia[2].

Il vivace dibattito sullo studio delle fonti criminali riscontrato per le realtà geografiche italiane come Roma o Bologna[3] ha scarsamente coinvolto la storiografia del Mezzogiorno d'Italia, per il quale gli studi dedicati alla storia della criminalità sono stati pochi, anche a causa della dispersione degli archivi giudiziari[4]. I *Processi criminali* conservati presso il Museo Campano, presenza alquanto eccezionale, coprono un arco temporale che va dal 1707 fino al 1796. Necessario, quindi, analizzare questo fondo proprio per verificare o meno le tendenze storiografiche italiane e per ricostruire un pezzo del mondo della giustizia in una delle province più importanti del Regno di Napoli[5].

Le carte capuane

La fonte criminale è plurima: conserva in sé un patrimonio di informazioni relativo alla giustizia, al crimine e alla società. In virtù di questo potenziale, tra gli anni '80 e '90 del XX secolo, Edoardo Grendi e Mario Sbriccoli avviavano un vivace dibattito sulla metodologia da utilizzare per lo studio di questi documenti. Se da un lato Grendi valorizzava proprio la valenza multipla della fonte, dall'altro Sbriccoli ne difendeva il valore prima di tutto in ambito giuridico. Su un punto i due studiosi sembravano convergere, ossia lo scetticismo per il solo dato quantitativo quale rilevatore della realtà criminale, piuttosto trovavano anche più interessanti gli aspetti qualitativi[6]. Criticità che trova ancora più validità per il Mezzogiorno, territorio in cui gli archivi hanno subito gravi perdite lungo il corso della storia.

Le carte capuane sono organizzate in faldoni che contengono più fascicoli suddivisi per anno e per singolo processo, accompagnato da un frontespizio con le principali notizie del caso. L'analisi dei documenti ha da subito dimostrato un elevato potenziale della fonte criminale per la molteplicità di elementi da evidenziare, tanto da richiedere una scheda di lavoro utile ad organizzare una raccolta dei dati (tab. 1). Si registrano: caso, anno, paese, crimine, persone coinvolte con i relativi dati (vittima, incriminato e testimoni), arma, perizie tecniche, accordo o sentenza, luogo del reato e le diverse notizie che possono emergere, ad esempio, sulla cultura materiale o sulla quotidianità delle persone.

Tab. 1. Scheda di lavoro

Caso - Anno - Paese	Perizie
Crimine	Testimoni (Lavoro, età, sesso)
Vittima (Lavoro, età, sesso)	Accordo o sentenza
Incriminato (Lavoro, età, sesso)	Luogo del reato
Arma	Altre annotazioni (cultura materia, svago, etc…)

I problemi posti sono i seguenti: quali elementi ricorrevano all'interno dei processi; i tipi di reati denunciati per i quali le persone finivano dinanzi alla Regia Corte; i molteplici aspetti della quoti-

[2] Per le informazioni relative alle perdite di documenti del Mezzogiorno d'Italia si rinvia a *Notizie degli archivi di Stato* a cura del Ministero dell'Interno *I danni di guerra subiti dagli archivi italiani*, a. IV-VII, Istituto poligrafico dello Stato libreria, Roma 1944-1947.

[3] Per un breve accenno bibliografico: per la figura femminile cfr. Angelozzi - Casanova 2014; Crouzet-Pavan 2004; Feci - Schettini 2017; per i processi di pacificazione Broggio - Paoli 2011; Niccoli 2007; Broggio 2021; Bellabarba - Schwerhoff - Zorzi 2001; inoltre per una panoramica più ampia sul territorio si rinvia in generale a Bellabarba 2008; Prosperi 2005; Niccoli 2000; Niccoli 1995; Angelozzi - Casanova 2010; Fosi 2007; Berlinguer - Colao 1989; Cavina 2012; Agrì 2019. Sul rapporto tra violenza e nobili si rinvia a Angelozzi - Casanova 2003; Cavina 2003; Cavina 2005. Per un approccio innovativo legato alla storia delle emozioni si rinvia a Klos 2021; per un breve resoconto sul dibattito tra fonte e metodo si rinvia a Campomorto 2022.

[4] Per un breve resoconto su studi di storia giuridica e criminale editi per il Mezzogiorno d'Italia si rinvia a Ajello 1968; Ajello 2002; Ajello - D'Addio 1986; De Martino 1972; Corcione 2002; Themelly1988; Orefice 2014; Panico 1985; Alessi Palazzolo 1977; Rovito 1984; Palmieri 2022. Per il fenomeno del brigantaggio si rinvia a Villari 1977; Galasso 1983; Ortalli 1986; Gaudioso 2006; Gaudioso 2001; Rao 2013.

[5] Per il territorio di Capua alcuni studi sono confluiti nella rivista *Capys*: si rinvia a Martone 1989; Martone 1990; Martone 1991-1992.

[6] Si rinvia a tutta la discussione pubblicata nelle riviste *Quaderni storici* e *Studi storici*: Grendi 1980; Grendi 1987; Sbriccoli 1988; Grendi 1990.

dianità che emergono in modo indiretto dalla documentazione delle deposizioni dei testimoni. La singolarità specifica di ogni processo ha dato poi modo di analizzare ulteriori aspetti.

La realtà storica ricostruita tra crimini e protagonisti

La fonte criminale ha confermato la sua multipla valenza: essa si presta a una lettura ampia su diversi aspetti della realtà non solo criminale, ma anche sociale e giuridica per Terra di Lavoro nel XVIII secolo.

L'analisi della struttura dei processi criminali rappresenta un importante strumento per indagare sui personaggi e sulle istituzioni che lavoravano nell'ambito giuridico di Terra di Lavoro lungo il XVIII secolo. Dai processi emerge una realtà spesso fluida, con numerosi attori che affollavano le Corti, come le vittime, i criminali e i testimoni. Sono altresì presenti le figure istituzionali, quali il Governatore di Capua, lo scrivano, i soldati, i periti dediti alla stesura di relazioni, tra cui ricorrono le figure professionali del *Chirurgo e pratico in chirurgia*, *Mastri barbieri*[7], *Mastri fabricatori*[8], *Mastro chiavettiere*[9], *Obstetrici* e *Mammane*. Tutti elaboravano un resoconto dettagliato al fine di garantire la verità dei fatti. I medici cercavano di individuare con precisione le parti del corpo colpite delle vittime e indicavano dove erano stati inferti i colpi, riuscendo a dedurre anche l'arma utilizzata per il delitto. Ci si avvaleva, poi, dell'esperienza delle *mammane* per attestare possibili gravidanze fuori dal vincolo matrimoniale o possibili aborti di cui si doveva necessariamente attestare il percorso naturale e non voluto intenzionalmente[10].

Le relazioni tecniche ci restituiscono talvolta un apparato iconografico interessante con raffigurazioni di armi[11] spesso utilizzate senza licenza regia, chiavi falsificate per un furto o addirittura la pianta di un convento luogo di un crimine.

In parte è confermato quanto è emerso dagli studi italiani recenti sulla giustizia: anche per il Mezzogiorno i processi trovano frequentemente la loro conclusione attraverso una "composizione" pacifica tra i contendenti. È questo il motivo per il quale negli incartamenti capuani, talvolta, si riscontra una composizione tra le parti o un arresto della procedura[12]. Un termine tra le carte capuane molto usato per indicare questa procedura di riappacificazione è *contentamento*. Non mancano, poi, indicazioni alternative al carcere che i giudici potevano comminare ai rei. Sono infatti presenti condanne all'esilio, oppure al remo. Per le donne criminali possiamo riscontrare la condanna al ritiro in un convento[13]. I processi sono talvolta accompagnati da richieste di scarcerazione con suppliche che fanno leva sullo stato di indigenza del reo[14], nella situazione del tutto precaria in cui riversavano le carceri nel Mezzogiorno d'Italia ancora nel corso del Settecento[15].

Per quanto riguarda i reati denunciati e discussi presso la Regia Corte di Capua, questi erano di natura assai diversa: omicidi, stupri, liti, aggressioni, risse, violenza sui minori, furti, prostituzione, bestemmie, vite scandalose, incendi dolosi, frodi, detenzioni di armi e contravvenzione dei decreti regi.

Le donne risultano le principali vittime della violenza, che nasceva soprattutto dalla salvaguardia dell'onore in un contesto ancora fortemente patriarcale. La difesa dell'integrità morale era una prerogativa di tutta la famiglia. Si chiarisce che la definizione del reato di stupro discussa nei processi non è sovrapponibile da un punto di vista lessicale a quella contemporanea, difatti in antico regime erano

[7] AMC, *Processi criminali Caserta*, sport. 48, n. 2051, 1744.

[8] AMC, *Processi criminali S. Maria*, sport. 50, n. 2129.

[9] AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48, n. 2081, 1753.

[10] AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48, n. 2076, 1724.

[11] AMC, *Processi criminali Macerata*, sport. 48, n. 2074.

[12] AMC, *Processi criminali Caserta*, sport. 48, n. 2051, 1760.

[13] AMC, *Processi criminali Macerata*, sport. 48, n. 2074.

[14] AMC, *Processi criminali Caserta*, sport. 48, n. 2051, 1753.

[15] Ambron 2006.

identificati quali «stupri i rapporti sessuali anche consenzienti con una ragazza prima illibata»[16]. In molti processi di stupro il riferimento preciso è alla promessa di matrimonio avvenuta prima del rapporto sessuale (*carnale* nei documenti)[17]. A tal proposito Daniela Lombardi ha analizzato il valore della promessa, il matrimonio era un lungo processo in più tappe e la promessa occupava un posto fondamentale: «Non si trattava, difatti, di un semplice progetto per il futuro come sarà il fidanzamento a partire dal XIX secolo. Rappresentava, agli occhi dei fedeli, l'atto costitutivo del vincolo, che dava avvio a un nuovo rapporto di coppia. Da quel momento i partner si consideravano marito e moglie. […] Da quel momento alla coppia era consentito comportarsi con familiarità e intimità»[18]. Uomini e donne si sentivano, perciò, già sposati dalla parola della promessa a cui seguivano poi le tappe successive fino al matrimonio.

Il ricorso al tribunale era un atto finalizzato non tanto a vincere un processo, quanto a ristabilire l'ordine e l'onore delle fanciulle in caso di stupro, o in caso di violenza domestica. Le riflessioni di Cesarina Casanova sulla diffusione della violenza familiare nell'Italia di antico regime trovano conferma anche in Terra di Lavoro[19]. È proprio per questi casi che si registra, talvolta, quella "composizione" tra le parti. La salvaguardia dell'onore familiare, evidentemente, nonché la pressione assai probabile sulla parte femminile lesa, comportano la necessità della pace tra le parti a salvaguardia dell'equilibrio familiare. Oltre allo stupro tra i reati contro le donne si registrano casi di tentato omicidio[20], percosse o ingiurie.

In linea con le recenti tendenze storiografiche[21] anche sul territorio della provincia di Terra di Lavoro si conferma la presenza di donne autrici di crimini in età moderna. Un esempio è il caso dell'assassinio compiuto da Gelsomina Cocchiaro a seguito di una lite. L'incriminata al termine del processo è condannata alla reclusione per sei anni presso il Conservatorio sotto il titolo S. Maria Maddalena, detto delle Pentite, presso la città di Capua[22].

Gli aspetti della vita quotidiana tra società e cultura materiale

I processi criminali permettono di trarre informazioni sulla vita quotidiana della società che viveva in Terra di Lavoro nel corso del Settecento. La memoria di usanze, forme di lavoro, modi di vivere e oggetti della vita di tutti i giorni è trasmessa grazie ai racconti dei testimoni convocati alla Regia Corte. La quotidianità delle persone era interrotta da un evento criminoso che irrompeva nella routine di tutti i giorni, i testimoni erano chiamati a raccontare proprio tale situazione e nell'introduzione al fatto, spesso, ci permettono di entrare nelle loro vite.

Incrociando i dati dei processi con quelli di alcuni protocolli notarili conservati presso l'Archivio di Stato di Caserta[23] emerge quanto la presenza di armi[24] fosse un fatto consolidato nelle dimore casertane. Le carte d'archivio rivelano per Terra di Lavoro un quadro importante della vita sociale: il popolo circolava armato e il sovrano cercava di contrastare questa situazione. Era considerata

[16] Casanova 2016b, p. 80.

[17] È il caso, ad esempio, di Giovanna Auricchio che il giorno 20 febbraio 1724 denunciava per stupro Donato D'Anna. I due protagonisti avevano avuto dei rapporti sessuali a seguito della promessa di matrimonio del ragazzo. Lei rimase incinta, ma lui la abbandonò senza sposarla. Iniziò pertanto il processo; si rinvia a AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48, n. 2076.

[18] Lombardi 2008, pp. 45-46. Per spunti interessanti sui conflitti nella vita coniugale si rinvia a Borello 2006.

[19] Casanova 2016b.

[20] Tra i vari casi si annovera Teresa Allegretta che denuncia il marito Andrea Zarrillo, rivelatosi da sempre una cattiva compagnia. L'incriminato è accusato di aver aggredito più volte Teresa fino a colpirla con una *scoppetta* da caccia. Non potendo tollerare oltre i maltrattamenti e le minacce, timorosa di essere uccisa, ricorre alla Regia Corte; si rinvia a AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48 n. 2078.

[21] Cfr. Hoxha 2016; Garlati 2020; Casanova 2016a; Cesarini 1982; Groppi 2002.

[22] AMC, *Processi criminali Macerata*, sport. 48 n. 2074.

[23] Si fa riferimento ai protocolli notarili dei notai Francesco e Benedetto Andreozzi, i quali rogarono nel XVIII secolo per la città di Aversa. I documenti sono conservati presso l'Archivio di Stato di Caserta.

[24] Interessanti riflessioni sull'uso delle armi sono discusse in Sodano 2021b; Schwoerer 2016; De Vita 1983.

un'azione criminosa la detenzione di armi non conformi alla legge, citata in alcuni processi dagli scrivani della Regia Corte di Capua con la dicitura *De asportatione armorum contra formam*[25]. In realtà, il mondo delle armi era assai complesso, poiché alla pena prevista per lo specifico reato di portare armi illecite si aggiungeva, per chi fosse ricorso alle armi durante aggressioni o risse, una pena pecuniaria. Tutti gli oggetti, durante una furiosa lite, potevano diventare un'arma fatale: un sasso, una caraffa, un bastone di legno, uno strumento da lavoro, per poi arrivare più propriamente a coltelli, sciabole, pistole o *scoppette*. Al sequestro delle armi seguiva una relazione tecnica con una descrizione dettagliata, talvolta accompagnata da un disegno dell'oggetto requisito[26].

A proposito del rapporto tra armi e società Livio Antonielli scrive:

> Caratteristica della società d'antico regime era la massiccia diffusione delle armi, proprie e improprie. Diffusione direttamente proporzionale alla violenza, endemica nel territorio e particolarmente acuta, per quanto riguarda il nord Italia e non solo, dal secondo Cinquecento al primo Settecento. Per qualsiasi forma di potere costituito, consolidatosi o in via di consolidamento, il controllo e la riduzione di questa violenza era condizione imprescindibile per imporre la propria autorità[27].

Risulta anche per il Mezzogiorno d'Italia l'azione di contrasto dello Stato alla diffusione di armi, grazie a un inaspettato controllo del territorio da parte dell'esercito[28]. Si legge dai processi, inoltre, il divieto da parte del sovrano Carlo di Borbone di praticare la caccia e girare armati presso i boschi di Carditello, Calvi e Monte Marsico[29]. La pena stabilita per questo reato variava in base a chi lo commetteva: se "benestanti"[30] la pena era perlopiù pecuniaria e, solo nel caso in cui la persona avesse sparato all'interno dei territori vietati, sarebbe stata punita con tre anni di presidio[31]; per le persone di più bassa condizione la pena era il carcere e se avessero sparato varcando i confini del sito reale la condanna prevedeva tre anni di galea. Qualora il reato fosse stato reiterato, la pena era duplicata o triplicata. I ducati ricavati dalle pene erano destinati all'opera *Pia del Reclusorio de Poveri* ossia il Real Albergo dei Poveri che si stava costruendo a Napoli, un istituto importante sul territorio che svolgeva un ruolo di assistenza a quella parte di popolo che viveva in condizione di miseria e povertà[32].

È assai probabile che tale intensità di controlli sia nata proprio dall'esigenza di salvaguardare i Siti reali presenti sul territorio. Tali spazi rappresentavano da una parte luoghi di svago per i sovrani soprattutto per la caccia[33], che costituiva un'attività importantissima per le famiglie reali in età moderna ed in particolare per quella dei Borbone. Una consuetudine trasmessa a Carlo dai genitori, Elisabetta Farnese e Filippo V, quali nutrirono grande passione per la caccia praticata secondo un rituale più intimo, con la partecipazione esclusivamente dei componenti della famiglia reale, rispetto alle altre corti d'Europa[34].

---

[25] La presente dicitura è registrata talvolta sul frontespizio dei fascicoli che registrano come crimine il possesso d'armi.

[26] È il caso ad esempio dell'arresto di Gennaro D'Addonisio nel 1763 in possesso di un lungo coltello presso il Casale di S. Maria. La perizia del *mastro fuciliero e coltellaro* Vincenzo di Sorbo attestava trattarsi di un'arma di ferro «con manico di pastiglia laurato, tiene la sua lama di ferro appontuta, lunga mezzo palmo, e con tutto il suo manico di pastiglia laurato circa un palmo meno un dito e mezzo, con picciola fronna nella punta d'essa lama, è ci viene da noi chiamato coltello fiamenco senza la sua vagina; rispetto alla sua proibizione e qualità di esso, io mi rimetto alla Regia Pramatica». Si rinvia a AMC, *Processi criminali S. Maria,* sport. 50, n. 2135.

[27] Antonielli 2004, p. 99.

[28] Ad esempio è il caso in cui il caporale della Regia Corte Giuseppe Crisileo nel 1752 deponeva per la carcerazione di Stefano Izzo, sorpreso in possesso di un *coltello a fronda d'oliva*, si rinvia a AMC, *Processi criminali S. Maria,* sport. 50, n. 2129.

[29] Per il processo qui analizzato si rinvia a AMC, *Processi criminali S. Maria*, sport. 50, n. 2130.

[30] Il presente termine è utilizzato all'interno del processo.

[31] Probabilmente la pena prevedeva l'arruolamento nell'esercito.

[32] Si rinvia a de Pinto 2013. Sull'assistenza a Napoli nel XVIII secolo si rinvia a Barletta 2002; Barletta 2010; Sodano 1994.

[33] Sul rapporto con la caccia si rinvia a Zug Tucci 1983; Gallucci - Grandizio 1992; Mascilli Migliorini 1994; Bianchi - Passerin d'Entrèves 2011. La caccia è trattata anche in alcune epistole scritte da Ferdinando IV a Carlo III tra gli anni 1775 al 1785; si rinvia a Knight 2015.

[34] Cfr. Sodano 2021a.

Dall'altra parte questi luoghi erano anche economicamente produttivi[35]. La repressione del possesso illecito delle armi era un modo per impedire il loro uso per la caccia di frodo, o che all'interno delle aree di pertinenza esclusiva del sovrano si verificassero crimini tra le persone. La repressione era rivolta ad ogni tipo di danno tant'è che tra i reati si registravano anche furti di legna presso il Real Bosco del Demanio di Calvi prontamente denunciati dal Guardiano alla Regia Corte[36].

La storiografia sui Siti reali si interroga sulla loro effettiva incidenza sul territorio circostante e sulla effettiva capacità che essi fossero propulsivi per l'economia e il progresso della provincia di Terra di Lavoro. Dai casi analizzati di controllo delle armi sembra si intraveda un'effettiva ricaduta sul territorio, almeno per quanto riguarda l'ordine pubblico. D'altra parte, alcuni processi erano nati da delitti effettuati proprio all'interno dei Siti. È il caso di due episodi che ebbero luogo nella tenuta del Sito Reale di Carditello[37]. Le carte, oltre a raccontare i crimini, hanno permesso di ricostruire aspetti sociali e lavorativi, nonché l'organizzazione del lavoro, che risulta caratterizzata dalla divisione gerarchica tra i responsabili del sito e i dipendenti, attenti alla cura dei cavalli e al dissodamento dei territori[38].

La lettura dei processi fornisce, poi, informazioni sulla vita materiale[39], ossia gli oggetti che caratterizzavano la vita quotidiana d'antico regime. Le denunce sui furti ci hanno consentito di entrare nelle case[40] o in locande[41] per capire le ricchezze conservate. Intrecciando i dati con alcuni protocolli notarili conservati presso l'Archivio di Stato di Caserta[42], si è potuto notare la povertà di quei piccoli tesori, che costituivano il capitale di famiglia trasmesso di generazione in generazione, soprattutto grazie alle doti matrimoniali. Tra gli oggetti la camicia è presente più volte in svariati tessuti; lo stesso vale per le calze, spesso citate di seta, e per i *mantesini,* ossia i grembiuli. L'uso di questo abbigliamento in quel periodo è confermato anche da Alida Clemente per Napoli nel corso del XVIII secolo[43]. La casa era arricchita con tovaglie, materassi, coperte e *maccatori*. Per i tessuti oltre alla seta, si ritraccia spesso la canapa e il lino. Il colore più frequente era il bianco, ma seguono anche il nero, verde e giallo; tra i colori di stoffe era possibile negli atti notatili trovare un colore detto *San Nicola*.

Un processo registra la denuncia di Giuseppe di Filippo del Casale di Marcianise per un furto in casa. L'uomo non ritrovava più l'oro nella cassa in cui era stato riposto. La refurtiva consisteva in «uno anello con rubbino, un senacolo con filo di piselli d'oro, un Rosario con senacoli d'oro, un cocchiaro d'argento, un paro di fibbre d'argento»[44]. Si attesta in questo processo la presenza del rosario

[35] Per una bibliografia sull'importanza politica ed economica dei Siti Reali borbonici e sul loro sviluppo si rinvia a D'Iorio 2014; Brancaccio 1991; Brancaccio 2004; Brancaccio 2019; Iacono 1992; Ascione - Cirillo - Piccinelli 2012; Barra - Puca 2018; Cirillo - Quiròs Rosado 2022; Di Falco 2020.

[36] In quei territori furono colti in flagranza di reato dei ladri di legname. Nel 1760 cinque persone della Torre di Francolise furono bloccate, incarcerate dal guardiano Giovanni Veltre e poi denunciate alla Regia Corte. L'anno seguente nel 1761 lo stesso guardiano attestava un danno al legname a causa di otto persone di S. Andrea del Pizzone cfr. AMC, *Processi criminali Calvi*, sport. 46 n. 2008 bis.

[37] I due fascicoli trattano, rispettivamente, un accoltellamento avvenuto nell'anno 1764 e un omicidio nell'anno 1778 cfr. AMC, *Processi criminali Carditello*, sport. 48 n. 2038.

[38] Guardiano delle Giumente, assistente d'operai, lavoro ai campi, bracciante, massaro della Real piazza, custodia dei cavalli e puledri sono tra le varie mansioni citate nel processo, si rinvia a AMC, *Processi criminali Carditello*, sport. 48 n. 2038.

[39] Sull'importanza dello studio della cultura materiale si rinvia ad alcuni riferimenti bibliografici tra cui cfr. Ago 2006; Braudel 2006; Roche 2002; Roche 1986; Sarti 2003. Studi recenti indagano sul rapporto tra vita religiosa e cultura materiale; in proposito, sulla *domestic devotion* si veda Corry - Faini - Meneghin 2018; Sodano 2018.

[40] Tra i furti si ricorda quello subito da Giovan Battista Santoro che depose il 24 febbraio 1795. L'uomo raccontò della scomparsa in casa avvenuta giorno dopo giorno di biancheria, calze di seta, *matasse* di filo, un fazzoletto di scozia. La colpevole era una domestica di nome Lucia di Notte della Rocca di Nola che aveva rubato gli oggetti per portarli ad Apollonia di Biase con lo scopo di venderli; si rinvia a AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48, n. 2092.

[41] Il canonico Giuseppe Iannuccio presentava un'istanza contro Giovanni Cerillo il 18 febbraio 1750, pertanto si procedeva al sequestro degli oggetti conservati nella sua bottega. Si riscontra la presenza in misura maggiore di oggetti in creta e pioppo; le caraffe rappresentano un oggetto costante riscontrabile in tanti altri processi, seguono, poi, le bilance utili alla pratica commerciale; si rinvia a AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48, n. 2080.

[42] Si rinvia alla nota 23.

[43] Per l'analisi dell'abbigliamento e della moda a Napoli di rinvia a Clemente 2011.

[44] AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48, n. 2080, c. n.n.

che accompagnava le persone nelle proprie dimore, elemento già individuato da chi scrive nell'ambito delle ricerche relative alla devozione domestica nel corso del XVIII secolo per Terra di Lavoro[45]. Questo oggetto era carico di un valore simbolico legato ad un culto assai diffuso in età moderna per la cui devozione erano organizzate numerose feste e processioni[46].

La lettura dei processi permette di cogliere anche come gli uomini trascorressero il loro tempo, tanto per il lavoro quanto per i loro passatempi. Gran parte dell'attività agricola era dedicata al grano, al grano d'India e alla canapa[47]. Per quest'ultima attraverso la lettura delle testimonianze è possibile ricostruire le varie fasi di lavoro: si passa dalla raccolta del prodotto nei campi al trasporto tramite carri trainati da buoi in direzione dei *lagni* dove si dava avvio alla maturazione della canapa e la successiva esposizione al sole. Una volta conclusa la lavorazione, il prodotto era riportato a casa e venduto. Tra i processi, ad esempio, nel 1742 Antonia Riffo raccontava a proposito della canapa: «havendo sementate due moggia di canape a mezza parte con […] si raccolse quello et dovermi poi che fu ben coltivato, portarsi con carro di esso Luca alla matura del lagno»[48]. Ancora nel 1742, Lorenzo De Sarno raccontava di aver avuto una lite lungo la riva del *lagno* mentre lavorava. Offre precise informazioni sul luogo e le azioni che compie: «havendo li giorni passati portato certo mio canape al numero di dieci ligature, al matura del lagno detto delli Farni giurisdizione della Città di Capua, il medesimo canape per essere venuto al matura, quello hieri domenica diecinove agosto corrente […] mi posi a cacciarlo fuori del detto lagno e farlo spandere al sole per poi condurlo in mia casa»[49]. Ancora Teresa de Petrella raccontava che «pigliò a filare una libra di canape» e lo portò a casa[50].

La lavorazione della canapa prevedeva diverse fasi e lavori di filatura, tessitura e imbiancatura in un ambiente anche domestico[51]. Già Galanti attestava per il Regno la componente femminile nel lavorar la canapa, e descriveva come «la canapa non solo è ottima per fare buon filo, ma per cavarne vari lavori, mischiandola colla lana e col cotone»[52]. D'altronde la presenza della canapa si attesta anche nelle doti e negli oggetti destinati ai *pannamenti* per la casa. Era una grosse fonte di guadagno, tanto da essere anche oggetto di furti.

Il gran lavoro nei campi non impediva, comunque, di poter partecipare alle feste di paese[53], soprattutto per le ricorrenze dei santi patroni. Si giocava altresì in casa, nelle botteghe o tra compagni di lavoro, in occasioni che potevano, all'improvviso, trasformarsi in momenti di furia omicida. Tra le feste sacre troviamo da sfondo ai processi: la festa dell'Invenzione della Santa Croce a Casanova; l'organizzazione di processioni per far smettere di piovere; la festa di San Salvatore a Maddaloni; festa del glorioso San Lazzaro. Una ricorrenza particolare emerge in un processo registrato nel 1795 nel Casale di Macerata nel mese di ottobre: la Caccia della Bufala. Durante tale ricorrenza si lasciava libera una bufala che veniva poi rincorsa da cani mastini per la cattura[54]. La stessa caccia si ripete anche per Capodrise nel 1774 da cui si legge come fosse una prassi comune «si fece nel mercato di questo Casale di Marcianise la solita Caccia della Bufala, in dove ci accorsero a vederla molte persone del Casale di Capodrise»[55].

[45] Si veda Campomorto 2023.

[46] Cfr. Russo 1984; in tale ambito si rinvia inoltre a studiosi quali Giuseppe Galasso, Mario Rosa, Gabriele De Rosa, Elena Bonora.

[47] La lavorazione della canapa in età moderna trova larga conferma grazie a diversi studi sul territorio, si rinvia a Lepre 1978; Ronga 2006; Massaro 2015.

[48] AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48, n. 2079.

[49] AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48, n. 2079, c. n.n.

[50] AMC, *Processi criminali Marcianise*, sport. 48, n. 2079, c. n.n.

[51] Per la realtà bolognese cfr. Niccoli 2000.

[52] Galanti 1789, p. 298.

[53] Per una complessa riflessione sulla Festa nel Mezzogiorno si rinvia a Galasso 1982.

[54] Si rinvia agli atti registrati in AMC, *Processi criminali Macerata*, sport. 48, n. 2074, 1975.

[55] AMC, *Processi criminali Capodrise*, sport. 47, n. 2013, 1774, c. 3-r.

Passatempi e abitudini[56] come il *gioco del tocco*, il gioco a carte, il gioco della quadriglia, l'usanza di suonare per strada con tamburi e calascioni o addirittura organizzare una serenata per la donna che si stava corteggiando; inoltre si riscontra dalla rilettura dei processi l'uso abbondante di vino e il consumo di tabacco[57]. In qualche modo il sovrano cercava di contrastare con pene severe il contrabbando delle carte da gioco, come si può leggere da un banno datato al 1754 allegato negli atti di un processo registrato a Sessa[58].

Conclusioni

Il presente contributo cerca di far luce sulla variegata realtà provinciale di Terra di Lavoro, un territorio del Regno di Napoli per molto tempo non sufficientemente indagato perché schiacciato da un forte napolicentrismo. Alcuni decenni addietro è stato Giuseppe Galasso ad insistere sulla necessità di svolgere ricerche sulle realtà provinciali[59]. Da allora gli studi si sono moltiplicati grazie al contributo di numerosi ricercatori e questo lavoro vuole aggiungere un tassello a un quadro che si sta mostrando finalmente assai corposo e variopinto. A tal fine, i *Processi criminali* conservati presso l'archivio del Museo Campano fungono da fonte privilegiata per lo studio del territorio, riuscendo a fornire un'ampia gamma di informazioni sui diversi aspetti del tempo: criminali, sociali e materiali.

In linea con il vivace dibattito storiografico che ha coinvolto diverse realtà italiane e non solo, Terra di Lavoro si mostrava tutt'altro che una realtà provinciale isolata. I reati emersi sono diversificati, ma sicuramente la donna risultava essere una protagonista-vittima, in una società ancora fortemente patriarcale. Anche gli esiti dei processi risultavano diversi: riappacificazioni, carcere, reclusione in convento o l'esilio. Numerose figure affollavano i luoghi della giustizia: il Governatore di Capua, lo scrivano, i soldati, i periti e tante altre. Il rapporto con il potere regio era costante, con gli occhi dei sovrani sempre rivolti a stabilire ordine e protezione sui centri indagati. Un'attenzione necessaria volta, probabilmente, a garantire la salvaguardia dei Siti reali borbonici, fonte di svago per i sovrani, ma ancora di più, luoghi economicamente produttivi.

La società, inoltre, divideva il proprio tempo tra lavoro e svago, con una serie di attività religiose, ludiche ed economiche che riempivano le giornate in paese. Così come la presenza di oggetti trova una loro ripetitività negli utilizzi quotidiani tra sfera pratica e sacra, tra impieghi nelle proprie dimore e ulteriori spazi.

Tonia Campomorto
toniacampomorto8990@gmail.com

[56] Nel corso del '700 si registra l'aumento del gioco d'azzardo e i testi di Cesare Calini richiamavano i pericoli della morale e delle finanze si rinvia a Ortalli 2019.

[57] La stessa Elisabetta Farnese trovava di gran gusto possedere delle tabacchiere, tanto che Carlo le inviò in dono la prima in porcellana prodotta a Capodimonte; si rinvia a Sodano 2021a.

[58] AMC, *Processi criminali Sessa,* sport. 50, n. 2165.

[59] Si veda in proposito i due capitoli sulla realtà provinciale apparsi in Galasso 1977.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Ago 2006 = R. Ago, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento,* Roma 2006.

Agrì 2019 = A. Agrì, *La giustizia criminale a Mantova in età asburgica: il supremo consiglio di giustizia (1750-1786),* vol. I, Roma 2019.

Ajello 1968 = R. Ajello, *Il problema della riforma giudiziaria e legislativa nel Regno di Napoli durante la prima metà del secolo XVIII*, Napoli 1968.

Ajello 2002 = R. Ajello, *Il collasso di Astrea. Ambiguità della storiografia giuridica italiana medievale e moderna*, Napoli 2002.

Ajello - D'Addio 1986 = *Bernardo Tanucci, statista letterato giurista. Atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario 1783-1983*, a cura di R. Ajello - M. D'Addio, Napoli 1986.

Alessi Palazzolo 1977 = G. Alessi Palazzolo, "Pene e remieri a Napoli tra Cinque e Seicento. Un aspetto singolare dell'illegalismo d'ancien régime", in *Archivio storico per le province napoletane* XV, 1977: 235-251.

Ambron 2006 = D. Ambron, "Le carceri regie del Regno di Napoli tra capitale e province (XVII-XVIII secolo)", in *Carceri, carcerieri, carcerati. Dall'antico regime all'Ottocento*, a cura di L. Antonielli - Soveria Mannelli 2006: 145-163.

Angelozzi - Casanova 2003 = G. Angelozzi - C. Casanova, *La nobiltà disciplinata. Violenza nobiliare, procedure di giustizia e scienza cavalleresca a Bologna nel XVII secolo*, Bologna 2003.

Angelozzi - Casanova 2010 = G. Angelozzi - C. Casanova, *La Giustizia criminale a Bologna nel XVIII secolo e le riforme di Benedetto XIV*, Bologna 2010.

Angelozzi - Casanova 2014 = G. Angelozzi - C. Casanova, *Donne criminali: il genere nella storia della giustizia*, Bologna 2014.

Antonielli 2004 = L. Antonielli, "Le licenze di porto d'armi nello Stato di Milano tra Seicento e Settecento: duttilità di una fonte", in *Al di là della storia militare: una ricognizione sulle fonti*, a cura di L. Antonielli - C. Donati, Soveria Mannelli 2004: 99-125.

Ascione - Cirillo - Piccinelli 2012 = *Alle Origini di Minerva Trionfante. Caserta e l'utopia di S. Leucio. La costruzione dei Siti Reali borbonici*, a cura di I. Ascione - G. Cirillo - G.M. Piccinelli, Roma, 2012.

Barletta 2002 = *Integrazione ed emarginazione. Circuiti e modelli: Italia e Spagna nei secoli XV-XVIII*, a cura di L. Barletta, Napoli 2002.

Barletta 2010 = *Vita privata e scena pubblica. Vivere, abitare viaggiare in età moderna*, a cura di L. Barletta, Milano 2010.

Barra - Puca 2018 = *Antonio Sancio. Platea di Carditello*, a cura di F. Barra - A. Puca, Roma 2018.

Bellabarba 2008 = M. Bellabarba, *La giustizia nell'Italia moderna, XVI-XVIII secolo*, Roma-Bari 2008.

Bellabarba - Schwerhoff - Zorzi 2001 = *Criminalità e giustizia in Germania e in Italia. Pratiche giudiziarie e linguaggi giuridici tra tardo medioevo ed età moderna*, a cura di M. Bellabarba - G. Schwerhoff - A. Zorzi, Bologna 2001.

Berlinguer - Colao 1989 = *Crimine, giustizia e società veneta in età moderna,* a cura di L. Berlinguer - F. Colao, Milano 1989.

Bianchi - Passerin d'Entrèves 2011 = P. Bianchi - P. Passerin d'Entrèves, *La caccia nello Stato sabaudo II. Pratiche e spazi (XVI-XIX)*, Torino 2011.

Borello 2006 = B. Borello, "Lo spazio di un matrimonio: cose e contese tra marito e moglie (secc. XVII-XVIII)", in *Quaderni Storici* a. 41, n. 121 (1), 2006: 69-99.

Brancaccio 1991 = G. Brancaccio, *Geografia, cartografia e storia del Mezzogiorno*, Napoli 1991.

Brancaccio 2004 = G. Brancaccio, *I Siti reali in Terra di Lavoro*, *Rivista Italiana di Studi Napoleonici* XXXVII, 2/2004.

Brancaccio 2019 = G. Brancaccio, *Antonio Sancio. Platea di San Leucio*, Roma 2019.

Braudel 2006 = F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo. Le strutture del quotidiano (secoli XV-XVIII)*, Torino 2006.

Broggio 2021= P. Broggio, *Governare l'odio: pace e giustizia criminale nell'Italia moderna (secoli XVI-XVII)*, Roma 2021.

Broggio - Paoli 2011= *Stringere la pace. Teorie e pratiche della conciliazione nell'Europa moderna (secoli XV-XVIII)*, a cura di P. Broggio - M.P. Paoli, Roma 2011.

Campomorto 2022 = T. Campomorto, "Un dibattito sui processi criminali d'Età moderna tra fonti e metodo", in *Tasselli di Polygraphia I. Quaderni del Dottorato in Storia e trasmissione delle eredità culturali,* a cura di P. Zito, Santa Maria Capua Vetere 2022.

Campomorto 2023 = T. Campomorto, "La trasmissione della devozione domestica in Terra di Lavoro nel XVIII secolo", in *Mezzogiorno prodigioso Ricerche sul miracolo nel Meridione d'Italia dell'età moderna*, a cura di G. Sodano, *Quaderni - Mediterranea - ricerche storiche* 41, Palermo 2023.

Casanova 2016a = C. Casanova, *Crimini di donne, giudici benevoli (Bologna XVI-XVIII secolo)*, in *Historia et ius* 9, 2016: 1-15.

Casanova 2016b = C. Casanova, *Per forza o per amore. Storia della violenza familiare nell'età moderna*, Roma 2016.

Cavina 2003 = M. Cavina, *Il duello giudiziario per punto*

d'onore. Genesi, apogeo e crisi nell'elaborazione dottrinale italiana (sec. XIV-XVI), Torino 2003.

Cavina 2005 = M. Cavina, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma-Bari 2005.

Cavina 2012 = M. Cavina, *La giustizia criminale nell'-Italia moderna (XVI-XVIII sec.)*, Bologna 2012.

Cesarini 1982 = M.P. Cesarini, "Maternità e infanticidio a Bologna: fonti e linee di ricerca", in *Quaderni storici* 17, n. 49(1), 1982: 275-284.

Cirillo - Quiròs Rosado 2022 = *The Europe of "decentralised courts". The construction of the political image of the Bourbons of Italy and Spain*, a cura di G. Cirillo - R. Quiròs Rosado, Napoli 2022.

Clemente 2011 = A. Clemente, *Il lusso "cattivo". Dinamiche del consumo nella Napoli del Settecento*, Roma 2011.

Corcione 2002 = M. Corcione, *Modelli processuali nell'antico regime. La giustizia penale nel tribunale di Campagna di Nevano*, Frattamaggiore 2002.

Corry - Faini - Meneghin 2018 = *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di M. Corry - M. Faini - A. Meneghin, Leiden- Boston 2018.

Crouzet-Pavan 2004 = E. Crouzet-Pavan, *Crimine e giustizia* in *Innesti: donne e genere nella storia sociale*, a cura di G. Calvi, Roma 2004: 55-72.

D'Iorio 2014 = A. D'Iorio, *Carditello da feudo a Sito Reale*, Verona 2014.

De Martino 1972 = A. De Martino, *Antico regime e rivoluzione nel Regno di Napoli. Crisi e trasformazioni dell'ordinamento giuridico*, Napoli 1972.

de Pinto 2013 = A.G. de Pinto, *Il Reale Albergo dei poveri di Napoli. Dall'emarginazione all'assistenza (secc. XVIII - XIX)*, Bari 2013.

De Vita 1983= *Armi bianche dal medioevo all'età moderna*, a cura di C. De Vita, Firenze 1983.

Di Falco 2020 = A. Di Falco, *La costruzione dello Stato moderno borbonico. La sperimentazione sui Siti reali napoletani*, Roma 2020.

Feci - Schettini 2017 = *La violenza contro le donne nella storia. Contesti, linguaggi, politiche del diritto (secoli XV-XXI)*, a cura di S. Feci - L. Schettini, Roma 2017.

Fosi 2007 = I. Fosi, *La giustizia del papa. Sudditi e tribunali nello Stato Pontificio in età moderna*, Roma-Bari 2007.

Galanti 1789 = G.M. Galanti, *Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, vol. III, Napoli 1789.

Galasso 1977 = G. Galasso, *Il Mezzogiorno nella storia d'Italia*, Firenze 1977.

Galasso 1982 = G. Galasso, *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Milano 1982.

Galasso 1983 = G. Galasso, "Unificazione italiana e tradizione meridionale nel brigantaggio del Sud, in *Il brigantaggio postunitario nel Mezzogiorno d'Italia. Convegno di studi storici, 20-21 ottobre 1984*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane* a. XXI, 1983: 1- 15.

Gallucci - Grandizio 1992 = G. Gallucci - P. Grandizio, "I Borbone e la caccia", in *Un elefante a corte. Allevamenti, cacce ed esotismi alla Reggia di Caserta*, Napoli 1992: 67-84.

Garlati 2020 = L. Garlati, "Pink crimes. Criminalità femminile e condanne capitali nelle sentenze del Senato di Milano (1471-1783)", in *Historia et ius* 17, 2020: 1-47.

Gaudioso 2001 = F. Gaudioso, *Il banditismo nel Mezzogiorno moderno tra punizione e perdono*, Galatina 2001.

Gaudioso 2006 = F. Gaudioso, *Il potere di punire e perdonare. Banditismo e politiche criminali nel Regno di Napoli in età moderna*, Galatina 2006.

Grendi 1980 = "Per lo studio della storia criminale", a cura di E. Grendi, in *Quaderni storici* a. 15, 44 (2), 1980: 580.

Grendi 1987 = E. Grendi, "Premessa" a "Fonti criminali e storia sociale" in *Quaderni storici* a. 22, 66 (3), 1987: 695-700.

Grendi 1990 =E. Grendi, "Sulla «storia criminale»: risposta a Mario Sbriccoli", in *Quaderni storici* a. 25, 73 (1), 1990: 269-275.

Groppi 2002 = A. Groppi "Il teatro della giustizia donne colpevoli e opinione pubblica nell'Italia liberale", in *Quaderni storici* 37, 111(3), 2002: 649-679.

Hoxha 2016 = D. Hoxha, "Donne criminali fra dottrina e prassi alla fine del XVIII secolo" in *Historia et ius* 9, 2016: 1-9.

Iacono 1992 = M. R. Iacono, "La tenuta agricola di Carditello: fonti archivistiche", in *Un elefante a corte. Allevamenti, cacce ed esotismi alla Reggia di Caserta*, Napoli 1992: 33-40.

Klos 2021 = E. Klos, "Spontaneità e controllo delle emozioni collettive: il caso dell'omicidio di Claude Huez a Troyed nel 1789", in *Emozioni e luoghi urbani: dall'antichità a oggi*, a cura di E. Novi Chavarria - P. Martin, Roma 2021.

Knight 2015 = C. Knight, *Il regno di Napoli dalla tutela all'emancipazione (1775-1789). Lettere di Ferdinando IV a Carlo III ed altri documenti inediti*, vol. I, Napoli 2015.

Lepre 1978 = A. Lepre, *Terra di Lavoro nell'età moderna*, Napoli 1978.

Lombardi 2008 = D. Lombardi, *Storia del matrimonio. Dal medioevo a oggi*, Bologna 2008.

Martone 1989 = A. Martone, "Atti criminali a Capua nel Settecento: due storie d'amore", in *Capys* XXII, 1989: 94-118.

Martone 1990 = A. Martone, "Atti criminali a Capua nel Settecento. Tra studi ed amorazzi, canzoni a dispetto e lettere d'amore", in *Capys* XXIII, 1990: 89-111.

Martone 1991-1992 = A. Martone, "Atti criminali nella Capua del Settecento. Gioventù "bruciata", in *Terra di Lavoro agli inizi del Settecento: risse, duelli, violenze carnali, omicidi*", *Capys* XXIV-XXV, 1991-1992: 73-100.

Mascilli Migliorini 1994 = *La caccia al tempo dei Borbone*, a cura di L. Mascilli Migliorini, Firenze 1994.

Massaro 2015 = A. Massaro, *Coltivazione e lavorazione della canapa a Macerata Campania*, Historia, Macerata Campania 2015.

Niccoli 1995= O. Niccoli, *Il seme della violenza. Putti, fanciulli e mammoli nell'Italia tra Cinque e Seicento*, Roma-Bari 1995.

Niccoli 2000 = O. Niccoli, *Storie di ogni giorno in una città del Seicento*, Roma 2000.

Niccoli 2007 = O. Niccoli, *Perdonare. Idee pratiche, rituali in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma 2007.

Orefice 2014 = A. Orefice, *Delitti e condannati nel Regno di Napoli (1734-1862). Nella documentazione dei Bianchi della Giustizia*, Napoli 2014.

Ortalli 1986 = *Bande armate banditi, banditismo e repressioni di giustizia negli stati europei di antico regime*, a cura di G. Ortalli, Roma 1986.

Ortalli 2019 = G. Ortalli, "Giovani, etica, gioco d'azzardo: l'insegnamento scolastico della Compagnia di Gesù e le Lezioni di Cesare Calini (1713-1720)", in *Giocare tra Medioevo ed età moderna. Modelli etici ed estetici per l'Europa*, a cura di F. Aceto - F. Lucioli, Treviso-Roma 2019.

Palmieri 2022 = P. Palmieri, *L'eroe criminale. Giustizia, politica e comunicazione nel XVIII secolo*, Bologna 2022.

Panico 1985 = G. Panico, *Il carnefice e la piazza. Crudeltà di stato e violenza popolare a Napoli in età moderna*, Napoli 1985.

Prosperi 2005 = A. Prosperi, *Dare l'anima. Storia di un infanticidio*, Torino 2005.

Rao 2013 = A.M. Rao, "Rosario Villari e la storia delle rivolte", in *Studi storici* a. 54, 2, 2013: 288-307.

Roche 1986 = D. Roche, *Il popolo di Parigi. Cultura popolare e civiltà materiale alla vigilia della Rivoluzione*, Bologna 1986.

Roche 2002 = D. Roche, *Storia delle cose banali. La nascita del consumo in Occidente*, Roma 2002.

Ronga 2006 = N. Ronga, "I Casali di Orta e Casapuzzano nel 1799", in *Note e documenti per la storia di Orta di Atella*, *Istituto di studi atellani*, Frattamaggiore 2006: 163-182.

Rovito 1984 = L. Rovito, "Prova legale e indizi nella criminalistica napoletana del Seicento", in *Archivio storico per le province napoletane*, vol. CII, 1984: 157-187.

Russo 1984 = C. Russo, *Chiesa e comunità nella diocesi di Napoli tra Cinque e Settecento*, Napoli 1984.

Sarti 2003 = R. Sarti, *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna*, Bari 2003.

Sbriccoli 1988 = M. Sbriccoli, "Fonti giudiziarie e fonti giuridiche. Riflessioni sulla fase attuale degli studi di storia del crimine e della giustizia criminale", in *Studi Storici* a. 29, 2, 1988: 491-501.

Schwoerer 2016 = L. G. Schwoerer, *Gun culture in early modern England*, London 2016.

Sodano 1994 = G. Sodano, "Forme e strategie caritative della nobiltà napoletana nell'età moderna: l'attività del Pio Monte delle Sette opere di Misericordia (1602-1800)", in *Chiesa, assistenza e società nel Mezzogiorno moderno*, a cura di C. Russo, Galatina 1994.

Sodano 2018 = G. Sodano, "Gli spazi della vita devozionale: premessa e considerazioni storiografiche", in *Storie Connesse. Forme di vita quotidiana tra Spagna e Regno di Napoli (secoli XVI-XVIII)*, a cura di R.M. Delli Quadri, M.V. Mafrici, Napoli 2018: 181-193.

Sodano 2021a = G. Sodano, *Elisabetta Farnese. Duchessa di Parma, regina consorte, matrona d'Europa*, Roma 2021.

Sodano 2021b = G. Sodano, "Spada e nobiltà nell'Italia moderna" in *Il racconto delle armi*, a cura di T. di Carpegna Falconieri - S. Romano, Bologna 2021.

Themelly1988 = M. Themelly, "Trasgressione, criminalità, comportamenti collettivi nelle province meridionali" in *Il Mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, a cura di A. Massafra, Bari 1988: 1039-1054.

Villari 1977 = R. Villari, *Mezzogiorno e contadini nell'età moderna*, Roma-Bari 1977.

Zug Tucci 1983 = H. Zug Tucci, *La caccia da bene comune a privilegio*, Torino 1983.

Sezione 3

Il Museo Campano come museo archeologico: i contesti, le collezioni, gli oggetti

Daniel P. Diffendale

Qualche appunto intorno ai resti monumentali del Fondo Patturelli*

Abstract

La sala V del Museo Campano ospita una serie di blocchi di tufo lavorati e modanati provenienti dagli scavi ottocenteschi del santuario periurbano capuano noto come Fondo Patturelli. Questi blocchi sono stati interpretati come parti del podio di un altare o tempietto, sulla base delle descrizioni della struttura trovata ancora *in situ*. La ricostruzione e datazione di questo monumento rimangono una questione aperta. Il presente contributo si propone di rivedere alcuni di questi aspetti, come le testimonianze coeve alla scoperta, l'orientamento dei blocchi modanati e i loro confronto con Pietrabbondante, la forma del monumento rispetto a quella degli altari di piccole dimensioni rinvenuti nel santuario.

Hall V of the Museo Campano houses a series of worked tuff blocks, some of them with mouldings, that come from the nineteenth-century excavations of the periurban sanctuary of ancient Capua known as the Fondo Patturelli. These blocks have been interpreted as part of the podium of an altar or small temple on the basis of accounts of the structure as found in situ, though the reconstruction and date of this monument remain an open question. The present contribution aims to revisit some of these aspects, such as the accounts contemporary with the discovery, the orientation of the moulding blocks and their possible parallels at Pietrabbondante, and the form of the monument as compared with small-scale altars found in the sanctuary.

Se è vero che il santuario del Fondo Patturelli è ben noto, non si può dire che sia ben compreso[1]. Tra le *cruces* interpretative più importanti è la serie di blocchi di tufo lavorati e modanati provenienti dagli scavi ottocenteschi, interpretati alla luce dei testimoni di quegli sterri e ricostruiti su carta come podio di un altare o tempio, oggi esposti nella Sala V del Museo Campano[2]. I primi racconti lo descrivevano come un podio, o piattaforma rettangolare, abbellito con modanature di tipo ionico, podio al quale si accedeva attraverso una scalinata su un lato, e tutte le ricostruzioni cartacee fatte successivamente concordano su questa forma generale[3]. Di recente sono stati sollevati alcuni dubbi

* Vorrei esprimere i miei ringraziamenti al personale del Museo Campano e soprattutto alla dott.ssa Lidia Falcone e a Gennaro D'Amato per la loro preziosa assistenza tra ufficio, depositi e biblioteca. Questa ricerca è stata effettuata mentre l'autore era titolare di un assegno di ricerca presso la Scuola Superiore Meridionale di Napoli.

[1] Le vicende della scoperta e dello sventramento del santuario sono state spesso raccontate, per cui non ci si dilunga qui a riproporli. Vedi in questo volume il contributo di C. Rescigno; altrove, Crawford 2009; Rescigno 2016; e più recentemente Quilici Gigli 2023.

[2] Gli studi più importanti sul monumento sono quelli di Koch 1907, Wolf 2023, Quilici Gigli 2023 pp. 104-107, e Chiesa - Giovanelli 2023.

[3] Una giustapposizione utile delle varie ipotesi grafiche si trova in Quilici Gigli 2023, p. 105, fig. 16.

sulla ricostruzione[4], mentre la questione cronologica non è stata rivisitata in maniera dettagliata da quando Koch pubblicò il suo studio nel 1907[5]; il monumento è stato assegnato a vari periodi compresi fra il III e l'inizio del I sec. a.C.

Racconti di scavo

È chiaro che il saccheggio del santuario iniziò già prima della sua "scoperta" nel 1845: il toponimo, prima di essere ribattezzato col nome di Patturelli, era *Petraro*[6] o *Petrara*[7], il che suggerisce una preesistente pratica d'asporto di blocchi, mentre Crawford ha notato che una delle *iúvilas* era stata ceduta ad Alessio Simmaco Mazzocchi già nel 1723[8]. Caruso, un testimone del primo sterro nel 1845, attesta che il monumento non era stato trovato intatto, anche se aggiunge che era conservato fino ad un'altezza di circa 3 metri[9]. Lo scavo del 1996 sembra indicare una distruzione nell'area del santuario seguita da una pavimentazione in cocciopesto[10], ma nello stato attuale di (mancata) pubblicazione, non c'è modo di mettere in relazione questi dati con quelli del monumento. Insomma, la situazione scoperta (e subito distrutta) da Carlo Patturelli nel 1845 era già incompleta.

Delle fonti ottocentesche sullo scavo del 1845 e il suo strascico, solo due affermano di essere testimoni diretti del monumento *in situ* prima della sua distruzione, anche se nessuno dei due è stato redatto contemporaneamente ai fatti. Il primo è quello di Vincenzo Caruso – lui stesso noto scavatore di antichità capuane[11] – pubblicato da Minervini nel 1854:

> È ben conosciuto il luogo del monumento, perchè sullo stesso sito si conservano ammonticchiati e capovolti i tufi, che lo componevano, nonche tutte le figure scolpite anche sul tufo […] Io ch'ebbi la fortuna di poterlo osservare pochi giorni appresso che fu scoperto, posso assicurare, non avervi osservato alcuna traccia di marmo. Il proprietario poi asserisce avere con tanta diligenza tolti d'opera i grandi tufi, di che si componeva l'edificio, che volendo si potrebbe tutto rimettere nello stato in cui fu rinvenuto. E debbo a miglio dichiarazione aggiungere che avendo finora parlato di monumento, non ho inteso che fosse intatto; mentre dovendo questo in origine esser molto elevato fuori terra, tutta la parte superiore fu in tempi remoti distrutta e la parte di esso, a tempi nostri ritrovata, fu il solo basamento, che elevavasi dall'antico livello su cui fu costruito circa palmi 11 [ca. 2.9 m][12].

Il secondo testimone diretto è Carlo Patturelli stesso, ma il suo racconto, come largamente noto, è stato redatto trent'anni dopo, e su questo torneremo dopo.

Il sindaco di Curti, Pasquale Ventrone, scriveva il 24 settembre 1847: «abbiamo ritrovato un ammasso grandissimo di mattoni rotti la maggior parte ed una estesa quantità di pietre tufe di grossa dimensione, tra le quali vi sono molto intagliate con diverse lavori[13]. Poi il 10 ottobre 1847, scriveva l'ispettore Michele Sideri:

> Gli oggetti rinvenuti consistono in belli massi di tufo, taluni lavorati, direi quasi con greca scultura […] I massi di tufo nell'insieme formavano un monumento rettangolare, i cui pezzi lavorati servivano di base, gli altri erano parte dello stereobata e dei gradini, per cui vi si ascendevano. Nel mezzo vedevasi una specie di ara. Le statue poi stavano in sito, talune altre si scorgono tuttavia ricalzate nel circostante terreno fatto dalle macerie di un edifizio antico. Il monumento ora è distrutto[14].

[4] Rescigno 2009, pp. 31-32.

[5] Koch 1907.

[6] Mancini 1877, p. 234

[7] C. Patturelli in von Duhn 1876, p. 178 = Crawford 2009, p. 44.

[8] Crawford 2009, p. 31.

[9] Citato in Minervini 1854, p. 160.

[10] Grassi - Sampaolo 2006, p. 321; Sampaolo 2010, p. 9.

[11] Von Duhn 1878, p. 30 lancia dure critiche contro l'affidabilità di Caruso, anche se non con riferimento specifico a questo caso.

[12] Citato in Minervini 1854, p. 160.

[13] Citato a von Duhn 1878, p. 24.

[14] Citato qui da Ruggiero 1888, p. 287; vedi Quilici Gigli 2023, p. 81 nota10 per ulteriori dettagli. Cfr. anche la citazione (parafrasi?)

Omettiamo qui di considerare la descrizione fatta dal Raoul-Rochette, descrizione non autoptica redatta di seconda mano[15].

La notizia molto sommaria lasciata da Garrucci nel 1860 è comunque interessante, in quanto attesta la presenza di altra decorazione scultorea: «in S. Maria di Capua, scavandovi il sig. Patturelli, si trovò il ben conservato basamento di un tempio di costruzione decisamente osca e colle figure di due magnifiche sfingi»[16].

In una lettera del 15 novembre 1875, Carlo Patturelli scriveva: «il tempio era situato colla scalinata ad oriente, salita la quale si ritrovava un piano quadrato, in mezzo a cui vi era una piccola e bene architettata ara, composta del medesimo tufo col quale era costruito l'anzidetto tempio»[17].

La descrizione più dettagliata del monumento scoperto nel 1845 è quella offerta sempre da Patturelli stesso, citata da von Duhn nel 1876 e che, anche se senza data esplicita, deve essere stato scritto in quell'anno[18]:

> In uno di detti fossi apparvero delle grosse lastre di tufo lavorate. Allargandosi lo scavo si rinvenne una magnifica scalinata corredata da ambo i lati di gradoni, su dei quali vi erano delle sfingi rovesciate, ed in parte anche mutilate. Detti gradoni finivano accosto a due avancorpi di pilastri scorniciati a stucco di ordine ionico, come lo era l'intero edificio. La scalinata poi finiva su di un piano quadrato senza parapetto, o orma di covertura; ed in mezzo vi era una piccola ara bene architettata. Si proseguì lo scavo d'intorno fino a scoprire l'intiero edificio che aveva una grandiosa base, ed agl'angoli dei pilastrini che sostenevano una cornice dentellata dello stesso ordine, era ad ammirarsi la maravigliosa costruzione di quelle grosse lastre di tufo lavorato a Quattro facce, e concegnate senza malta, e messe in opera in modo, che l'una era di sostegno all'altra[19].

Dalle prime, pre-Patturelliane, descrizioni, abbiamo un monumento rettangolare fatto di blocchi di tufo, del quale rimaneva un basamento alto circa 3 m; i blocchi erano lavorati e modanati; i blocchi componevano base, stereobate e gradini; nel mezzo del monumento c'era un'ara; c'erano anche due sfingi. Dalla lettera e dal memorandum fatti da Patturelli il monumento, di grosse lastre di tufo senza malta ma stuccato, aveva un piano quadrato (contro il "rettangolare" di Sideri) e poggiava su una "grandiosa" base; agli angoli c'erano pilastri (o meglio, lesene) di ordine ionico che sostenevano una cornice dentellata; una scalinata orientata ad est e fiancheggiata da gradoni che reggevano sfingi (di numero ignoto); i gradoni terminavano accanto a due avancorpi forniti di cornice in stucco; sul piano superiore c'era una piccola ara di tufo e mancava altra struttura o parapetto. Tutto veniva smantellato.

Un monumento con scalinata o molteplici?

Più avanti nello stesso memorandum solo parzialmente citato da von Duhn[20], Patturelli descriveva la seconda stagione di sterri nel santuario che aveva inizio nel 1873:

> Passiamo ora allo scavo eseguito in società col Sig. Orazio Pascale poco lungi dal suddetto tempio [= il monumento scoperto nel 1845] in cui fu ritrovata altra scalinata mezzo distrutta a costo alla quale furono rinvenute delle svariate terre cotte […] Segue il ritrovo di svariati frammenti di terra cotta, una colonetta di tufo, un grandioso capitello di ordine ionico, altra statua di tufo di singolare fattezza, ove si scorge il nudo della persona, con altre are. Questi frammenti architettonici ritrovati danno un sicuro indizio di un edificio migliore. Praticandosi altro

di Sideri da Raoul-Rochette 1853, p. 359, nota 1: «un grandioso monumento, il cui stereobata presentava grandi pezzi di tufo con bella modanatura».

[15] Raoul-Rochette 1853, pp. 291-292.

[16] Garrucci 1860, p. 65.

[17] Citata da von Duhn 1876, p. 179.

[18] La versione completa (recuperata da Crawford 2009, pp. 44-45) fa riferimento a scoperte che sappiamo essere fatte tra tardo 1875 e inizio 1876, mentre il testo stesso menziona esplicitamente 1873.

[19] Questa parte pubblicata da von Duhn 1876, p. 178; completa in Crawford 2009.

[20] Su possibili motivi, Crawford 2009.

> scavo lontano dal tempio furono rinvenuti molti oggetti votivi, cioè teste di terracotta al naturale, gambe, braccia, mezzo busti, ed una statuetta intiera avendo un pomo alla sinistra mano [...][21]

In *Notizie degli Scavi* del 1876 leggiamo:

> Nel villaggio appellato le Curti, ove il sig. Orazio Pascale aveva eseguiti varii scavi negli scorsi anni, si sono da lui stesso in questo mese ritrovate nella casina Patturelli altre di quelle statue di tufo, esprimenti una divinità muliebre seduta con uno o più bambini tra le braccia; ed ai lati di una gradinata, appartenuta forse al tempio della stessa divinità, varie sfingi, parimenti di tufo, che servirono di adornamento all'edifizio, o alla scala stessa[22].

Sembrerebbe quindi che siano stati trovati i resti di almeno due monumenti con scalinate[23], uno nel 1845 e un altro negli anni settanta dell'800, scoperto «poco lungi» dal primo e descritto come «mezzo distrutt[o]», e che sembra anch'esso di essere stato decorato con sfingi.

Come accade quasi sempre in questo contesto, però, sorge un dubbio. Negli atti conservati degli scavi iniziati nel 1873, non viene riportata nessuna scoperta di un secondo edificio. Ciò che appare, invece, è il rapporto fatto da Pascale il 14 aprile 1876, dove egli dice di aver riscavato «precisamente nel sito dell'antico tempio distrutto» e di aver trovato lì «statue di tufo, alcune sfingi della stessa materia, e diverse crete cotte»; le sfingi « erano situate ai lati della scalinata del ripetuto tempio, avendone ritrovato un residuo non perfettamente distrutto, ed appena riconoscibile»[24.] Questo rapporto sembra la fonte per ciò che è apparso nelle *Notizie degli Scavi* dello stesso anno.

Rimane il problema che Patturelli aveva scritto esplicitamente di un' «altra scalinata» «poco lungi da suddetto tempio». Ad una distanza di tre decenni, in fondo ad una buca, in un terreno devastato da simili buche[25], possiamo essere certi che il vecchio architetto avrebbe riconosciuto gli avanzi dello stesso monumento? Allo stesso modo, però, non sappiamo come Pascale avrebbe potuto decidere se i resti appartenessero allo stesso monumento o meno. Un'altra volta, la promessa di un punto fisso ci sfugge di mano.

Può essere significativo che abbiamo notizie dell'acquisto per il Museo Campano di «pezzi di cornicioni del distrutto edificio rinvenuti nel fondo Patturelli» solo nell'ottobre 1876?[26] L'unico altro pezzo architettonico per cui abbiamo informazione sull'entrata nel museo è il (o un) capitello di tufo, registrato l'8 marzo dello stesso anno. Resta alla fine indimostrabile l'ipotesi, pur seducente, che i frammenti architettonici acquistati per, e attualmente allestiti nel, museo, fossero i resti scarni del monumento ritrovati da Pascale nel 1876.

Nonostante questa ambiguità nelle fonti dell'epoca, rimangono indizi lapidei dell'esistenza di altri monumenti simili.

Uno è un blocco di anta, forse da interpretare come parte terminale dell'avancorpo di una gradinata, che reggeva forse una statua, a giudicare dall'incastro superiore[27].

Koch pubblica tre frammenti di cornice, dei quali due esistono ancora e trovano posto nelle varie ricostruzioni del podio con scalinata. Secondo la sua descrizione e disegno il terzo, oggi purtroppo perduto, dimostrava delle variazioni di profilo e dimensioni rispetto agli altri[28]. Si potrebbe ipotizzare la sua appartenenza ad un secondo simile monumento[29].

---

[21] Crawford 2009, p. 45.

[22] *NSc* 1876, p. 58-9

[23] Accettato come fatto da Quilici Gigli 2023, pp. 101, 106.

[24] *Archivio Storico Museo Provinciale Campano*, b. 604, fasc. 33 (non vidi; citata da Quilici Gigli 2023, p. 87; Sirleto 2009, p. 125).

[25] Vedi le osservazioni di Quilici Gigli 2023, p. 109.

[26] Verbale della tornata della Commissione Conservatrice, 4 ottobre 1876.

[27] Inv. 435; Koch 1907, pp. 385-387, fig. 10; Shoe 1952; Wolf 2023, P 2.

[28] Koch 1907, p. 372, fig. 5, II. Lo definisce *abweichender Block* ("blocco deviante") e commenta «für welchen Platz der Block bestimmt war, ist unbekannt».

[29] Un'altra opzione, a mio avviso molto meno probabile, sarebbe da portarlo in relazione con la cornice di piedistallo proposta dal von

L'unico elemento di capitello noto dal sito è di ordine italico-ionico[30]. Dalla forma si capisce che non si tratta di un capitello a tutto tondo, ma di anta, o di *naiskos* o di colonna votiva, che non può essere attribuito a strutture più ambiziose, nonostante la sua grandezza. Assente dal catalogo di Batino[31], non trova confronti molto stringenti con altri capitelli inseriti nello stesso catalogo, il che ci lascia capire (come fosse non già evidente) che è il prodotto di maestranze locali. Questo fatto non giova a datarlo, ma un *range* ampio, di IV-II sec. a.C., sembra possibile[32].

Di un rocchio di colonna si spera di trattare in futuro[33].

Orientamento dei blocchi modanati e possibili confronti sannitici

Tutte le ricostruzioni del podio con scalinata proposte fino ad oggi – da Patturelli, Mancini, von Duhn, Koch e Wolf – presentano un profilo composto da uno zoccolo con sequenza di cavetto e ovolo, che fungono da gola diritta, e tondino, poi coronamento a cornice ionica dentellata. Dei blocchi interpretati come zoccolo ne sono conservati dieci, mentre della cornice ce ne sono due conservati.

I dieci blocchi di zoccolo sono stati anche interpretati, capovolti, come facenti parte di un coronamento. Questo si può desumere già dall'allestimento, che sembra attribuibile a Maiuri stesso, dove i pezzi sono orientati come se fossero una cornice. Come coronamento sono stati messi a confronto con la modanatura del Tempio B a Pietrabbondante, datato alla fine del II sec. a.C. Ci sono però vari aspetti problematici con questo confronto e la datazione che ne è la conseguenza.

Adriano La Regina, nel suo contributo al volume *Hellenismus in Mittelitalien*, proponeva un confronto tra la cornice del podio del Tempio B a Pietrabbondante (datato a fine II sec. a.C.) ed i blocchi modanati del Fondo Patturelli, interpretati similarmente come cornice di podio invece di base[34]. Quasi mezzo secolo dopo, questo confronto è stato riproposto, sempre dallo stesso studioso, con l'aggiunto del profilo di un coronamento attribuito al c.d. Tempio ionico a Pietrabbondante, che durante il III sec. a.C. occupava il luogo dove un secolo più tardi sarebbe costruito Tempio B; secondo La Regina, le modanature del Tempio B sono identiche a quelle del Tempio ionico, sebbene a scala leggermente ridotta e di materiale diverso (calcare duro al posto di calcare tenero)[35].

Che i pezzi da Fondo Patturelli facciano parte di uno zoccolo non è seriamente in dubbio, già dalla loro apparizione così in tutte le ricostruzioni fra Mancini a Koch. Sulle superfici superiori (così come sono attualmente allestite, quindi se fossero effettivamente delle cornici), non ci sono chiari segni di buchi da leva, linee da tracciamento o altri interventi in relazione con la messa in opera di un altro filare o di colonne o altri elementi; che cose del genere fossero impiegate a Fondo Patturelli è dimostrato dalla loro presenza sulle superfici superiori dei due frammenti di cornice dentellata superstiti. È altrettanto difficile osservare le facce di giuntura verticali, ma la maggioranza sembrano mostrare una rozza anathyrosis che lascia piani di contatto solo lungo due o tre lati; in situazioni simili altrove, di solito, i piani di contatto si trovano lungo sia la faccia esterna sia quella superiore. Ragionando così, si potrebbe propendere per un'interpretazione come zoccolo.

Tutte queste modanature – quella di Capua e le due di Pietrabbondante – sembrano esprimere una specie di gola dritta (*cyma recta*) "scomposta", fatta di cavetto ed ovolo. Se per Shoe la presenza dell'ovolo nel monumento capuano fosse indice di una "intrusione" della tradizione etrusco-romana

Duhn 1878, pp. 17-18, nota 1, già con i dubbi di Patturelli.

[30] Inv. 456; Koch 1907, pp. 390-393; Wolf 2023, K 1.

[31] Batino 2006.

[32] Rescigno 2016, p. 136, nota 26 adduce come confronto un esemplare di *naiskos* da Paestum: *Poseidonia e i Lucani* 1996, p. 191, n. 88.1.

[33] Wolf 2023, S 1.

[34] La Regina 1976, p. 225, fig. VI.

[35] La Regina 2023, p. 3; fig. 5 (disegno di B. Di Maio). La distruzione del Tempio ionico è attribuita alla mano di Annibale.

dentro una modanatura altrimenti di concezione greca[36], negli esempi pentri la separazione sembra attribuibile invece a motivi strutturali: la modanatura è fatta di due blocchi sovrapposti, con giunzione tra l'ovolo e il cavetto (peraltro quest'ultimo rimane ipotetico nel caso del Tempio ionico, almeno dai dati editi)[37]. Indice di una concezione diversa tra le due modanature è il fatto, già osservato da Gros, che, mentre in quella capuana l'asse è unica tra cavetto e ovolo, in quella di Tempio B questi sono disegnati su assi diverse[38]. Questo fatto, insieme al fatto che l'adozione della gola dritta per modanature di base è successivo al suo uso da coronamento[39], potrebbe suggerire che lo zoccolo capuano sia posteriore alla cornice pentra.

Infatti, c'è un esempio di gola dritta (sempre "scomposta") di coronamento dal Fondo Patturelli, che si trova sull'unico blocco superstite dell'avancorpo[40]. In più, il profilo della cornice dentellata finisce in alto proprio con ovolo e cavetto, il che rispecchia a scala ridotta la modanatura della base[41].

Che il profilo del monumento da Fondo Patturelli appartenga alla base e quelli da Pietrabbondante appartengano al coronamento non contrasta *a priori* con l'ipotesi di La Regina di «una stretta relazione» tra i due centri. Non mancano esempi di podi con modanature inferiori e superiori rispecchiate o quasi[42]; ma in questo caso nessuno dei monumenti in questione ha la modanatura doppiata esattamente così (sebbene non sappiamo che forma avesse la modanatura inferiore del Tempio ionico).

Ci sono peraltro altri legami costruttivi tra il Tempio ionico e l'ambito campano, come evidenzia la serie di terrecotte architettoniche ad esso attribuita, per le quali Rescigno trova confronti di parentela nel *Capitolium* di Cuma[43], mentre poco distante dal Tempio ionico, sempre nel III sec. a.C., i cosiddetti «sacelli di tufo grigio» sono stati costruiti con una pietra piroclastica proveniente forse da Roccamonfina[44].

Nonostante questi legami, sembra più ragionevole vedere le somiglianze tra la base di Fondo Patturelli ed i coronamenti di Pietrabbondante o come un caso di convergenza evolutiva, che non sorprenderebbe in un periodo di sperimentazione architettonica, o più verosimilmente come tappe leggermente diverse nello sviluppo della gola dritta nell'architettura di un'Italia ormai molto romanizzata[45]; nello stato attuale della nostra conoscenza, i dati utili sono troppo pochi per dire di più o con più certezza. Peraltro, per quanto riguarda i capitelli del Tempio ionico, Batino vede confronti più tarantini che campani[46].

Altri monumenti ionici capuani

Ci sono inoltre altri motivi per mantenere la cornice ionica più o meno nella stessa posizione dove è in tutte le ricostruzioni fatte finora. Nello schizzo prodotto da Patturelli e pubblicato da Mancini, si possono riconoscere tratti verticali nella cornice, che suggeriscono la presenza di dentelli.

La grammatica del monumento (base, podio con lesene ioniche, cornice dentellata) è comune

[36] Shoe 1952, p. 130, XXII, 11.

[37] Infatti, Kosmopoulos 2021, p. 338 la chiama semplicemente una gola dritta realizzata in due blocchi separati.

[38] Gros 1978, p. 50.

[39] Vedi Shoe 1965, pp. 24, 33, 173-175, 181.

[40] Koch 1907, p. 371, fig. 4; Shoe 1952, pp. 77, 112, tav. XVIII, 5; Wolf 2023, P 1.

[41] Koch 1907, p. 372, fig. 5, Ia; Shoe 1952, pp. 71, 101, tav. XVI, 9; Wolf 2023, G 1, G 2.

[42] Per esempio, il tempio rettangolare ("della Sibilla") a Tivoli, il Tempio C a Teano-Loreto, o il Tempio di Giunone a Gabi, fra altri. Vedi anche Shoe 1965, pp. 33, 182 sul fenomeno.

[43] Rescigno 2009, pp. 108-117.

[44] La Regina - Mazzeo 2019, p. 351. Per quanto ne sappia, non è stata effettuata nessuna analisi scientifica che potrebbe meglio specificare la provenienza della pietra.

[45] Anche se fosse possibile dimostrare un'uguaglianza tra le modanature, però, non aiuterebbe con la datazione del monumento capuano; come a Pietrabbondante, una modanatura sacra del III secolo avrebbe potuto servire da modello per una del II-I secolo. La stessa riflessione, ma applicata soprattutto alle terrecotte architettoniche, in Chiesa - Giovanelli 2023, p. 125.

[46] Batino 2006, p. 83.

anche ad altri monumenti di scala inferiore dal Fondo Patturelli o da Capua in generale. Petrillo li riconduce alla pratica ellenistica di riprodurre in miniatura, «stilizzandoli, i partiti architettonici dei grandi edifici»[47]. Più che con un «edificio con facciata», però, possiamo confrontarli più direttamente con il podio con scalinata.

Punto di partenza obbligatorio è l'articolo di Koch, che pubblica dodici monumenti piccoli, dei quali sei sono attualmente conservati interi o in parte[48].

Più significativo è un altare di tufo, alto 0,99 m, con lesene ioniche-corinzie che sostengono una cornice a dentelli ben articolata (fig. 1)[49]; solo la parte inferiore sopravvive ad oggi[50]. Secondo Koch, il profilo superiore è stato scolpito nella pietra, e poi veniva leggermente modificato nella modellatura dello stucco.

Rispetto al podio con scalinata, qui manca la base modanata. Le lesene peraltro hanno basi, che mancano alla ricostruzione fatta da Koch. Nessuna delle nostre fonti scritte commenta la presenza o meno di basi sotto le lesene del podio, ma una sembra essere rappresentata nello schizzo fatto da Patturelli. Una considerazione simile vale per i capitelli delle lesene. Dalla ricostruzione di von Duhn in poi, si trovano capitelli che riproducono la modanatura superiore dell'avancorpo. Nello schizzo di Patturelli, volendo, si potrebbe vedere un accenno ad un capitello a volute, che, abbinato all'evidenza dell'altare, suggerisce la possibilità di ricostruire capitelli di tale tipo sulle lesene del podio.

Un monumento funerario ionico

Un altro monumento la cui descrizione è stata di recente messa in relazione col podio con scalinata merita una discussione a parte per l'interpretazione della sua storiografia moderna. Appare per la prima volta nel marzo 1853 in un breve contributo ad esso dedicato da Garrucci, che ne pubblica descrizione e disegno (qui riprodotto come fig. 2a), non offrendo una provenienza più precisa che Capua:

> Formasi adunque di un imbasamento a due alti gradoni, sui quali son collocati in quadrato quattro pilastri, che sorreggono immediatamente una cornice, sulla parte media della quale si eleva un grosso plinto. Il di mezzo ai quattro pilastri è solida pietra; sulle otto faccie di questi sono scolpiti a rilievo depresso le colonne ioniche coi loro capitelli, ed abaco, ma senza base; ed il cornicione, o cimasa, costa di due membri, il primo dei quali è decorato di mutoli in piano, il secondo a questo sovrapposto vi fa quasi da gocciolatoio, o più veramente vi tiene il posto di quello [...] Qui dal mezzo del finimento che è sorretto dai quattro pilastri sorge un dado, sul quale alcuna cosa una volta doveano aver collocata, che a noi non è dato conoscere[51].

Nel giugno 1853, subito dopo aver descritto il podio con scalinata, Raoul-Rochette fornisce anche lui una descrizione del "tombeau", che cita come lo stesso pubblicato da Garrucci qualche mese prima:

> C'est un monument d'une grande importance à la fois par sa masse, qui est considérable, par son système de construction, qui est unique, et par son intégrité, qui est parfaite. Il est entièrement construit en blocs de tuf, et il s'élevait à la surface du sol antique. Il consiste en un massif carré porté sur deux énormes gradins en retraite, de manière à constituer, dans l'ensemble du monument, une de ces pyramides à trois étages tronquées, dont la forme se liait intimement à celle du bûcher du dieu Soleil assyrien… Le massif carré qui forme le corps du tombeau est orné, sur chaque face, aux deux angles, de deux pilastres sur lesquels est sculptée, d'assez faible relief, une colonne ionique… La colonne ionique, sculptée huit fois sur notre tombeau de Capoue [...] manque de base; le fût se rétrécit, du diamètre inférieur au supérieur, dans la proportion énorme des deux tiers de ce diamètre, et la hauteur de ce fût reste au-dessous de trois modules [...] Sur ce fût de colonne, d'une proportion si grave et

[47] Petrillo 2021, p. 323.

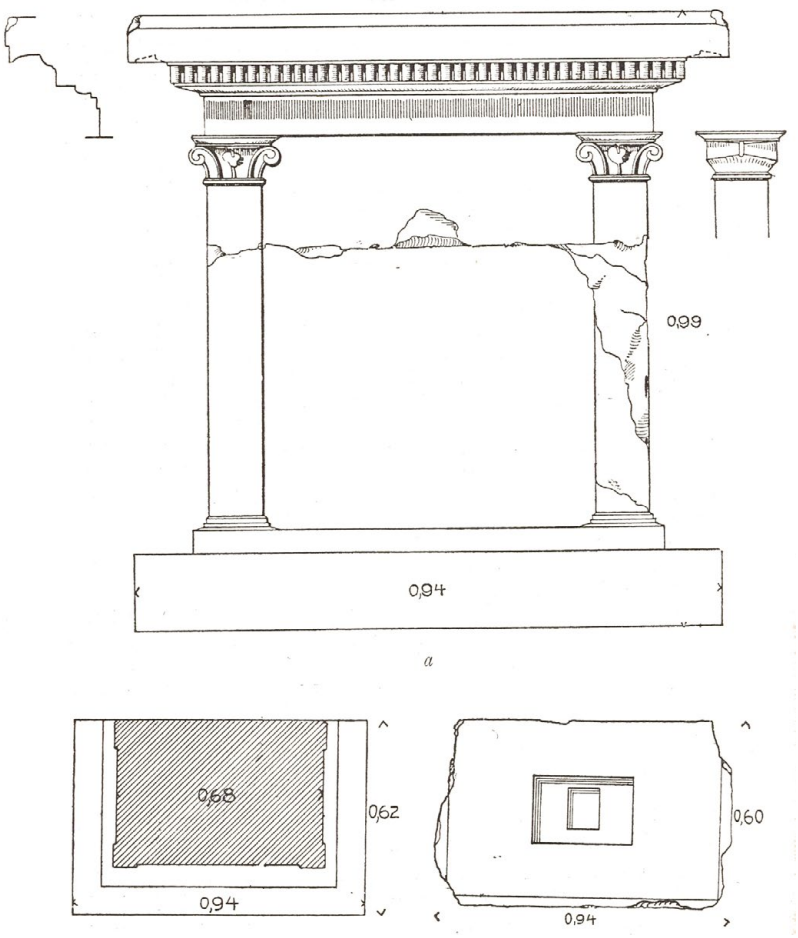
[48] Koch 1907, pp. 387-410. Da aggiungere anche l'altare che proviene dagli scavi a via Pola, pubblicato in Sampaolo - Poccetti 2014; contrariamente a quanto scritto lì (p. 145) però le modanature sia inferiore che superiore hanno la *kyma reversa*/gola rovescia, non la *kyma recta*/gola dritta.

[49] Koch 1907, pp. 405-407, fig. 21.

[50] Breve accenno in Petrillo 2021, pp. 322-323.

[51] Garrucci 1853, pp. 129-130.

1. Altare ionico in tufo da Fondo Patturelli (da Koch 1907, fig. 21).



d'une élévation ainsi pyramidale, pose un chapiteau à volutes de la forme la plus simple qu'ait sans doute jamais eue l'ordre ionique […] Le couronnement du monument […] consiste en une large plate-bande faisant l'office d'architrave, et décorée, dans le bas […] des denticules […] Sur le couronnement […] pose une large plinthe, qui supportait probablement quelque objet symbolique, tel qu'une stèle […] [52]

Nel suo recente contributo, Quilici Gigli interpreta questa descrizione fatta da Raoul-Rochette del "tombeau" come una descrizione del podio con scalinata dal Fondo Patturelli, basandosi su una lettura sbagliata di Minervini[53]. Secondo Minervini, Raoul-Rochette «dubita se fosse lo stesso da lui innanzi citato, e dichiarato per un tempio: essendo egualmente scavato nel villaggio delle *Curti* per opera della famiglia *Pattorelli* [sic]. Noi possiamo francamente asserire che non si tratta di due distinti edificii ma di un solo, e che sembra indubitato non potersi riputare una tomba»[54]. Infatti, questo è vero, ma la uguaglianza **non** è con il monumento descritto prima da Garrucci e poi da Raoul-Rochette. L'ultimo descrive il monumento (per lui anche questo un "tombeau") con scalinata e la sua distruzione, per poi passare a parlare del «tombeau […] dont la découverte est la plus récente»[55], la cui descrizione abbiamo già citato.

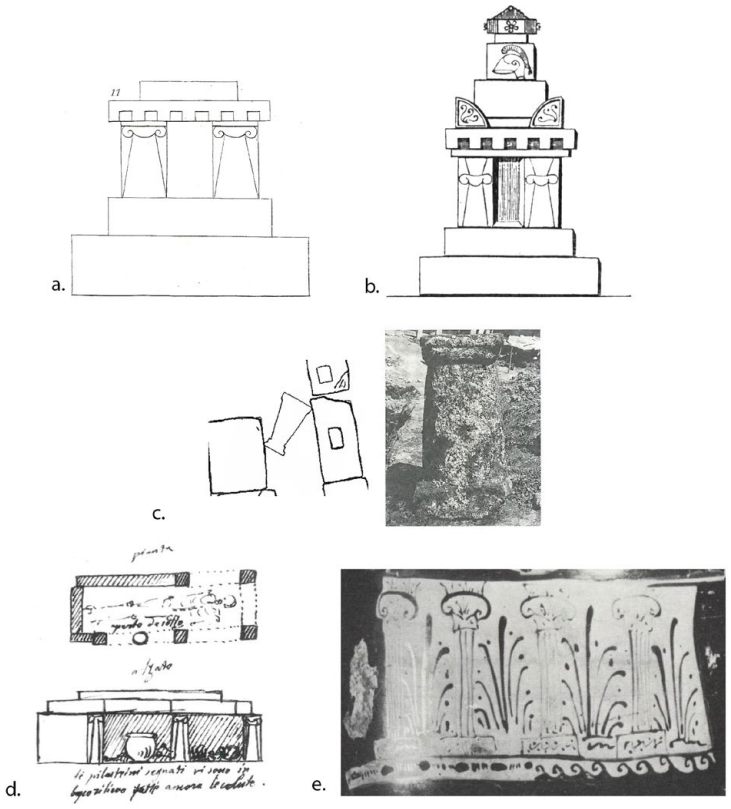
[52] Raoul-Rochette 1853, pp. 359-361.

[53] Quilici Gigli 2023, p. 82. Correttamente mantenuti separati da Renda 2023, p. 26.

[54] Minervini 1854, p. 160.

[55] Raoul-Rochette 1853, p. 359.

2. a. Monumento funerario in tufo (da Garrucci 1853, tav. VIII, 11); b. lo stesso monumento disegnato da Mancini (da Mancini 1877, col. 230); c. pianta e foto dei resti di una tomba con pilastri ionici da Capua, necropoli S. Prisco, prop. Cilardi (da Benassai 2004, figg. 43, 46); d. schizzo di una tomba con pilastri ionici fatto da Carlo Patturelli (da Pagano 1993, fig. 6); e. dettaglio di anfora a figure rosse campana attribuita al Pittore Siamese (da Trendall 1983, tav. XIX, 5).



Un articolo del Mancini vent'anni dopo ci offre più chiarezza (fig. 2b). Il monumento

> rinvennesi nel centro di una cella sepolcrale a circa dugento passi [ca. 370 m] all'oriente del *petraro* [= santuario del Fondo Patturelli] […] 1ª. L'edifizio è di forma quadrata, e mostra quattro facce, o prospetti consimili; ma la galea che si vede incisa nel cubo superiore, è ripetuta soltanto nella faccia postica; 2ª. Il medesimo è costruito tutto *a secco*, con tufi bene squadrati; e misura un altezza di oltre tre metri, e circa due di massima larghezza nella base; 3ª. Le sue colonne ioniche ricavate sui pilastrini hanno appena un leggero rilievo schiacciato […][56].

La Benassai, sulla base della descrizione del Garrucci, lo giudica «assolutamente simile» ai resti di un monumento funerario ritrovato nella necropoli S. Prisco in viale Trieste – prop. Cilardo (fig. 2c)[57], ma senza i dati del Mancini. Di questo è rimasto solo un filare di blocchi di fondazione o base e un pilastro ionico, tutto in tufo. Infatti, con 200 passi dal Fondo Patturelli si arriva più o meno in viale Trieste, ma verso settentrione, invece dell'oriente descritto da Mancini; non mi azzarderei ad equipararli.

A questo possiamo aggiungere altri monumenti con pilastri o lesene di ordine ionico, come una tomba a cassa di tufo rappresentato in un disegno di Carlo Patturelli (fig. 2d)[58] e quello raffigurato su un'anfora a figure rosse attribuita al Pittore Siamese, attivo a Capua alla fine del IV sec. a.C.

[56] Mancini 1877, coll. 229-230.

[57] Benassai 2004, pp. 104-105, figg. 43, 46; pp. 217-218, fig. 43.

[58] Ritrovato da Pagano 1993, pp. 142-143, fig. 6.

(fig. 2e)[59]. Questi sono tutti del IV sec. a.C. e appartengono alla sfera funeraria, e quindi non sono confrontabili direttamente con il podio con scalinata, ma attestano comunque una preesistente tradizione capuana di pilastri ionici[60]. In questa ottica, forse non sorprende neanche il capitello ionico sempre di pilastro dal Fondo Patturelli.

Materiali e riflessioni al posto di una conclusione

Per quanto riguarda i materiali del monumento con scalinata, già il Koch aveva notato l'uso di due tufi diversi, il "classico" tufo grigio scuro per i blocchi sagomati, e uno più friabile di colore giallastro per i gradini. I due tipi comunque possono essere ricondotti, da osservazione macroscopica, sempre al Tufo Grigio Campano (Ignimbrite Campana),[61] che mostra diverse facies che dipendono dalle condizioni di deposizione. Finora non sono stati fatti studi più dettagliati sulla possibile provenienza di cava, ma i dati su possibili cave antiche nei pressi di Capua sono veramente esigui[62].

Anche se dobbiamo capire il monumento del Fondo Patturelli nel contesto del boom di edilizia a Capua (e altrove in Italia) alla fine del II secolo a.C.,[63] dal punto di vista dei materiali da costruzione rimane legato alla tradizione tufacea locale[64]. Mentre altrove nella città, anzi nella maggior parte dell'Italia, il secondo secolo assiste alla diffusione dell'uso di pietre assai più dure – non soltanto i primi tentativi del marmo pentelico le cui cave passano nelle mani di amministratori romani, ma anche calcari e travertini, come il calcare del Monte Tifata sopra Capua – i frammenti architettonici dal Fondo Patturelli sono stati fatti di tufo. Anche la costruzione, che non mostra alcuna evidenza dell'impiego dell'opera cementizia, può apparire anomala nel suo contesto cronologico[65]. D'altro canto, questo è anche il periodo durante il quale appare l'opera quadrata in Ignimbrite Campana a Pompei. Dall'apparizione, sempre di fine II-inzio I sec. a.C., nel santuario di fanciulli togati[66], si apprende che aspetti della *romanitas* potevano vestirsi tranquillamente nel tufo campano.

Si possono chiamare a confronto le attività dei cosiddetti *magistri* Campani, che, per esempio, nel 99 a.C. hanno curato, nel santuario di Diana Tifatina, la costruzione di un *murum* […] *et calcidicum et portic(um)* […] *et signa marmor(ea) Cast(oris) et Pol(lucis)*[67]; le sfingi di tufo locale dal Fondo Patturelli non sono comparabili alle statue in marmo dei Dioscuri, ma rappresentano una tradizione similarmente locale[68].

Daniel P. Diffendale
Scuola Normale Superiore
daniel.diffendale@sns.it

[59] Trendall 1983, p. 168, n. 903a, tav. XIX, 5, lì descritto come "sarcophagus(?)", riconosciuto come monumento da Benassai 2004, p. 218

[60] Si pensa anche, da un periodo più alto, dei capitelli ionici di parasta da Teano, fondo Ruozzo (Sirano 2006, pp. 335-337).

[61] De Vivo *et al*. 2001; Rolandi *et al*. 2019.

[62] Riferimenti sporadici nella letteratura al "tufo del Monte Tifata" sono sbagliati; Monte Tifata ha una struttura principalmente calcarea.

[63] Vedi, per esempio, Frederiksen 1959 *passim*; Mogetta 2021, pp. 174-175, ed anche pp. 175-179 su *Teanum*.

[64] Cf. Rescigno 2009, p. 34.

[65] Cf. Sirano 2013.

[66] Petrillo 2023, pp. 92-94.

[67] CIL I^2 680 = CIL X, 3781 = ILS 5561; vedi anche Frederiksen 1959, pp. 127-128, no. 12, con discussione pp. 83 ss. e bibliografia precedente; si può notare inoltre che tutte queste iscrizioni, a parte una a mosaico, sono state incise su blocchi di calcare duro.

[68] Frederiksen 1959, p. 102; anche se la domanda di Quilici Gigli 2023, p. 106 sull'appartenenza o meno delle sfingi al monumento merita ulteriore riflessione.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Batino 2006 = S. Batino, *Genus ionicum. Forme, storia e modelli del capitello ionico-italico*. Oxford 2006.

Benassai 2004 = R. Benassai, "S. Prisco. La necropoli capuana di IV e III sec. a.C.", in *Carta archeologica e ricerche in Campania, fascicolo 2: Comuni di Brezza, Capua, San Prisco*, a cura di L. Quilici - S. Quilici Gigli, Roma 2004: 73-230.

Chiesa - Giovanelli 2023 = F. Chiesa - E. Giovanelli, "Il materiale architettonico e votivo del santuario del Fondo Patturelli: studi, acquisizioni e prospettive", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl.* XV, Roma 2023: 121-148.

Crawford 2009 = M.H. Crawford, "The Fondo Patturelli sanctuary at Capua: excavation and interpretation", in *CahGlotz* 20, 2009: 29-56.

De Vivo *et al.* 2001 = B. De Vivo - G. Rolandi - P.B. Gans - A. Calvert - W.A. Bohrson - F.J. Spera - H.E. Belkin, "New constraints on the pyroclastic eruptive history of the Campanian volcanic plain (Italy)", in *Mineralogy and Petrology* 73, 1, 2001: 47-65.

Frederiksen 1959 = M.W. Frederiksen, "Republican Capua: a social and economic study", in *BSR* 27, 1959: 80-130.

Garrucci 1853 = P. Garrucci, "Monumento di architettura etrusca in Capua (S. Maria)", *Bullettino archeologico napoletano* n.s. 17, marzo 1853: 129-130.

Garrucci 1860 = P. Garrucci, *BdI*, no. IV, Aprile 1860: 65.

Grassi - Sampaolo 2006 = B. Grassi - V. Sampaolo, "Terrecotte arcaiche dai nuovi scavi del fondo Patturelli di Capua. Una prima proposta interpretativa", in *Deliciae Fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New discoveries and Interpretations. Proceedings of the international conference held at the American Academy in Rome, November 7-9, 2002*, a cura di I. Edlund Berry - G. Greco - J. Kenfield, Oxford 2006: 321-330.

Koch 1907 = H. Koch, "Hellenistische Architekturstücke in Capua", in *RM* 22, 1907: 361-428.

Kosmopoulos 2021 = D. Kosmopoulos, *Architettura templare italica in epoca ellenistica*, Roma 2021.

La Regina 1976 = A. La Regina, "Il Sannio", in *Hellenismus in Mittelitalien*, a cura di P. Zanker, Göttingen 1976: 219-255.

La Regina 2023 = A. La Regina, "Pietrabbondante. Aspetti storici e culturali dell'insediamento sannitico e romano", in *Archeologia a Pietrabbondante: fasi edilizie, oggetti di culto, materiali*, a cura di A. La Regina, Roma 2023: 1-48.

La Regina - Mazzeo 2019 = A. La Regina - R. Mazzeo, "Frammenti di iscrizioni relative ad altari dai sacelli di tufo grigio", in *StEtr* 82, 2019: 351-354.

Mancini 1877 = C. Mancini, in *Giornale degli Scavi di Pompei* III, n. 26, 1877: 180-250.

Minervini 1854 = G. Minervini, "Notice sur les fouilles de Capoue par M. Raoul-Rochette", *Bullettino archeologico napoletano* n.s. 46, 1854: 159-160.

Mogetta 2021 = M. Mogetta, *The origins of concrete construction in Roman architecture: technology and society in Republican Italy*, Cambridge 2021.

Pagano 1993 = M. Pagano, "Scavi nella Villa Patturelli presso l'Antica Capua", in *Lungo le tracce dell'Appia. Sessa Aurunca e Capua due città di cultura*, Minturno 1993: 131-148.

Petrillo 2021 = N. Petrillo, "Altari e *trapezai* dal santuario di Fondo Patturelli: elementi per una geografia del rito", in *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi, Paestum 15-17 novembre 2019*, a cura di E. Greco - A. Salzano - C.I. Tornese, Paestum 2021: 321-328.

Petrillo 2023 = N. Petrillo, "Le Madri campane e il Fondo Patturelli: riflessioni su identità, tipologie e cronologie per rileggere il Santuario", in Wolf 2023: 91-94.

Poseidonia e i Lucani 1996 = *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, a cura di M. Cipriani - F. Longo, Napoli 1996.

Quilici Gigli 2023 = S. Quilici Gigli, "L'area del Santuario di Fondo Patturelli", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl.* XV, Roma 2023: 79-111.

Raoul-Rochette 1853 = D. Raoul-Rochette, *JSav* 1853: 279-293; 348-362.

Renda 2023 = G. Renda, "Curti e Casapulla: presentazione dei luoghi e storia degli studi", in in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli, G. Renda, *ATTA Suppl.* XV, Roma 2023: 15-34.

Rescigno 2009 = C. Rescigno, "Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e constesti", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico, R. Cioffi, G. Pignatelli Spinazzola, S. Quilici Gigli, Napoli 2009: 31-42.

Rescigno 2016 = C. Rescigno, "Lo spazio delle madri. Edifici di culto e architetture di un santuario campano antico", in *Annali del Museo Campano di Capua* III, 2016: 127-148.

Rolandi *et al.* 2019 = G. Rolandi - G. De Natale - C.R.J. Kilburn - C. Troise - R. Somma - M. Di Lascio - A. Fedele, R. Rolandi, "The 39 ka Campanian Ignimbrite eruption: new data on source area in the Campanian Plain", in *Vesuvius, Campi Flegrei, and Campanian volcanism*, a cura di B. De Vivo - H.E. Belkin - G. Rolandi, Amsterdam 2000: 175-206.

Ruggiero 1888 = M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle provincie di terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876,* Napoli 1888.

Sampaolo 2010 = V. Sampaolo, «I nuovi scavi del Fondo Patturelli. Elementi per una definizione topografica», in *Bollettino di Archeologia on line* I, 2010: 3-10.

Sampaolo - Poccetti 2014 = V. Sampaolo - P. Poccetti, "Capua. Ancora novità dal santuario del Fondo Patturelli", in *Immaginando città: racconti di fondazioni mitiche, forma e funzioni delle città campane: Santa Maria Capua Vetere - Paestum*, a cura di C. Rescigno - F. Sirano, Napoli 2014: 144-148.

Shoe 1952 = L.T. Shoe, *Profiles of Western Greek Mouldings*, Rome 1952.

Shoe 1965 = L.T. Shoe, *Etruscan and Republican Roman Mouldings*, Rome 1965.

Sirano 2006 = F. Sirano, "Sistemi di copertura campani di età arcaica da Teanum Sidicinum. Contesti e architetture", in *Deliciae Fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New discoveries and Interpretations. Proceedings of the international conference held at the American Academy in Rome, November 7-9, 2002*, a cura di I. Edlund Berry - G. Greco - J. Kenfield, Oxford 2006: 331-348.

Sirano 2013 = F. Sirano, "Novità dal territorio campano", in *Tecniche costruttive del tardo ellenismo nel Lazio e in Campania* (Atti del Convegno, Segni 3 dicembre 2011), a cura di F.M. Cifarelli, Roma 2013: 103-116.

Sirleto 2009 = R. Sirleto, "Museo Provinciale Campano: il comporsi delle collezioni archeologiche", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 81-135.

Trendall 1983 = A.D. Trendall, *Red Figure Vases from Lucania, Campania, Sicily,* III suppl., London 1983.

von Duhn 1876 = F. von Duhn, "Osservazioni sulla necropoli dell'antica Capua, e specialmente su d'un santuario ivi esistente destinato al culto dei morti", in *BdI* 38, 1876: 171-192.

von Duhn 1878 = F. Von Duhn, "Osservazioni capuane", in *BdI* 1878: 13-32.

Wolf 2023 = M. Wolf, *Hellenistische Heiligtümer in Kampanien: Sakralarchitektur im Grenzgebiet zwischen Großgriechenland und Rom*, Wiesbaden 2023.

Nicoletta Petrillo

Le madri capuane: una nuova edizione

Abstract

Il corpus delle madri in tufo costituisce un repertorio unico tra le raccolte del Museo Provinciale Campano e, più in generale, nel panorama dell'archeologia antica. In occasione del Centocinquantenario del Museo, l'Autrice ripercorre, nei suoi momenti principali, il processo di musealizzazione e la storia degli studi del complesso di sculture. L'articolo presenta anche un saggio dello studio sistematico condotto sul *corpus* che offre una lettura crono-tipologica della produzione, evidenziando come essa costituisca l'espressione del profilo socio-culturale della committenza e degli artigiani.

The tuff Mothers' sculptures corpus represents a unique collection in Museo Provinciale Campano and, more broadly, in the field of ancient archaeology. On the occasion of the Museum's 150th anniversary, the author retraces the main stages of the musealization process and the history of studies on the sculptures. The article also offers a preview of the systematic study conducted on the corpus which provides a chrono-typological analysis of the production. This analysis highlights how the corpus reflects the socio-cultural profile of the people who request the sculptures and the craftsmen.

Il Centocinquantenario del Museo Provinciale Campano è l'occasione per fare il punto sulla sua storia e sugli studi compiuti nel corso degli anni sui numerosi corpora ivi conservati.

In tale ambito, una casella importante è occupata dalle madri in tufo.

Il Campano nasce "con le Madri" e il processo di musealizzazione, così come l'interesse da parte degli studiosi, segue di pari passo le vicende conservative del museo.

Vorrei provare a ricucire, per momenti principali, questo percorso, per giungere poi al riesame delle sculture in tufo, recentemente pubblicate in una monografia che ne aggiorna la conoscenza e ne valorizza il significato storico e culturale.

Come noto, il complesso di sculture fu rinvenuto, a più riprese, nelle "campagne di scavo" condotte nella seconda metà dell'Ottocento all'estremità orientale dell'antica Capua nel Fondo Petrara, oggi noto come Fondo Patturelli[1].

In assenza di resoconti di scavo, la scoperta delle Madri e il formarsi della collezione nel Campano si può ricostruire attraverso i verbali della *Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*.

[1] Per l'edizione delle Madri in tufo: Petrillo 2025. Per un inquadramento del santuario, cfr. Rescigno 2009. Per i nuovi scavi di Fondo Patturelli, cfr. Sampaolo 2010; Sampaolo - Poccetti 2014.

1. Museo Campano, Collezione delle madri, allestimento fine XIX secolo (Archivio fotografico Museo Campano Capua).

La Commissione, fondata nel 1869 con lo scopo di raccogliere collezioni archeologiche, manufatti artistici e fondi archivistici e librari, si configura come principale protagonista sia dell'acquisizione dei reperti che della scelta del «prestigioso Palazzo Antignano» quale sede per il neonato Museo Provinciale Campano[2].

Il Museo, inaugurato il 31 Maggio 1874 e fortemente voluto dagli stessi membri della Commissione per raccogliere e proteggere «i monumenti e le memorie antiche dell'agro campano», accoglie i primi nove esemplari di statue in tufo nel Giugno 1873[3].

Seguono, nel giro di pochi anni, continue acquisizioni: dalla rilettura degli Atti della Commissione si apprende dell'ingresso al museo di gruppi di dieci, dodici esemplari fino a trentaquattro statue di madri[4]. Si tratta, invero, di un rapidissimo incremento tanto che nel 1878, come risulta da un discorso di G. Minervini, archeologo napoletano e padre dell'istituzione museale, il Museo Campano possiede già «un centinaio di statue»[5].

Nel 1886 altre quattro statue in tufo entrano a far pare della raccolta che viene definitivamente conclusa nel 1898, quando la Commissione avvia nuove pratiche per l'acquisto della Collezione Califano di cui facevano parte dodici sculture in tufo[6].

[2] Sulla nascita del Museo e l'attività della Commissione Conservatrice, cfr. Angelone 2017; Barrella 2003; Sirleto 2009a.

[3] Biblioteca del Museo Campano di Capua (d'ora in poi BMC), Atti della Commissione Conservatrice, tornata del 2 Luglio 1873.

[4] Sirleto 2009a, pp. 121-122.

[5] Centore - Argenziano 2003, pp. 33-40.

[6] Sirleto 2009b, p. 83.

Nel rileggere i documenti, è interessante seguire, di pari passo con le acquisizioni del Museo Campano, anche l'esportazione di alcune Madri verso musei italiani ed esteri.

Nei carteggi sono, ad esempio, specificamente citate le statue con iscrizioni latine vendute alla neonata istituzione dei Musei statali di Berlino e le due prescelte «per la formazione del Museo Italico in Roma»[7]; a riferirlo, è sempre G. Minervini che non nasconde il suo rammarico e appella come «straniero» l'ente tedesco che inoltra la richiesta per l'acquisto[8].

Tornando all'assetto del primo Campano, documenti e fotografie d'archivio del Museo attestano come, nei primi decenni di vita dell'istituzione, le statue fossero raggruppate senza un particolare criterio espositivo, poggianti direttamente sul pavimento e mescolate ad altri reperti archeologici e materiale di epoca medievale (fig. 1).

Come si vedrà più avanti, solo con A. Maiuri, negli anni trenta del Novecento, la collocazione delle sculture sarà trattata nell'ottica di ricontestualizzare i materiali del santuario.

Chiuso il capitolo della genesi della collezione, si può passare alla rassegna sulla prima letteratura delle Madri, che affonda le radici direttamente all'epoca delle prime scoperte di metà Ottocento nel Fondo Patturelli.

In questa prima fase di studi, l'interesse per le sculture si esplicita in brevi descrizioni, a volte appena accennate nei resoconti di scavo del Fondo Patturelli e nella corrispondenza della già citata Commissione Conservatrice. Anche se sintetici, questi primi commenti consentono di evidenziare la dicotomia nel giudizio espresso al cospetto delle sculture: se tra i membri vi è chi da subito riconosce il valore artistico e l'unicità delle sculture, alcuni studiosi arrivano ad apostrofarle come «mamozi», «mostri» e «ranocchie»[9].

Nel novero delle valutazioni, interessante è il parere di U. von Wilamowitz che nelle Madri riconosce, insieme a un influsso greco nell'esecuzione dei panneggi e delle capigliature, «un'arte primitiva» ove spesso si evidenzia «l'incapacità dell'artista nel modo più manifesto di rappresentarsi i bambini»[10].

Un venticinquennio dopo, J. Beloch, nel suo esemplare studio storico-topografico sulle città campane, cita le Madri e riconosce in alcune un «lavoro di crudezza terrificante», in altre una tecnica «molto evoluta»[11].

Agli inizi del Novecento, H. Koch, nella monografia sull'architettura ellenistica di Capua, si occupa anche delle sculture in tufo, analizzandone i caratteri generali e classificando la tipologia dei troni. Lo studioso è il primo a usare la fotografia come mezzo di documentazione, al quale affianca, per quanto concerne la classificazione dei troni, un apparato di disegni[12].

Negli anni trenta del Novecento due figure di spicco inaugurano una fase di rinnovato interesse per il *corpus* capuano.

Il primo è A. Maiuri, che dal 1927 cura il riordino della Sezione archeologica del Museo Campano, inaugurata il 23 Luglio 1933: il nuovo allestimento (fig. 2) prevede la sistemazione al pianterreno, in cinque ampie sale intercomunicanti, della «lunga teoria di circa 200 statue e degli elementi architettonici superstiti del grande altare o tempietto»[13].

Lo studioso, come i suoi predecessori, pone l'accento sulla duplice valenza delle sculture: da un lato, rileva l'espressione di un'arte popolare, italica, evidentemente opposta alle forme dell'arte greca; dall'altro, sottolinea il richiamo al «rito sacro della maternità» evocato dalle sculture, icone di fecondità e forza generatrice.

[7] BMC, Atti della Commissione Conservatrice, tornata del 9 Febbraio 1876.

[8] BMC, Atti della Commissione Conservatrice, tornata del 5 Gennaio 1876.

[9] Anche qui cfr. Sirleto 2009a, pp. 120-121.

[10] Von Wilamowitz 1873, pp. 145-152.

[11] Beloch 1989.

[12] Le sculture annoverate nel lavoro di Koch sono circa una trentina, cfr. Koch 1907.

[13] Maiuri 1933, pp. 24-37.

2. Museo Campano, Collezione delle madri, allestimento di A. Maiuri del 1927-1933 (Archivio fotografico Museo Campano Capua).

Negli stessi anni, A. Adriani lavora a quella che ancora oggi costituisce l'unica raccolta completa delle sculture[14]. Lo storico dell'arte opera, per la prima volta, un censimento dell'intero corpus, catalogandolo in base al criterio crono-tipologico, e provvede a documentare fotograficamente parte delle sculture: grazie alle sue tavole conserviamo la documentazione di una parte del corpus capuano prima dei danni subiti durante la seconda guerra mondiale[15].

Superato il delicato intervallo del conflitto mondiale, gli studi riprendono a partire dagli anni sessanta: M. Bonghi Jovino nell'edizione dedicata alle statue in terracotta non manca di dedicare un necessario riferimento alle sculture in tufo; P. Orlandini, pur confermando un giudizio di insufficienza formale e di generale rozzezza delle figure, contribuisce a proporre una lettura del corpus entro una cornice storica; per R. Bianchi Bandinelli, le sculture rappresentano le più significative manifestazioni dell'arte popolare campana che, attraverso il linguaggio figurativo, trasmettono il sistema dei valori di una civiltà contadina, fortemente attaccata alla terra[16].

Un altro fondamentale tassello nell'ambito di questo fronte di ricerca viene posto da W. Johannowsky che, nei numerosi contributi sulle botteghe artigianali e sulla cultura artistica della città

[14] Adriani 1939.

[15] I bombardamenti subiti dalla città di Capua durante il secondo conflitto mondiale causeranno la distruzione di un'intera ala del Museo Campano con il conseguente danneggiamento di parte delle sculture. Sulle sorti del Museo Campano durante l'ultimo conflitto e sui danni riportati, cfr. Angelone 2017, pp. 25-57; Sirleto 2010, pp. 157-181.

[16] Per il volume delle statue in terracotta, cfr. Bonghi Jovino 1971, pp. 18-19; per un recente contributo della studiosa, cfr. Bonghi Jovino 2021; gli altri lavori citati sono quelli di Orlandini 1978, p. 268 e Bianchi Bandinelli - Giuliano 1976, p. 243.

3-4. Madre in tufo, Capua, Museo Provinciale Campano (foto Luigi Spina).

campana, non tralascia la questione del linguaggio formale delle madri. Grazie allo studioso, l'analisi del corpus arriva, finalmente, a prevedere la necessaria correlazione con il contesto socio-culturale e le coeve produzioni dell'area campana[17].

L'ultimo lavoro d'insieme dedicato alle sculture è stato realizzato in occasione di una mostra tenutasi a Milano nei primi anni novanta. Il volume, curato da S. De Caro e L. M. Faenza, ha il merito di fare il punto della situazione dopo oltre un cinquantennio dalla pubblicazione dell'Adriani, riunendo, attraverso i contributi di studiosi quali W. Johannowsky, M.R. Borriello e M. Bonghi Jovino, la discussione storica sul contesto, l'analisi stilistica e iconografica, l'inquadramento cronologico[18]. Purtroppo però, anche in questo importante lavoro, il corpus non è trattato nella sua interezza.

La rassegna qui proposta, seppur breve, evidenzia come nel corso dei decenni non siano mancate ricerche e riflessioni, tutte autorevoli, sulle madri.

Tuttavia, partire dallo studio di A. Adriani l'inquadramento crono-tipologico delle Madri è rimasto sostanzialmente invariato e la valutazione stilistica risulta ancorata al carattere "popolare e incolto" della produzione.

È, dunque, parso opportuno approntare un lavoro d'insieme che riconsiderasse i dati scaturiti da vecchi e nuovi scavi, le vicende museali, il contenuto iconografico, l'aspetto stilistico; una volta ottenuta una valorizzazione integrata dei dati, si è tentato di approfondire le logiche della sua elabo-

[17] Cfr. da ultimo Johannowsky 1991, pp. 61-77.

[18] De Caro - Melillo Faenza 1991.

razione provando a individuarne il rapporto con il santuario e con le essenziali scansioni storiche di Capua antica.

Un saggio del riesame condotto sul corpus si può offrire prendendo in esame i più antichi esemplari di Madre, riconducibili al V sec. a.C. a partire dalla combinazione di motivi iconografici e stilistici.

Le statue databili in questo orizzonte cronologico ammontano a sedici esemplari[19].

Tra le caratteristiche generali si segnalano le dimensioni degli esemplari, che variano da 40 a 60 cm circa (solo a partire dai gruppi tipologicamente e cronologicamente successivi si osserverà l'adozione di un formato maggiore per le sculture che possono arrivare a superare il metro di altezza), e la presenza di un solo pupo in fasce[20].

Il repertorio dei troni (*klismoi*, *diphroi*, sedie e troni con fianchi a quarto di cerchio) rinvia ad un linguaggio marcatamente etrusco, rivelando stringenti confronti con prodotti inquadrabili tra la fine del VI e il pieno V secolo a.C.

Si osservi la Madre n. 9 (per la numerazione si fa riferimento al catalogo Adriani)[21] in cui è presente il tipo di sedia con gambe rettilinee e schienale dotato di traversine posteriori di collegamento (fig. 3): un confronto calzante può essere rintracciato in alcuni esemplari scolpiti nella Tomba delle cinque sedie di Cerveteri[22]; ovvero l'esemplare n. 6 di Adriani[23] in cui compare il trono con fianchi a quarto di cerchio (fig. 4), ritenuto di invenzione etrusca e riscontrabile nella statuaria dei contesti di Vulci e Chiusi[24].

Come evidenziato per il mobilio, gli abiti (tuniche e mantelle/*tebenna*) rimandano al mondo etrusco[25], ma interessanti confronti si possono rintracciare anche sul versante italico, dove l'impiego della mantella è largamente documentato già a partire dall'età arcaica su *xoana* lignei, bronzetti e terrecotte[26].

È significativo sottolineare come lo stesso repertorio iconografico ricorra nella nota tomba capuana dei "giocatori di dama" e, soprattutto, nel corpus coevo della ceramica campana a figure nere[27]: occorre richiamare per questa convergenza la lettura di M. Minoja che evidenzia, in tali segni distintivi, il ruolo di marche culturali della *nobilitas* etrusca di fronte all'emancipazione delle componenti italiche che, nel giro di pochi decenni, sovvertiranno gli equilibri politici nella città campana[28].

Nelle statue di questo orizzonte, accanto ad una specifica associazione di motivi iconografici, si osserva una resa formale omogenea caratterizzata da una costruzione per volumi squadrati e un aspetto "severo" dei volti, con fronte ampia, occhi grandi e sgranati, labbra serrate: tutti questi elementi contribuiscono a confermare il legame con documenti di scultura etrusca e italica raggruppabili prevalentemente alla metà del V secolo a.C.[29]

Anche le capigliature sono trattate secondo uno stilema comune: ciocche corpose incorniciano ritmicamente la fronte e sono spesso trattenute in una benda. Un esempio paradigmatico è il già citato esemplare n. 6 di Adriani (fig. 5) con cui si può stabilire un confronto immediato

[19] Cfr. le sculture n. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 16, 49, 50, 53, 54, 100, 101 in Adriani 1939.

[20] Nelle fasi successive si osserva un aumento dei pupi in fasce raccolti in una sorta di nimbo composto di piccoli "fusi" decrescenti (se ne contano da due a dodici, fino ad un unico caso con oltre ventiquattro infanti); ai pupi, talvolta, si associano le immagini di bambini e fanciulli. Sull'argomento, cfr. Petrillo 2019 e Petrillo 2025.

[21] Adriani 1939, p. 43.

[22] Steingräber 1979, tav. XXXVIII.

[23] Adriani 1939, p. 42, tav. A

[24] Per la proposta dell'origine, cfr. Richter 1966, pp. 85-87, figg. 430-438; per i riferimenti agli arredi di Vulci e Chiusi, cfr. Steingräber 1979, pp. 297-299, tavv. XXX-XXXII; Cristofani 1975, pp. 37-38, tav. XI.

[25] Per uno studio sugli indumenti etruschi, cfr. Bonfante 1975.

[26] Cfr. i materiali della Valle d'Ansanto (cfr. da ultimo Napolitano 2008, pp. 289-303) e dell'area sabellica (Colonna 1970).

[27] Per la tomba dei "giocatori di dama", nota anche come Weege 15, cfr. Benassai 2001 e Rescigno 2017; per la ceramica, cfr. gli esempi in Minoja 2012 e Bellelli 2011.

[28] Minoja 2005.

[29] Sullo stile severo in Occidente cfr. Bonacasa 1995. Per i confronti proposti, cfr. Petrillo 2017 e Petrillo 2025.

5. Madre in tufo, profilo destro, Capua, Museo Provinciale Campano (foto A.).
6. Statua cinerario da Chiusi (da Cristofani 1975, tav. XI).

con la statua cinerario chiusina della collezione Casuccini (fig. 6) nella quale ricorre anche l'elemento della tunica[30].

Dopo questa prima fase che sembra esaurirsi entro il V secolo, una ripresa delle dediche delle statue di madre sembra intervenire non prima della seconda metà del IV secolo a.C.: essa si caratterizza per un marcato rinnovamento che investe sia il repertorio figurato e decorativo sia il linguaggio formale[31]. Si tratta di poche madri, ma la continuità della dedica conferma il rinnovato sviluppo che più complessivamente investe la città nella seconda metà del IV sec., al momento del conseguimento della *civitas sine suffragio* che inserisce Capua nella sfera produttiva e commerciale di Roma sotto il controllo del corpo ristretto degli *equites*.

Tra gli inizi del III e la prima metà del II sec. a.C. può collocarsi un cospicuo gruppo di sculture (circa quaranta) dotate di un repertorio figurativo che richiama modelli ormai di tradizione ellenistica mentre ad un'ultima fase di produzione, documentata da un numero ugualmente consistente di sculture di livello assai modesto, è collocabile stilisticamente intorno ai pochi esemplari caratterizzati dalla presenza di iscrizioni latine, databili tra la fine del II e gli inizi del I sec. a.C. [32]

L'analisi dell'intera produzione, qui solo accennata, dimostra come, attraverso un articolato processo di adattamenti, il paradigma iconografico della Madre sopravviva alle drammatiche soluzioni

[30] Cristofani 1975, pp. 37-38, tav. XI.

[31] Per una panoramica su questa fase e le successive, con riferimenti bibliografici, cfr. Petrillo 2023 e Petrillo 2025.

[32] Le madri con iscrizioni sono tre, due conservate ai Musei statali di Berlino (n. inv. SK 161 e SK 166) e una al Museo Provinciale Campano (n. 34 in Adriani 1939); per le iscrizioni cfr. CIL X 3817, CIL X 3818, CIL X 3819.

di continuità che segnano la storia del santuario proprio perché radicato nella memoria plurisecolare della comunità.

Un crocevia visivo, quello delle madri, in cui genti etrusche, poi campane e infine romane, tentarono di fermare il motivo del culto. Non solo, dunque, un importante quanto originale documento della ricchezza del Museo Campano, ma la testimonianza, impressa nella materia, della vita millenaria nella *Campania Felix*.

Nicoletta Petrillo
nicol.petrillo83@gmail.com

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Adriani 1939 = A. Adriani, *Cataloghi illustrati del Museo Campano. I. Sculture in tufo*, Napoli-Alessandria d'Egitto 1939.

Angelone 2017 = G. Angelone, *Post Fata Resurgo. Il museo campano di Capua. Dalla distruzione alla ricostruzione*, Firenze 2017.

Barrella 2003 = N. Barrella, *Principi e princìpi della tutela*, Napoli 2003.

Bellelli 2011 = V. Bellelli, "Al di qua e al di là della stele. Una nuova lettura dell'anfora eponima del gruppo campano della Festa Campestre", in *Mediterranea* VIII, 2011: 11-31.

Beloch 1989 = J. Beloch, *Campania. Storia e Topografia della Napoli antica e dei suoi dintorni*, Napoli 1989 (trad. it. *Campanien: Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Breslau 1890).

Benassai 2001 = R. Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Roma 2001.

Bianchi Bandinelli - Giuliano 1976 = R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1976.

Bonacasa 1995 = N. Bonacasa, *Lo stile severo in Grecia e in Occidente: aspetti e problemi*, Roma 1995.

Bonfante 1975 = L. Bonfante, *Etruscan dress*, Baltimore-London 1975.

Bonghi Jovino 1971 = M. Bonghi Jovino, *Catalogo del Museo Provinciale Campano. Terrecotte votive. II. Le statue*, Firenze 1971.

Bonghi Jovino 2021 = M. Bonghi Jovino, "Dalla elaborazione dell'immaginario affettivo e religioso alla delineazione del ruolo sociale della donna. Il caso delle Matres Matutae", in *Antropologia e Archeologia dell'Amore*, a cura di V. Nizzo, Roma 2021: 257-277.

Centore - Argenziano 2003 = *Il Museo Campano di Capua nel centotrentesimo anno dalla fondazione*, a cura di G. Centore - P. Argenziano, Maddaloni 2003.

Colonna 1970 = G. Colonna, *Bronzi votivi umbro sabellici a figura umana. I. Periodo arcaico*, Firenze 1970.

Cristofani 1975 = M. Cristofani, *Statue-cinerario chiusine di età classica*, Roma 1975.

De Caro - Melillo Faenza 1991 = *Matres Matutae dal Museo di Capua* (Catalogo della mostra), a cura di S. De Caro - L. Melillo Faenza, Milano 1991.

Johannowsky 1991 = W. Johannowsky "Appunti sulla cultura artistica di Capua tra V e IV secolo" in De Caro - Melillo Faenza 1991: 61-77.

Koch 1907 = H. Koch, "Hellenistische Architekturstücke in Capua", in *RM* 22, 1907: 361-428.

Maiuri 1933 = A. Maiuri, "Il riordinamento del Museo provinciale Campano in Capua", in *BdA* 27, 1933: 24-37.

Minoja 2005 = M. Minoja, "Rapporti tra Capua e le altre città dell'Etruria meridionale: la produzione ceramica a figure nere", in *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale: Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi e Italici (Roma, Veio, Cerveteri/Pyrgi, Tarquinia, Tuscania, Vulci, Viterbo 1-6 ottobre 2001),* Pisa-Roma 2005: 693-701.

Minoja 2012 = M. Minoja, "Intorno all'altare. Motivi iconografici sulla ceramica campana a figure nere", in *Meixis: dinamiche di stratificazione culturale nelle periferia Greca e Romana. Atti del Convegno Internazionale di Studi"Il sacro e il profano"(Cagliari, Cittadella dei Musei, 5-7 maggio 2011)*, a cura di S. Angiolillo - M. Giuman - C. Pilo, Roma 2012: 37-47.

Napolitano 2008 = F. Napolitano, "Puntualizzazione sulla cronologia di alcuni oggetti della Valle d'Ansanto", in *Il culto della dea Mefite e la valle d'Ansanto*, a cura di A. Mele, Avellino 2008: 289-303.

Orlandini 1978 = P. Orlandini, "L'arte dell'Italia preromana", in *Popoli e civiltà dell'Italia antica* 7, Roma 1978: 239-286.

Petrillo 2017 = N. Petrillo, "Abiti, spille, bottoni: alcune riflessioni sui costumi delle madri in tufo da Capua", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del I Convegno Internazionale di studi (Paestum, 7-9 settembre 2016),* a cura di A. Pontrandolfo - M. Scafuro, Paestum 2017: 1197-1204.

Petrillo 2019 = N. Petrillo, "Identità, generi, età: nuove riflessioni sulle immagini infantili nel corpus delle madri in tufo di Capua", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del III Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 16-18 novembre 2018)*, a cura di M. Cipriani - E. Greco, A. Pontrandolfo - M. Scafuro, Paestum 2019: 759-768.

Petrillo 2023 = N. Petrillo, "Le Madri campane e il Fondo Patturelli: riflessioni su identità, tipologie e cronologie per rileggere il Santuario", in M. Wolf, *Hellenistische Heiligtümer in Kampanien*, Wiesbaden 2023: 91-94.

Petrillo 2025 = N. Petrillo, *Le madri in tufo del Fondo Patturelli. Tipologia, cronologia e contesti dell'offerta*, Albano di Lucania 2025.

Rescigno 2009 = C. Rescigno, "Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e contesti", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico - R. Cioffi - S. Quilici Gigli - G. Pignatelli, Napoli 2009: 31-42.

Rescigno 2017 = C. Rescigno, "Il viaggio del tuffatore e i giocatori di dama: breve nota a margine di due tombe campane", in *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, a cura di C. Masseria - E. Marroni, Pisa 2017: 321-332.

Richter 1966 = G. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans, and Romans*, London 1966.

Sampaolo 2010 = V. Sampaolo, «I nuovi scavi del Fondo Patturelli. Elementi per una definizione topografica», in *Bollettino di Archeologia on line* I, 2010: 7-20.

Sampaolo - Poccetti 2014 = V. Sampaolo, P. Poccetti, "Capua. Ancora novità dal santuario del Fondo Patturelli", in *Immaginando città: racconti di fondazioni mitiche, forma e funzioni delle città campane. Santa Maria Capua Vetere - Paestum*, a cura di C. Rescigno - F. Sirano, Salerno-Napoli 2014: 144-159.

Sirleto 2009a = R. Sirleto, "Il Museo Provinciale campano: il comporsi delle collezioni archeologiche", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 81-135.

Sirleto 2009b = R. Sirleto, "Il primo campano, storia di un museo dilettante", in *Per la conoscenza dei Beni Culturali. II. Ricerche del Dottorato in metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali 2004-2009*, S. Maria Capua Vetere 2009: 81-92.

Sirleto 2010 = R. Sirleto, "Il Museo Campano durante l'ultima guerra", in *Per la conoscenza dei Beni Culturali. III. Ricerche del Dottorato in metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei Beni Culturali 2005-2010*, S. Maria Capua Vetere 2010: 157-181.

Steingräber 1979 = S. Steingräber, *Etruskische Möbel*, Roma 1979.

von Wilamowitz 1873 = U. von Wilamowitz, "Scavi nelle Curti vicino a S. Maria di Capua", in *BdI* 1873: 145-152.

Rita Benassai

Matres Pictae. L'iconografia femminile dalla pittura alla plastica nel primo ellenismo a Capua

Abstract

Partendo dal frammento di testata di tomba a cassa dipinta, ultimo relitto della più ampia collezione di pitture funerarie del Museo Campano, il contributo si focalizza sull'iconografia femminile della pittura campana di Capua, Cuma e Nola della seconda metà del IV sec. a.C. con l'obiettivo di inserirla nel contesto più ampio dell'*imagerie* femminile del popolo dei Campani. A tale scopo oltre alla pittura funeraria capuana, cumana e nolana, che presentano tratti comuni, sono state prese in considerazione immagini vascolari, e soprattutto la coroplastica capuana proveniente dai santuari, in buona parte conservata nel Museo Campano, per verificare analogie nell'autorappresentazione delle signore capuane. Il "sistema" che si coglie sembra fare riferimento da una parte alla scansione della vita femminile in riti di passaggio collegati ai ruoli della vita muliebre (*puellae, nuptae, matres*), e dall'altra all'ispirazione alle immagini di culto delle divinità dei santuari poliadici.

*Starting from a fragment of a painted tomb, the last remnant of the extensive collection of funerary paintings in the Museo Campano, this contribution focuses on the female iconography of Campanian painting in Capua, Cumae, and Nola in the second half of the 4th century BC. The aim is to place it within the broader context of the female imagery of the Campanian people. Therefore in addition to Capuan, Cuman, and Nolan funerary painting, which share common features, vase paintings and, above all, Capuan terracotta figures from sanctuaries, largely preserved in the Museo Campano, have been considered to verify analogies in the self-representation of Capuan women. This seems to reveal a "system" referred on the one hand to the division of women's lives in rites of passage connected to their roles in the society (*puellae, nuptae, matres*), and on the other hand to the inspiration from the cult images of the female deities of polyadic sanctuaries.*

La storia del Museo Campano, di cui in questa sede si celebra il 150° anniversario della fondazione[1], annovera fasti nell'acquisizione e conservazione di straordinarie collezioni archeologiche, ma purtroppo anche le ferite di irrimediabili perdite. Quella delle lastre dipinte di età ellenistica è forse la perdita più dolorosa, se sfogliamo il catalogo di F. Weege pubblicato nel 1909[2], perché a fronte di dodici tombe a cassa o a camera dall'antica Capua, solo una figura femminile, frammento della testata di una tomba a cassa, è ancora conservata in questa sede[3] (fig. 1): il bombardamento del 9 settembre 1943, e in generale le vicende post belliche, hanno determinato la dispersione di tale patrimo-

[1] Desidero ringraziare gli organizzatori del Convegno e in particolare il prof. Carlo Rescigno per l'invito a partecipare alla celebrazione di una così importante istituzione dell'archeologica campana.

[2] Weege 1909.

[3] Weege 23 (Benassai C.22) con bibliografia.

1. Capua, Museo Provinciale Campano. Frammento di lastra dipinta, testata di una tomba a cassa s.n.i. (Benassai C.22) (foto A.).
2. Capua, Museo Provinciale Campano. Statua in terracotta di offerente con colomba e melagrana (foto A.).

nio che doveva costituire un vanto del Museo, insieme alle statue delle Madri.

In questa sede si farà una breve panoramica delle iconografie femminili dei Campani nelle diverse manifestazioni artigianali, a partire da quelle che hanno trovato posto in questo Museo, cercando di mettere insieme i diversi tasselli per ricostruire un comune immaginario femminile del popolo campano nello snodo cruciale del terzo quarto del IV sec. a.C., e così provando a porre rimedio con il metodo e la ricerca alla perdita dei *realia*.

Per farlo presentiamo le lastre dipinte con figure femminili[4] distinguendole in base all'iconografia: nella pittura funeraria campana i soggetti femminili possono essere divisi in base alle varianti di uno schema iconografico fisso (tab. 1)[5].

Tab. 1. In grassetto gli attributi, in corsivo i contenitori

PROVENIENZA	SOGGETTO
Capua 21 (Weege 22)	Figura femminile con *phiale* e **specchio**
Capua 28 (S.Prisco-T.9)	Figura femminile con *phiale* e **fiore**
Capua 8 (Weege 20)	Figura femminile con *cista* e **fiore**
Capua 4 (Weege 18)	Figura femminile con *cista* e **specchio**

In questo primo gruppo compaiono figure femminili stanti, di profilo sinistro, che reggono nella sinistra, all'altezza del petto, una cista o una *phiale*, e nella destra protesa davanti a sé uno specchio o un fiore[6]. Un significativo confronto nella coroplastica di grandi dimensioni in tufo sussiste con una statua di giovane offerente stante con melagrana e colomba (fig. 2), e con la giovane offerente in tufo grigio che stringe al petto una colomba, presumibilmente dal santuario di Fondo Patturelli[7]: ritornano gli stessi attributi offerti alla divinità, anche se mancano i vasi per la libagione.

[4] In questa sede ci focalizzeremo esclusivamente sulle lastre a soggetto femminile, senza considerare quelle in cui le donne assistono o presenziano al ritorno del guerriero o del cavaliere.

[5] I numeri fanno riferimento al catalogo delle tombe dipinte campane pubblicato in Benassai 2001, a cui si rimanda anche per la bibliografia specifica e per le immagini di dettaglio, che qui per motivi di spazio sono limitate all'essenziale. Per maggiore chiarezza si pone tra parentesi il numero progressivo della storica pubblicazione di F. Weege o altri riferimenti utili alla identificazione delle tombe.

[6] Benassai 2001, figg. 8, 170, 171, 172-173.

[7] Capua, Museo Campano inv. 2058 in Bonghi Jovino 1971 p. 63 n. 37, ma anche inv. 2633, n. 34 (mezzo busto), tavv. XXIX e XXVII, 1-2.

Tab. 2. In grassetto gli attributi, in corsivo i contenitori

PROVENIENZA	SOGGETTO
Afragola	Figura femminile con *skyphos* e **focaccia**; figura femminile con *situla* e *oinochoe*
Capua 25 (S.Prisco-T.1)	Figura femminile (mutila); figura femminile che porge uno *skyphos*
Capua 7 (Weege 19)	Figura femminile con **colomba** e **fiore**; figura femminile con *skyphos* e *oinochoe*
Capua 22 (Weege 23)	(Figura femminile perduta); figura femminile con **colomba** (fig. 1)
Cuma, f. Correale (Cu.1)	Figura femminile in trono con **specchio**; figura femminile che le porge *kalathos* e *alabastron*

Nel secondo gruppo (tab. 2)[8] alla figura femminile principale (individuata dal modulo maggiore) è posta di fronte una seconda figura femminile di profilo destro, generalmente di modulo inferiore, che tiene in mano degli oggetti o li porge (fig. 3). In buona parte si tratta di coppe e brocche (*skyphoi* e *oinochoai*)[9], usati sia per libazione che nella vita quotidiana, a cui si accompagna la focaccia, una consueta offerta rituale, e il fiore unito alla colomba, attributo di Afrodite. Entrambe le donne sono abbigliate e ornate in maniera simile, secondo il costume osco: lungo abito chiaro cinto in vita da una cintura a righe rosse, o decorato da un'ampia banda verticale rossa, sulle spalle la mantellina rossa chiusa sul petto da una fibula; l'unica differenza è nell'acconciatura, con capelli lunghi, raccolti in una rete e velati per la maggiore, e invece corti e sciolti per la minore, secondo una consuetudine che probabilmente distingueva le donne sposate dalle nubili. La fanciulla a sinistra va quindi identificata con una compagna più giovane della titolare della sepoltura, o una parente, che la assiste nella cerimonia che ella sta compiendo.

Fuori da Capua, ma sempre nel territorio dei Campani, questo gruppo trova corrispondenza a Cuma nella tomba di Fondo Correale (Cu.1) in cui una figura femminile in trono si specchia, assistita da una figura secondaria che le porge *alabastron* e *kalathos* (fig. 4). A differenza delle scene precedenti, che si svolgevano su fondo neutro, l'ambiente in cui si svolge l'azione sembrerebbe essere un interno, a giudicare dall'alto zoccolo rosso, su cui corre un fregio a onda continua rivolto in due direzioni opposte, come se la scena si stesse svolgendo nell'angolo di una camera[10]. L'*alabastron* e il *kalathos* protesi dalla figura secondaria alludono rispettivamente alla *kosmesis* della sposa, che si specchia, e alla filatura della lana, mansione tipica della donna sposata.

Altrove si è detto quanto sia significativo, in uno schema iconografico fisso, l'alternanza degli oggetti "mobili", che di volta in volta caratterizzano la scena, cioè gli oggetti che le signore capuane ostentano: offerte alla divinità (*phialai*, focacce, fiori, colombe), e oggetti pertinenti al *mundus muliebris*, (specchi, *alabastra*, ciste, *kalathos*). Gli uni sottolineano la dimensione "verticale" della comunicazione con gli dei, gli altri caratterizzano la dimensione "orizzontale" relativa all'ornamento della sposa e della casa, in una forma di chiasmo figurativo[11]. Lo specchio e la cista, doni alla nubenda, si uniscono agli attributi tipici del culto ad Afrodite, fiore e colomba, mentre con le coppe si allude al compimento della rituale offerta di libazione agli dei che propizi il passaggio della *kore* alla nuova vita matrimoniale: un vero e proprio rito di passaggio dal ruolo di figlie a quella di mogli, che preludeva all'assunzione poi del ruolo materno, peculiare della donna sposata[12]. In questo

[8] La tomba Capua 25 (S.Prisco-T.1) non fu recuperata ed è attualmente perduta. Il fr. della tomba Capua 22 (Weege 23) è conservato al Museo Campano. In questa scena, unica a Capua, la giovane ancella non indossa la mantellina.

[9] Fa eccezione la situla dipinta nella tomba di Afragola, non altrimenti attestata, forse da spiegare con il carattere eccentrico della sepoltura, pertinente a un insediamento rurale isolato, probabilmente una fattoria.

[10] Le evidenze archeologiche, anche recenti, hanno confermato che tale decorazione era caratteristica degli ambienti domestici del medio ellenismo: Brun 2008 pp. 61-69; Pesando 2008 pp. 159-160, fig. 16 (decorazioni a onda ricorrente, anteriore al I stile nell'*andron* sotto l'insula I,5, e nella Protocasa del Centauro).

[11] Già Benassai 2001, pp. 156-161.

[12] Vatin 1970, pp. 207-209: i rituali svolti in occasione del matrimonio comprendevano tradizionalmente una libazione, un sacrificio ad Artemide, Afrodite o Demetra.

3. Dresda, Antikensammlung. Lastra dipinta, testata di una tomba a cassa (inv. H 116/248) (Benassai C.7) (da *Antiken im Albertinum* 1993, p. 44).
4. Baia (Pozzuoli), Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Lastra dipinta, testata di una tomba a camera da Cuma, fondo Correale (Benassai Cu.1) (foto A.).

contesto è significativo che il *kalathos*, cesta in cui si raccoglie la lana man mano che viene filata, si trovi in scene in cui la signora è seduta in trono e caratterizzata come matrona, più che come *nupta*[13]. Lo confermano, nell'ambito della pittura funeraria campana, una tomba femminile di Nola, in cui la signora, seduta in trono, fila la lana mentre di fronte a lei troneggia un *kalathos*; e una da Sarno con identica raffigurazione[14].

Tornando all'iconografia principale, in occasione del matrimonio era usuale che le spose si adornassero circondate dagli oggetti da toletta, alla presenza di fanciulle di più giovane età, pronte ad aiutarle nel rito della vestizione e dell'abbellimento, come è ampiamente confermato dai repertori vascolari[15]. Qui la presenza della stele o dell'altare punta a sottolineare il duplice significato attribuito alle scene di *kosmesis* in relazione alla morte: l'affinità che unisce matrimonio e morte, "passaggi" connotati in modo simile, è reso esplicito nelle nostre pitture, come nei repertori vascolari, dalla presenza di corone e melagrane sullo sfondo, chiari simboli funebri[16].

Sedute in trono o stanti, le signore campane si autorappresentano nello *status* apicale raggiunto dalla defunta in base alla sua classe d'età: una ulteriore conferma è giunta recentemente dal ritrovamento a Cuma, in una zona corrispondente al Fondo Correale, di una nuova camera funeraria, in cui la matrona è seduta su uno sgabello accanto al marito, sdraiato a banchetto, mentre gli porge delle melagrane[17] (fig. 5). Il ruolo di *domina* che le spetta in quanto moglie dell'aristocratico personaggio è evidenziato dall'atteggiamento solenne e composto, dallo sgabello riccamente decorato, dal ricco

[13] Todisco 2012, vol. II, p. 319 per il riferimento alle immagini vascolari.

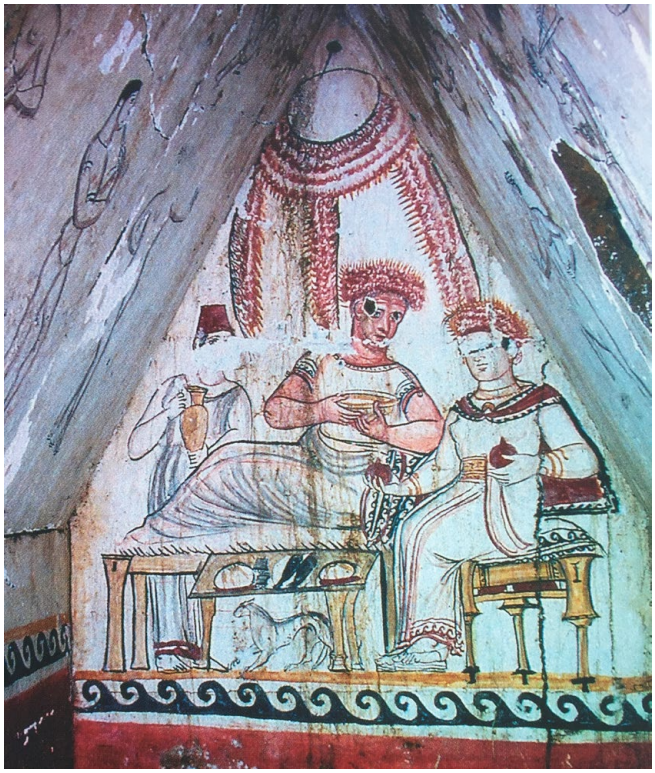
[14] Benassai 2001 N.5, pp. 97-98, e S.1, pp. 114-118. Significativi confronti anche nella pittura pestana: Pontrandolfo - Rouveret 1992, p. 48, tombe 47A (frontone), 54A, XLg, 2A.

[15] A titolo puramente esemplificativo Todisco 2012, tavv. 70,4; 344.2; 346.2; 353.3.

[16] Già Schneider-Hermann 1996, p. 116 aveva notato che tra le scene di libazione che hanno per protagoniste figure femminili e le scene di matrimonio la differenza consiste nell'aggiunta di simboli augurali di fertilità. Nelle medesime scene il riferimento funebre è dato dalla presenza di stele, melagrane e corone. In definitiva si tratta di riti di passaggio, in cui gli oggetti "mobili" alludono al significato preminente relativo alla circostanza in cui l'immagine è impiegata.

[17] Caputo 2007.

5. Baia (Pozzuoli), Museo archeologico dei Campi Flegrei. Lastra dipinta, testata di una tomba a camera da Cuma, fondo Correale. (da Caputo 2007).



abito tradizionale osco completato da gioielli e da alti sandali, che nell'occasione è arricchito da una ampia corona funebre, identica a quella del marito, che consente di identificare la scena inequivocabilmente con una cerimonia funebre, di un tipo comune più nella pittura funeraria etrusca di età ellenistica che campana[18].

Ma le *dominae* cumane non sono le uniche signore assise in trono nell'*imagerie* funerario campano. Tra Capua e Nola compare un terzo gruppo in cui l'iconografia della matrona viene proiettata in una dimensione ancora superiore della tomba capuana, che era conservata al Museo Campano, forse la più significativa nell'ambito di questo discorso (C.23, Weege 24) abbiamo purtroppo solo una descrizione di F. Weege: «Una donna con coppa nella sinistra, su trono con alta spalliera rettangolare, di prospetto. Abito bianco con mantello rosso, velo bianco che scende sulle spalle, sulla testa un kalathos»[19]. Delle tombe nolane, perdute già da tempo, abbiamo invece dei disegni: nella lastra meglio conservata la donna sedeva su un trono ripreso di prospetto e aveva nella mano destra un ramoscello, nella sinistra una melagrana (Weege 3; N.9) (fig. 6); con la descrizione della tomba capuana corrisponde parzialmente l'abbigliamento (sembra mancare la mantellina rossa), l'acconciatura dei capelli e il lungo velo, ma non la presenza del cosiddetto *kalathos* (che chiameremo più propriamente *polos* per non confonderlo con il contenitore con cui condivide la forma svasata), attributo caratteristico di divinità come Demetra e Kore. Le figure femminili nolane con melagrana rimandano all'iconografia delle dee in trono con lo stesso attributo, di cui non mancano confronti tra le statue in tufo da Fondo Patturelli al Museo Campano. In un contesto in cui abbondano *kourotrophoroi* e *kourophoroi*[20], si distingue la statua in trono con melagrana e colomba (fig. 7)[21], i cui modelli possono risalire alle immagini di culto dei santuari magnogreci e sicelioti, come l'*Heraion* di Paestum e i santuari di Demetra e Kore in Sicilia[22], con cui coincidono anche una parte dei votivi fittili. A Capua le ricchissime testimonianze di plastica votiva provenienti da Fondo Patturelli[23], in buona parte coeve alle pitture di cui si parla, rappresentano un riferimento imprescindibile per la definizione anche di tali iconografie, sia nella plastica di grandi dimensioni, che di piccole dimensioni, in particolare le teste e i busti cosiddetti modiati, con alto *polos*[24] (fig. 8). È possibile che la presenza di questo particolare copricapo, alquanto rara ma

[18] A partire dalla Tomba degli Scudi di Tarquinia (seconda metà IV sec. a.C.): Steingraeber 1985, tav. 146. Con la pittura etrusca trova pure confronto la corona indossata dai due coniugi.

[19] Weege 1909 p. 111, poi in Benassai 2001, p. 40.

[20] La cui abbondantissima bibliografia (da ultimi Rescigno 2009, Nava 2015, Petrillo 2018) è ora arricchita dai contributi in questo stesso volume.

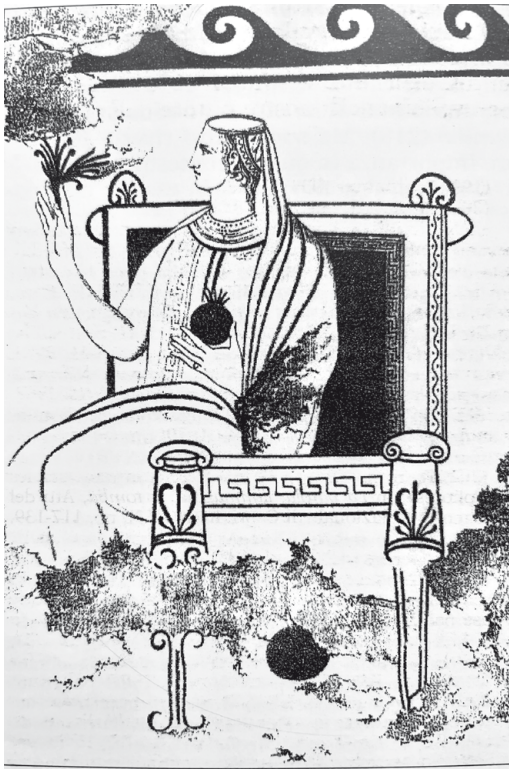
[21] Nava 2015, pp. 122-123, fig. 2.

[22] Es. Hera in trono con melagrana dal santuario meridionale in Zevi 1990, tav. p. 190; recentemente Greco 2010.

[23] Oltre i classici Bonghi Jovino 1971 e Bedello Tata 1974, tra gli ultimi Petrillo 2016, e i contributi in questo stesso volume.

[24] Bedello Tata 1974, in particolare per i busti modiati, riferiti al culto di Demetra e Kore, pp. 15-16.

6. Lastra dipinta, testata di una tomba a semicamera, disegno (N.9) (da Weege 1909, tav. 7).
7. Capua, Museo Provinciale Campano. Statua in tufo di figura femminile in trono con melagrana e colomba (inv. 42/153) (foto A.).



sempre associata a contesti di particolare dignità, sia un attributo di alto *status* sociale, forse anche un tratto identificativo della donna sposata, in contrapposizione all'acconciatura della nubenda[25]. In questa direzione sembrano andare anche analoghe immagini della ceramografia, in cui le figure femminili che indossano questo particolare copricapo sono rappresentate in contesti mitologici e/o eroici in cui sono implicate divinità femminili[26].

Senza voler entrare qui nel merito dell'identificazione della divinità o delle divinità di Fondo Patturelli[27], mi sembra chiaro che l'autorappresentazione della *élite* campana femminile, per come la leggiamo non solo nella pittura funeraria, ma anche nella ceramografia, e nella plastica votiva, passi attraverso i momenti che scandiscono l'assunzione dei ruoli femminili e i relativi riti di passaggio di status (*puella*, *nupta*, *matrona*), di cui segni significanti sono gli ornamenti, gli oggetti, i gesti in cui sono ritratte[28].

Si può aggiungere che l'iconografia femminile riveli un "sistema" iconografico comune alla pittura funeraria, vascolare e alla scultura, manifestazioni artistiche presenti in tutti i momenti significativi della vita femminile, in particolare nei riti di passaggio, come le cerimonie funebri.

È possibile che i modelli iconografici dell'aristocrazia campana fossero rappresentati dalle statue di culto, a cui si ispiravano gli ex-voto dei santuari capuani, sia quello di Diana Tifatina che quello di Fondo

[25] Schneider-Hermann 1996, pp. 100-101, fig. 73.

[26] È il caso di un'anfora pestana con Leda che assiste alla nascita di Elena (Paestum 21370, di Python, in Schneider-Hermann 1996, tav. 137); di un'*hydria* con episodio relativo al mito di Bellerofonte e Stenebea da una tomba a camera di contrada vecchia di Agropoli, di Assteas, in Zevi 1990 tav. p. 210; di un'*hydria* con scena di giuramento di Paride (Brussels A813, di Assteas, in Schneider-Hermann 1996, tav. 135); e infine di un'anfora panatenaica campana con scena di ritorno del guerriero (Amburgo, collezione Termer, del pittore di Caivano, in Todisco 2012, tav. 335,1).

[27] Cerchiai 2011 in cui si fa il punto delle diverse interpretazioni, lasciando alcune ipotesi aperte; Petrillo 2016.

[28] Diverso è il caso delle figure femminili che accolgono i guerrieri o i cavalieri al ritorno dalla guerra, il cui ruolo è complementare all'iconografia maschile, e dunque segue un altro sistema di rappresentazione: Benassai 2001, pp. 187-209.

8. Capua, Museo Provinciale Campano. Busti in terracotta con alto *polos* (foto A.).

Patturelli, e che quindi le immagini facessero riferimento in maniera implicita o esplicita ai culti femminili della città. Particolarmente significativa da questo punto di vista la figura in trono fittile, purtroppo acefala, al Museo Campano: di modulo poco inferiore al vero, la donna indossa la caratteristica mantellina osca appuntata sul petto con una fibula a sanguisuga di tradizione locale, e mostra sul braccio destro due figure di offerenti con colomba, e sul braccio sinistro due piccoli eroti (fig. 9), di cui si era già proposto il riferimento alla statua di culto di Fondo Patturelli[29].

Il contesto storico in cui le signore campane, con i loro cavalieri, si muovevano, sta recentemente prendendo forma, nonostante la frammentarietà della documentazione archeologica e la perdita irrimediabile di molti dei contesti, grazie a una serie di studi che cercano con metodo di fare fronte alla lacunosità delle fonti[30]. Grazie ad essi, che contribuiscono a incrociare i dati forniti dalle fonti storiche e dalla documentazione archeologica, anche dei siti indissolubilmente legati a Capua, come Cuma, oggi abbiamo un quadro più chiaro della progressiva occupazione del territorio da parte del popolo dei Campani a partire dall'ultimo quarto del V sec. a.C., quando in modo più o meno traumatico questo si sostituisce alla presenza ellenica a Cuma, o a quella etrusca a Capua. In particolare dall'esame delle necropoli cumane[31] e capuane[32] emerge che la nuova compagine di conquistatori si fa spazio ai danni della classe aristocratica, sostituendosi anche negli appezzamenti familiari di destinazione funebre, o si affianca alla classe media locale che continua a seppellire nelle stesse aree di necropoli. Generalmente si assiste quindi a un impoverimento delle suppellettili funebri, almeno

[29] Bonghi Jovino 1971, p. 49, n. 8, tav. XV.

[30] Sul fronte delle necropoli, e in particolare di quella orientale, si veda Benassai 2004, e Cosentino 2020; sui santuari e i votivi ad essi riferiti, oltre alle pubblicazioni già citate, i contributi in questo volume; sulla coroplastica architettonica e le sue implicazioni nei rapporti tra Capua, Cuma e il resto della Campania si vedano i numerosi e fondamentali studi di Carlo Rescigno (Rescigno 1998; Rescigno 2011; Rescigno - Sampaolo 2011).

[31] Valenza Mele - Rescigno 2010, pp. 95-106, 135-136.

[32] Sampaolo 2011, pp. 205-208; Cosentino 2020, pp. 219-221.

9. Capua, Museo Provinciale Campano. Statua in terracotta di figura femminile in trono (inv. 2487) (foto A.).

fino alla metà del IV sec. a.C., quando la situazione cambia drasticamente: l'ingresso di Roma nelle dinamiche campane dopo la guerra latina, e in seguito alle guerre sannitiche, determina un profondo cambiamento e un forte impatto sull'assetto sociale[33]. Coloro che sono in grado di stabilire relazioni proficue con Roma godono di uno *status* privilegiato e si allineano ai modelli culturali dell'*élite* cumana e neapolitana di cultura ellenica[34]: la differenziazione sociale si traduce in una volontà di ostentazione nelle cerimonie pubbliche e private, e nei culti presso i santuari cittadini. In questa luce si devono leggere manifestazioni come le tombe a camera o a cassa dipinte, la committenza di vasellame di pregio anche figurato, di oreficerie, di scultura di grandi e medie dimensioni in tufo o terracotta, che si affiancano, ma oscurano, la piccola coroplastica e il vasellame acromo della tradizione sannitica.

In questo contesto le signore campane, *puellae*, *nuptae*, *matres*, che rappresentano l'altra metà del mondo dei guerrieri campani, in occasione dei momenti più significativi della vita sociale proiettavano la propria immagine in quella della dea a cui erano devote, manifestando con orgoglio il proprio *status* in una società nella quale sembravano avere un ruolo, tutto sommato, non così secondario.

Rita Benassai
Ministero dell'Istruzione e del Merito
rita.benassai@gmail.com

[33] Un efficace quadro storico topografico delle città campane è delineato in Rescigno - Senatore 2009.

[34] Si veda ad esempio l'architettura funeraria: Benassai 2011.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Antiken im Albertinum 1993 = C. Knoll, H. Protzmann, I. Raumschüssel, M. Raumschüssel, *Die Antiken im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung*, Mainz 1993.

Bedello Tata 1975 = M. Bedello Tata, *Capua Preromana. Terrecotte votive III. Catalogo del Museo Provinciale Campano. Testine e busti*, Firenze 1975.

Benassai 2001 = R. Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Roma 2001.

Benassai 2004 = R. Benassai, "San Prisco. La necropoli capuana di IV e III sec.", in *ATTA* XV, 2004: 73-228.

Benassai 2011 = R. Benassai, "Le tombe a camera con volta a botte in Campania: riflessi nell'architettura funeraria ellenistica in Etruria", in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale. Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi ed Italici (Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Capua, Teano, 11-15 Novembre 2007)*, Pisa 2011: 315-329.

Bonghi Jovino 1971 = M. Bonghi Jovino, *Capua Preromana. Terrecotte votive II. Catalogo del Museo Provinciale Campano. Le statue*, Firenze 1971.

Brun 2008 = J.P. Brun, "Uno stile zero? Andron e decorazione pittorica anteriore al primo stile nell'Insula I,5 di Pompei", in *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006), Atti del Convegno Internazionale (Roma 1-3 febbraio 2007)*, a cura di M.P. Guidobaldi - P.G. Guzzo, Roma 2008: 61-69.

Caputo 2007 = P. Caputo, "Una nuova tomba osca dipinta dalla necropoli di Cuma (Pozzuoli/NA): rapporto preliminare", in *In itinere. Ricerche di archeologia in Campania. Atti del I e del II ciclo di conferenze di ricerca archeologica nell'Alto Casertano*, a cura di F. Sirano, Cava dei Tirreni 2007, pp. 25-33.

Cerchiai 2011 = L. Cerchiai, "I santuari", in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale. Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi ed Italici (Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Capua, Teano, 11-15 Novembre 2007)*, Pisa 2011: 480-487.

Cosentino 2020 = V. Cosentino, *Capua e i Campani, Il processo di strutturazione etnica attraverso i dati funerari delle proprietà Piccirillo e Grignoli*, Roma 2020.

Greco 2010 = G. Greco, "Hera pestana: tra continuità e discontinuità", in *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, a cura di C. Gasparri - G. Greco - R. Pierobon Benoit, Pozzuoli 2010: 159-185.

Nava 2015 = M.L. Nava, "Le Matres Matutae di Capua", in *Mater. Percorsi simbolici sulla maternità (Catalogo della mostra, Parma 2015)*, a cura di E. Fontanella, Roma 2015: 120-126.

Pesando 2008 = F. Pesando, "Case di medio età sannitica nella Regio VI: tipologia edilizia e apparati decorativi", in *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006), Atti del Convegno Internazionale (Roma 1-3 febbraio 2007)*, a cura di M.P. Guidobaldi, P.G. Guzzo, Roma 2008: 159-165.

Petrillo 2016 = N. Petrillo, "Matres capuane e kourotrophia. Qualche nuova considerazione iconografica", in *Oebalus* 11, 2016: 375-390.

Petrillo 2018 = N. Petrillo, "Tufo e terracotta. Immagini di madri a Capua tra officine della grande statuaria e botteghe della produzione seriale", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del II Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 28-30 giugno 2017)*, a cura di M. Cipriani - A. Pontrandolfo - M. Scafuro, Paestum 2018: 683-689.

Pontrandolfo - Rouveret 1992 = A. Pontrandolfo - A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992.

Rescigno 1998 = C. Rescigno, *Tetti campani. Età arcaica: Cuma, Pitecusa e gli altri contesti*, Roma 1998.

Rescigno 2009 = C. Rescigno, "Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e contesti", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico - R. Cioffi - S. Quilici Gigli - G. Pignatelli, Napoli 2009: 31-42.

Rescigno 2011 = C. Rescigno, "Tufo, legno, terracotta. Osservazioni sulle architetture arcaiche della Campania settentrionale", in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale. Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi ed Italici (Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Capua Teano, 11-15 Novembre 2007)*, Pisa 2011: 283-303.

Rescigno - Sampaolo 2011 = C. Rescigno, V. Sampaolo, "La decorazione del vano e del fastigio frontonale tra Cuma e Capua", in *Deliciae Fictiles IV, Architectural terracottas in ancient Italy. Images of Gods, Monsters and heroes. Proceedings of the International conference held in Rome (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Royal Netherlands Institute) and Syracuse (Museo archeologico regionale "Paolo Orsi") October 21-25, 2009*, a cura di P. Lulof - C. Rescigno, Oxford 2011: 296-318.

Rescigno - Senatore 2009 = C. Rescigno, F. Senatore, "La città della piana campana tra IV e III secolo a.C.: dati storici e topografici", in *Verso la città: forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III sec. a.C. Atti delle Giornate di Studio (Venosa, 13-14 maggio 2006)*, a cura di M. Osanna, Venosa 2009: 415-462.

Sampaolo 2011 = V. Sampaolo, Abitato e necropoli arcaiche di Capua, in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale. Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi ed Italici (Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Capua, Teano, 11-15 Novembre 2007)*, Pisa 2011: 191-243.

Schneider-Herrmann 1996 = G. Schneider-Herrmann, *The Samnites of the fourth century B.C. as depicted on Campanian vases and other sources*, London 1996.

Steingraeber 1985 = S. Steingraeber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.

Todisco 2012 = *La ceramica a figure rosse dalla Magna Grecia e dalla Sicilia*, a cura di L. Todisco, Roma 2012.

Valenza Mele - Rescigno 2010 = N. Valenza Mele - C. Rescigno, *Cuma. Studi sulla Necropoli (scavi Stevens 1878-1896)*, Roma 2010.

Vatin 1970 = C. Vatin, *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée a l'époque hellénistique*, Paris 1970.

Weege 1909 = F. Weege, "Oskische Grabmalerei", in *JdI* XXIV, 1909: 69-162.

Zevi 1990 = *Paestum*, a cura di F. Zevi, Napoli 1990.

Valeria Parisi

Le Gorgoni sui tetti: le antefisse di Capua dentro e fuori il Museo Campano

Abstract

La collezione di antefisse arcaiche nimbate a maschera gorgonica conservata nel Museo Provinciale Campano di Capua conta circa duecento esemplari, solo in parte esposti nelle sale XXII e XXIII al secondo piano dell'edificio. Numerosi sono però i reperti migrati nei musei italiani e internazionali, a cui si aggiungono quelli portati alla luce negli scavi del 1995 a Fondo Patturelli e le attestazioni dai diversi centri dell'Etruria e del Lazio, nonché recenti scoperte e riscoperte da Cuma. Il riesame di questo straordinario nucleo di materiali capuani, attualmente in corso, invita quindi a uscire *fuori* dei confini del Museo, per attivare nuovi percorsi di conoscenza e definire il futuro della ricerca *dentro* il Museo Campano.

The collection of Archaic tongue-frame antefixes depicting the Gorgon mask in the Museo Provinciale Campano in Capua comprises approximately two hundred specimens, only a select few of which are currently displayed in Rooms XXII and XXIII on the second floor of the museum. A significant number of these artifacts, however, have been relocated to various Italian and international museums. This corpus is further expanded by finds unearthed during the 1995 excavations at Fondo Patturelli, as well as comparable examples documented in several centers of Etruria and Latium, alongside more recent discoveries and rediscoveries at Cuma. The ongoing re-examination of this remarkable corpus of material from Capua thus requires expanding beyond *the confines of the museum, in order to activate new pathways of knowledge and define the future of research* within *the Museo Campano.*

La raccolta delle terrecotte architettoniche costituisce sicuramente uno dei punti di forza dell'esposizione della collezione archeologica del Museo Campano. Fin dai primi recuperi effettuati nel Fondo Patturelli i racconti di scavo citano il rinvenimento di questi materiali, soprattutto antefisse, evidenziando quelle stesse caratteristiche – la straordinaria quantità e la freschezza dei colori – che ancora oggi colpiscono gli studiosi e i visitatori. A proposito delle antefisse, F. von Duhn[1] ricordava che esse erano «in sì gran quantità da non potersi credere che stessero in relazione architettonica con il tempio. Di queste, poche soltanto sono esclusivamente a fogliami e portano teste muliebri talvolta scolpite con molta franchezza, talvolta di tipo affatto arcaico: in queste ultime i colori sono sempre meglio conservati che nelle altre […]; frequenti sono tra queste le Meduse […]».

Incaricato di riordinare le collezioni del museo, A. Maiuri notava con sconcerto come «la ricchissima serie delle terrecotte architettoniche e votive appare costipata negli scaffali senza riposo di linea, di tipi

[1] Von Duhn 1876, p. 188.

1. Capua, Museo Provinciale Campano. L'esposizione delle terrecotte architettoniche nella grande sala al piano superiore (da Maiuri 1933, p. 32).

e d'insieme»[2]. L'allestimento che negli anni trenta del Novecento concluderà il lavoro di risistemazione dei materiali[3] decide di operare per le terrecotte architettoniche un'interessante scelta espositiva, con le antefisse che vengono collocate non solo all'interno ma anche lungo i margini superiori delle vetrine e delle pareti[4] (fig. 1); si evocavano così le rive dei tetti antichi, in un tentativo di illusione percettiva che non conosceva ancora il potere delle attuali ricostruzioni tridimensionali e immersive.

Come i più numerosi votivi da Fondo Patturelli – ma con forme, iconografie e funzione diversa – antefisse, sime, lastre, raccontano la stessa storia, quella di un santuario che ha vissuto una vita intensa in antico e che continua a viverla ancora oggi, grazie alle numerose ricerche in corso, molte delle quali presentate in occasione di questo convegno, che cercano di risanare le ferite della sua storia più recente, segnata dalle tormentate vicende degli scavi ottocenteschi e dalle successive incontrollate dispersioni[5]. L'eccezionale numero degli architettonici, con indiscussa prevalenza delle antefisse[6], ci legittima a fare uso anche per questa classe di materiali di un'immagine molto evocativa, quella del

[2] Relazione di A. Maiuri del 1912, da De Rosa 2020, p. 102.

[3] Sugli allestimenti museali curati da Maiuri negli anni trenta del Novecento, Prisco 2016, in particolare pp. 533-535 per il museo di Capua.

[4] Probabilmente con lo stesso scopo, anche i gocciolatoi a protome leonina vengono fissati alla parete in sequenza, su un supporto continuo al di sopra di un armadio (cfr. Maiuri 1933, p. 33, fig. 9).

[5] Sintesi generali sul santuario e sulla storia delle ricerche in Crawford 2009; Rescigno 2009a; Sampaolo 2011; Sampaolo - Poccetti 2014; Chiesa - Giovannelli 2023; Quilici Gigli 2023.

[6] Per dati quantitativi aggiornati sulle antefisse si rimanda a Esposito 2025 e Pallonetti 2025.

2. Il frontespizio e una delle tavole a colori del volume di H. Koch, *Dachterrakotten aus Campanien mit Ausschluss von Pompei*, Berlin 1912 (da Koch 1912, tav. XXXIII).

«bosco di statue», coniata per le madri di Fondo Patturelli da U. von Wilamowitz[7]: possiamo immaginare, infatti, un altro bosco, parallelo al primo, fatto di Signore degli Animali, oranti, figure a cavallo, citaristi, Gorgoni, volti femminili e palmette che popolava i tetti degli edifici e contribuiva attivamente alla creazione del palinsesto iconografico del santuario. Se si pensa, inoltre, a un'altra peculiarità delle antefisse capuane, cioè quella di non essere sempre destinate a rivestire una funzione architettonica[8], il confine tra le diverse classi di oggetti, le loro funzioni e le relative iconografie diventa più labile e rende ancora più complesso, partendo dalle necessità classificatorie moderne, restituire un quadro attendibile del significato delle immagini attive nello spazio sacro antico.

È ben noto che la decorazione architettonica, nei suoi aspetti tecnici come in quelli iconografici, debba essere considerata come un sistema complesso che lavora nel suo insieme, cioè nella combinazione piuttosto che nell'isolamento delle singole parti che la compongono, nonché nella relazione con le strutture di pertinenza[9]. Tuttavia, è anche vero che bisogna saper adattare gli assunti teorici alla realtà concreta della documentazione, alla pratica di gestione del lavoro e di ottimizzazione delle risorse. Proprio rispondendo a queste esigenze, gli studi volti all'edizione sistematica delle terrecotte architettoniche del Museo Campano, coordinati da Carlo Rescigno, sono stati nel tempo programmati e organizzati per gruppi tipologici e cronologici[10]. Non un catalogo onnicomprensivo,

[7] Von Wilamowitz 1873, p. 146.

[8] Questa caratteristica, desunta dall'assenza di attacco per il coppo, fu osservata già da von Duhn 1876, p. 189 («ma alcune soltanto mostrano incerte traccie di essere state adoperate per ornamento architettonico») e poi, tra gli altri, da Kästner 1982, p. 59. Di esemplari a destinazione non architettonica, «in cui l'assenza del coppo suggerisce un impiego votivo o variamente decorativo» discutono anche Rescigno - Sampaolo 2005, p. 160 e Rescigno 2010, pp. 54-55.

[9] Sugli approcci più recenti allo studio dell'architettura e della decorazione architettonica di ambito greco, cfr. l'introduzione di Sapirstein 2020 e i contributi raccolti nello stesso volume.

[10] Un elenco dei lavori (tesi di laurea e specializzazione) realizzati fino al 2008 è indicato in Rescigno 2009a, p. 40. A questo si aggiungano M. Pallonetti, *Le antefisse nimbate a palmetta del Museo Provinciale Campano di Capua. Seriazione, tipologia e diffusione*, Università degli Studi di Salerno – Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, tesi di Specializzazione, AA 2017-2018; M. Esposito, *Dal modello di bottega ai modelli 3D. Per un catalogo digitale delle raccolte del Museo Provinciale Campano*, Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dottorato in Storia e Trasmissione delle Eredità Culturali, discussa nel 2022; N. Wagner, *Coroplastica campana. Dachterrakotten aus Capua vom 4. Jh. V. Chr. bis zum 1. Jh. n. Chr.*, Humboldt-Universität zu Berlin, discussa nel 2024.

come lo aveva immaginato Koch[11] (fig. 2), ma dossier più ridotti e mirati, con la prospettiva di poter offrire, via via che i dati si compongono, un quadro insieme sintetico e analitico. Uno di questi studi, attualmente in corso da parte di chi scrive, è dedicato alle antefisse arcaiche con *gorgoneion*, che appartengono alla grande famiglia delle antefisse entro nimbo. Non ci soffermeremo sul problema dell'introduzione del nimbo, diffuso in diverse aree del mondo greco arcaico e poi elemento distintivo dei tipi campani, la cui genesi è stata ampiamente discussa[12]. Un ruolo centrale si ritiene abbiano avuto le esperienze dell'area peloponnesiaca e della Grecia nord-occidentale, ma decisiva per il suo successo nell'area medio-tirrenica sarà l'acquisizione di questo elemento nella plastica architettonica del comprensorio euboico campano con Cuma e il passaggio a Capua, che saprà poi imporsi sul mercato per ricchezza e diversificazione delle serie.

Dopo quella di H. Koch[13], la prima messa a punto sistematica delle serie capuane con Gorgone risale a V. Kästner, che riconosce su base stilistica tre gruppi principali, utili a impostare la griglia cronologica relativa e poi assoluta[14]. La distinzione stilistica adottata poggia in realtà su una consolidata tradizione di studi storico-artistici dedicati all'evoluzione delle raffigurazioni della Gorgone nell'arte antica, sia a figura intera, sia limitata al solo volto, sia isolata sia inserita in narrazioni mitologiche[15]. Il primo gruppo (a) (fig. 3.a) è quello che deriva da modelli corinzi, più precisamente dalla maschera di tipo leonino (*Löwentypus*)[16] che accentua il carattere mostruoso e ferino attraverso la grande bocca digrignata, con zanne e lingua pendula, e gli enormi occhi spalancati, con le ciocche a fiammella che circondano la parte inferiore del volto, a rappresentare la barba o piuttosto la criniera[17]. La datazione proposta, non prima del terzo quarto del VI sec. a.C., tiene conto della maggiore organicità nella resa del volto, tipico della rielaborazione attica del *gorgoneion*[18]. Nel secondo gruppo (b) (fig. 3.b) gli elementi ferini del tipo precedente convivono con caratteri più umanizzati e plastici che saranno di quello successivo e la forma della maschera si avvicina a quella del tipo classico o "medio", di origine attica. Infine, il terzo gruppo (c) (fig. 3.c), ritenuto di ascendenza greco-orientale, prende il nome dalla caratteristica pettinatura con riccioli a lumachella (*Buckellocken typus*), che si associa all'ulteriore ridimensionamento dei tratti animaleschi e si colloca nell'ultimo quarto del VI sec. a.C.

La classificazione delle antefisse capuane di Kästner, come quella di Koch, resta un riferimento anche negli studi di R. Knoop sugli esemplari di tipo campano da Satricum[19] che, rispetto ai reperti del Museo Campano e dei molti altri migrati, come vedremo, nei musei nazionali e internazionali, possono vantare un valore aggiunto, ossia la provenienza da un contesto di scavo stratigrafico controllato, che fissa al 500-480 a.C. il *terminus ante quem* per il loro impiego[20]. Assegnati in base alla cronologia relativa alla prima fase di produzione dei *gorgoneia* entro nimbo, i reperti di Satricum

[11] Koch 1912. Anche lavori successivi, in particolare quello di V. Kästner del 1982 (Kästner 1982) e quello di C. Rescigno del 1998 (Rescigno 1998), sono rivolti all'intero *corpus* di materiali architettonici di provenienza capuana, limitatamente alla fase arcaica.

[12] Sul problema Rescigno 2021; Greco 2006; Bonghi Jovino 1989; Heurgon 1986; Winter 1978. Una sintesi, con un punto di vista antropologico che riconosce alle antefisse nimbate e alla loro ampia diffusione un ruolo nell'interazione tra diverse comunità, è proposto in Soifer 2023.

[13] Koch 1912, pp. 29-39.

[14] Kästner 1982, pp. 31-42; Kästner 1989.

[15] Tra i principali, Besig 1937; Riccioni 1952; Karagiorga 1970; Floren 1977; Belson 1981; Krauskopf 1988. Sulle raffigurazioni arcaiche di Medusa, cfr. anche la sintesi in Baglioni 2010, con ulteriore bibliografia. Per l'Etruria, Camporeale 2005; Camporeale 2013.

[16] La distinzione di Kästner segue quella di Floren 1977. Per l'ambito corinzio, cfr. Payne 1931, pp. 79-89.

[17] Knoop 1987, pp. 154-155.

[18] Kästner 1989, pp. 117-118.

[19] Knoop 1987, in particolare pp. 148-168 e p. 164, nota 436 per la comparazione tipologica con le classificazioni Kästner 1982 e Koch 1912.

[20] Le antefisse con *gorgoneion* di Satricum provengono dallo strato di livellamento precedente l'edificazione del tempio II (Knoop 1987, pp. 153-154).

3. Classificazione delle antefisse gorgoniche del Museo Provinciale Campano secondo i gruppi elaborati da Kästner 1989. Da sinistra: gruppo a. inv. 1423-113 (= serie Rescigno C3408); gruppo b. inv. Patroni 53 (Vecchio Inventario 128) (= serie Rescigno C3411); gruppo c. inv. 1403-84 (= serie Rescigno C3418) (foto a, c: sito Museo Campano; b: A. Grassia; elaborazione A.).

sono datati agli anni centrali del VI sec. a.C. La successiva revisione proposta da C. Rescigno nel 1998, che inserisce l'analisi sulle antefisse nimbate, comprese quelle gorgoniche, nella logica di sistema dei tetti campani di età arcaica[21], costituisce ad oggi il principale punto di riferimento per la classificazione tipologica, costantemente richiamato anche in pubblicazioni recenti[22]. Sulla base di parametri morfologici sono individuate 22 serie, suddivise in quattro gruppi stilistici, che trovano in parte corrispondenza con i gruppi e i tipi di Kästner[23]. È importante spendere qualche parola proprio sulla metodologia applicata nella catalogazione dei reperti, basata in questo caso sulla serie, qui intesa come «catena di prodotti tratta da uno stesso prototipo»[24], che diventa elemento generatore del processo di classificazione. La serie viene individuata in base alla combinazione dei tre elementi che costituiscono l'antefissa, ossia il nimbo, il campo centrale e il listello, messi in relazione nei loro rapporti dimensionali, tecnici e stilistici. Si tratta di uno strumento metodologico efficace, funzionale al complesso lavoro di riordino, che tenta – e questo è un dato importante – un approccio interno, emico, alla classificazione, poiché prova a recuperare nel reperto archeologico quella che è stata la catena operativa antica, riducendo al minimo – anche se non potendo mai annullarlo del tutto – il rischio di forzare gli oggetti all'interno di griglie tassonomiche astratte.

Il lavoro di classificazione è un'operazione che spesso si dà per scontata, appoggiandosi a sistemi ormai codificati dalle rispettive tradizioni di studi, ma una riflessione teorica su metodi e problemi attinenti a questi aspetti così fondamentali per il lavoro archeologico sarebbe quanto mai auspicabile[25]. Si potrebbe così ritrovare un campo di confronto comune tra diverse specializzazioni, a partire naturalmente dalla coroplastica votiva, sorella di quella architettonica, che proprio nelle collezioni del Museo Campano ha trovato un terreno fertile per creare un metodo, un linguaggio e un sistema di classificazione largamente adottato[26]. Le connessioni esistenti nei diversi prodotti dell'artigianato artistico capuano – a livello sia di linguaggio stilistico sia di produzione e circolazione – sono ben

[21] Rescigno 1998, in particolare pp. 100-115 per le antefisse gorgoniche.

[22] Si veda, ad esempio, l'esemplare con *gorgoneion* dagli scavi di Pyrgi del 2016 (Baglione *et al.* 2017, p. 172, discusso *infra* nel testo) in cui si fa riferimento alla classificazione per serie di Rescigno 1998.

[23] Rescigno 1998, p. 102.

[24] Rescigno 1998, p. 37.

[25] Per alcune osservazioni di metodo a proposito delle pubblicazioni sugli architettonici, cfr. ad es. Cuomo di Caprio 1997 e Knoop 1997.

[26] Riflessioni sull'importanza dell'esperienza capuana per gli studi sulle terrecotte votive in Bonghi Jovino 2021 e Bonghi Jovino 2017.

4. A sinistra, Capua, Museo Provinciale Campano. Statuetta fittile con protomi di gorgone applicate sui seni (da Bonghi Jovino 2011); a destra, Santa Maria Capua Vetere, Museo dell'Antica Capua. Applique a maschera gorgonica dalla tomba 121 della necropoli Fornaci (da Gilotta 2006).

noti. Qui, per rimanere al tema gorgonico, basti ricordare le *appliques*[27] che riprendono il tipo delle antefisse con riccioli a lumachella, che troviamo anche nella coroplastica, insolitamente applicate come protomi sui seni di una statuetta fittile al Museo Campano[28] (fig. 4).

Il nucleo delle antefisse con *gorgoneion* del Museo Campano ammonta a circa duecento reperti[29], solo in parte esposti nelle sale XXII e XXIII al secondo piano dell'edificio. Questo dato, tuttavia, può essere considerato completo solo se seguiamo il principio del luogo di conservazione unitario, cioè il Museo Campano. Se seguiamo, invece, il principio del contesto di provenienza, cioè Capua Antica e Fondo Patturelli, la situazione cambia e il numero delle attestazioni si amplia, obbligandoci a seguire la diaspora delle Gorgoni capuane in giro per l'Italia, per l'Europa e per il mondo, da Mosca a Baltimora, da New York a Parigi, e ancora Kopenhagen, Budapest, e in Italia, Firenze, Siena, Napoli, Roma. La dispersione dei reperti capuani sui mercati nazionali e internazionali è un problema ben noto che non ha interessato solo il contesto di Fondo Patturelli, ma l'intero territorio dell'antica Capua «barbaramente manomesso dall'ingordigia dei collezionisti e degli antiquari del luogo»[30]. Lo studio degli esemplari presenti al Museo Campano deve quindi essere affiancato da un'attenta ricognizione delle altre raccolte museali, che spesso conservano esemplari tratti dalle stesse matrici.

[27] Gilotta 2006, in particolare pp. 71-73 per i *gorgoneia*.

[28] Bonghi Jovino 2011.

[29] Le antefisse gorgoniche della collezione capuana sono stato oggetto di una tesi di laurea (Annamaria Grassia, *Le antefisse arcaiche del Museo Campano di Capua. Le serie nimbate a maschera gorgonica*, Seconda Università degli Studi di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia, AA. 2002/2003) che ha, tra gli altri meriti, quello di aver preso in considerazione anche gli esemplari conservati nei depositi, consentendo finalmente di avere un quadro attendibile sulla loro effettiva consistenza numerica. La nuova revisione dei materiali, attualmente in corso, consentirà di verificare e quantificare con maggiore precisione il numero dei reperti.

[30] Maiuri 1954, p. 26. Sulle vicende del collezionismo, Frese 2017 e Bellelli 2006, in particolare pp. 31-35 per i "cacciatori di tombe" a Capua nell'Ottocento. Sulle vicende di alcune antefisse gorgoniche, cfr. anche Rescigno 2010.

5. Roma, Musei Capitolini, già collezione archeologica Museo Artistico Industriale. Antefissa gorgonica (inv. n. 26) (serie Rescigno C3408) (n/a Neg. D-DAI-Rom-3820).

Un esempio è rappresentato dalla serie C3408 della classificazione Rescigno[31], che troviamo a Berlino[32], Francoforte sul Meno[33], Kopenhagen[34], Budapest[35], Mosca[36] ma anche a Napoli[37], Firenze[38] e Siena[39], Roma[40] (fig. 5). Il caso di Roma è particolarmente interessante perché le antefisse capuane, attualmente conservate ai Musei Capitolini, provengono in realtà dalla collezione del Museo d'Arte applicata all'Industria, poi Museo Artistico Industriale di Roma, circostanza questa che merita una rapida divagazione. Siamo nell'Italia post-unitaria e le Scuole d'Arte, destinate alla formazione artistica e tecnica di artigiani, operai, ingegneri, riprendendo modelli europei, sono talvolta associate a ricche raccolte dei più svariati oggetti dall'antichità al Settecento che, esposti e allineati come in una Wunderkammer, servono ad offrire ai giovani studenti ispirazione, modelli e tecniche[41] (fig. 6). Le Gorgoni di Capua, insieme ad altre antefisse con la stessa provenienza, partecipano a questo esperimento formativo e educativo, un progetto culturale che vuole educare il gusto e la tecnica dei futuri

[31] Rescigno 1998, pp. 108-109, corrispondente a Koch 1912, pp. 30-31; Kästner 1989, tipo III, p. 118, con nota 17.

[32] Staatliche Museum, inv. TC 7237: Robinson 1923, p. 10, fig. 8; Kästner 1989, pp. 115-116, n. 1, fig. 3.

[33] Già Historisches Museum, inv. 84.27, ora Archäologisches Museum: von Freeden 1984, p. 44; Stutzinger 2012, p. 89, fig. 86a; Rescigno 2010, p. 55, fig. 1.

[34] Ny Carlsberg Glyptotek, inv. H.I.N. 432, 436, 433: *Ny Carlsberg Glyptotek* 1992, pp. 184-186, nn. 136-138.

[35] Museum of Fine Arts: Oroszlán 1935, p. 40, fig. 34; Szilágyi 2003, p. 128, fig. 82; Rescigno 2010, p. 55, fig. 1.

[36] Museo Puschkin, inv. II.1a.280: Kästner 1989, p. 117, fig. 4.

[37] Museo Archeologico Nazionale, inv. 21581: Spinazzola 1928, p. XXIII, tav. 10a; Rescigno 1998, fig. 188; *Etruschi* 2019, p. 101, n. 48 (con inv. 21049).

[38] Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 72997 (con indicazione di provenienza da Caere): Andrén 1939-1940, p. 34, n. II:12, tav. 10:32; Cianferoni 1991, pp. 104-105, n. 3, fig. 8.

[39] Museo Archeologico, Collezione Chigi Zondadari (con indicazione di provenienza Caere): Pellegrini 1899, p. 144, fig. n. 3.

[40] Musei Capitolini, già collezione archeologica Museo Artistico Industriale, inv. n. 26: von Mercklin 1924, p. 119, n. 29; M.A.I. 1934, p. 13 (prima fig. a sinistra).

[41] Sulla storia dell'istituzione e sulle sue collezioni, M.A.I 2011, in particolare Magagnini 2011 per la raccolta archeologica. Per le scuole d'Arte e i Musei ad esse associati nel quadro dei rapporti tra l'antico e il design italiano, De Cristofaro 2021.

6. Sala terza del Regio Museo Artistico Industriale (da M.A.I. 2011).

professionisti ma anche di un pubblico più ampio. Ed è certamente una suggestiva coincidenza che il Museo Artistico Industriale di Roma sia stato inaugurato nella sua prima sede proprio nel 1874, lo stesso anno della fondazione del Museo che viene celebrato in questo convegno.

Sempre fuori dal Museo Campano ma seguendo il principio dell'omogenea provenienza contestuale, bisogna cercare le Gorgoni anche tra i materiali emersi negli scavi più recenti, quelli del 1995 effettuati nel fondo Scrima, una parte dell'ex Fondo Patturelli, ora conservati al Museo dell'Antica Capua a Santa Maria Capua Vetere[42]. Numerose sono le serie attestate che trovano corrispondenza con quelle già note[43] e che si inquadrano in sistemi di copertura datati tra la metà e l'ultimo quarto del VI sec. a.C., compresa la serie C3408 (fig. 7) di cui si è già detto.

Insieme alla diaspora moderna, dovuta come si è visto alla dispersione dei reperti ottocenteschi, agli scavi frazionati in più tempi e alla divisione amministrativa tra due Musei che gravitano nello stesso paesaggio culturale, è necessario seguire anche la diaspora antica o, più correttamente, la diffusione dei *gorgoneia* nimbati di tipo campano al di fuori dei confini di Capua. Oltre che in Campania, essi

[42] Sugli scavi, Rescigno - Sampaolo 2005, in particolare pp. 133-135; Sampaolo 2011; Sampaolo - Poccetti 2014; Quilici Gigli 2023, in particolare pp. 109-110.

[43] Grassi - Sampaolo 2006: p. 324 (inv. 257877) serie C3419; p. 325, fig. 32.13 (inv. 257889, 306464, 257888) serie C3401; pp. 325, 326 fig. 32.14 (inv. 217666, 247783) serie C3402; p. 325, serie C3403-7, C3406, C3408, C3409-10; p. 325, serie C3418. Alcuni esemplari tra quelli citati nella pubblicazione preliminare sono stati poi editi nel catalogo *Immaginando città* 2014 (schede D. Maiorano): serie C3401 (inv. 257889), pp. 133-134, n. 18.3; serie C3408, p. 134, n. 18.5 (anche in *Etruschi* 2019, p. 198, p. 253, n. 188.12). È riferita alla serie C3401 anche inv. 250127 (*Immaginando città* 2014, p. 134, cat. n. 18.4) che, per l'assenza della gorgiera, va attribuita a una diversa tipologia (C3406).

7. Santa Maria Capua Vetere, Museo Archeologico dell'Antica Capua. Antefissa gorgonica inv. 250121 (serie Rescigno C3408) (da *Immaginando* città 2014, p. 134).

8. Pyrgi, quartiere "pubblico-cerimoniale", edificio porticato (vano N). Antefissa gorgonica (serie Rescigno C3403-3407) (da Michetti 2020-2021, fig. 10).

sono presenti in alcuni centri dell'Etruria e del Lazio, come mostra la carta di distribuzione edita da Knoop sulla base dei dati disponibili nel 1987[44], in cui si evidenziava la diffusione dei tre gruppi tipologici di *gorgoneia* (gorgoni a figura intera; maschere di forma circolare; maschere entro nimbo).

Tra i diversi siti merita di essere menzionato quello di Pyrgi che, oltre a rappresentare una delle attestazioni più settentrionali, offre reperti provenienti da scavi archeologici stratigrafici, con importanti riscontri cronologici e contestuali. L'esemplare più recente (fig. 8), non noto a Knoop, è stato messo in luce negli scavi del 2016 presso il cd. quartiere "pubblico-cerimoniale", posto all'esterno del santuario, tra questo e l'abitato portuale, in relazione a un grande edificio porticato datato intorno al 530-520 a.C.[45] L'interesse del reperto risiede anche nella sua provenienza da un gruppo di oggetti interpretato come esito di una deposizione rituale, che ha previsto per l'antefissa una forma di defunzionalizzazione attraverso il ritaglio del nimbo[46]. La carta di distribuzione andrebbe poi ulteriormente aggiornata seguendo le scoperte che in poco meno di quarant'anni si sono succedute, aggiungendo ad esempio i frammenti certi da Teano[47], espungendo con ogni probabilità il frammento da Volterra[48], ma soprattutto inserendo i nuovi rinvenimenti da Cuma.

Finora dalla *polis* erano noti solo due minuti frammenti di antefisse a maschera gorgonica[49] (fig. 9b). A questi si può aggiungere un esemplare a Bonn da raccolta privata che conserva indicazione di provenienza da Cuma, già noto a Koch, che ne negava però l'origine cumana, e analizzato in dettaglio più di recente, soprattutto per le sue caratteristiche tecniche[50] (fig. 9a).

[44] Knoop 1987, p. 163, fig. 110.

[45] Baglione *et al.* 2017, p. 172. Dal santuario era già noto un altro frammento di antefissa nimbata con Gorgone (inv. 46335: F. Melis, in *Pyrgi* 1970, p. 650, fig. 496,1; Knoop 1987, p. 157, nota 403, p. 165; Rescigno 1998, p. 359).

[46] Michetti 2019, p. 548; Michetti 2020-2021, p. 115.

[47] Sirano 2006, p. 343, figg. 33.18-19, da località Masseria Soppegna, fondo Ruozzo (inv. 204727, 313171) entrambi riferiti alla serie C3411 (cfr. anche Rescigno 1998, pp. 110, 336, fig. 196).

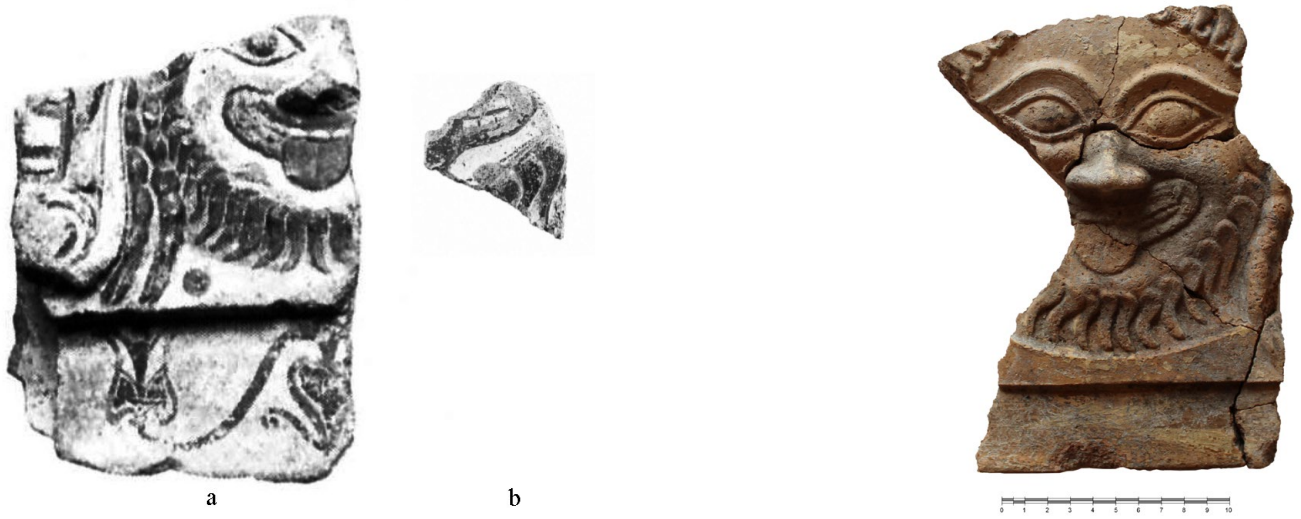
[48] Bonamici 2003, p. 111, n. 6, tav. D, n. 7. Il reperto è stato riferito a un antefissa gorgonica di tipo campano ma, sulla base della fotografia edita, l'ipotesi non sembra da confermare.

[49] Rescigno 1998, p. 212, cat. 64, tav. VI e fig. 23 (Villetta Vergiliana, inv. 255709, materiali Pierattini); Caputo - Regis - Rescigno 2012-2013, p. 172, cat. 39, fig. 33 (serie C3401-3408), dal santuario dell'anfiteatro.

[50] Rescigno 2010 (e già Rescigno 1998, pp. 185, 194 nota 13, 214-215; Rescigno 1997, pp. 181-182; Koch 1912, pp. 30, nota 5, fig. 39). Il reperto è conservato presso l'Akademisches Kunstmuseum di Bonn (dono Waldthausen).

9. a. Akademisches Kunstmuseum di Bonn (dono Waldthausen). Antefissa gorgonica di probabile provenienza cumana (serie Rescigno C3408) (da Rescigno 2010, fig. 1.3); b. frammento di antefissa gorgonica da Cuma, santuario dell'anfiteatro (serie Rescigno C3401-08) (da Caputo - Regis - Rescigno 2012-2013, fig. 33).

10. Cuma, acropoli, santuario della terrazza superiore. Antefissa gorgonica rinvenuta all'interno del tempio (foto ed elaborazione grafica A. Averna).



Si tratta infatti di una pseudo-antefissa, priva del coppo ma dotata sul retro di un sistema di fermo che ne conferma la destinazione architettonica. La scarsa presenza delle Gorgoni entro nimbo a Cuma aveva contribuito a consolidare l'idea che l'invenzione del tipo fosse tutta italica, e più precisamente capuana, prospettiva superata dal progredire delle conoscenze sul sistema delle terrecotte architettoniche cumane, che seguono lo sviluppo dei tetti di tipo campano in tutte le sue fasi[51]. Nella generale carenza di *gorgoneia* cumani entro nimbo assume grande rilevanza la scoperta avvenuta durante gli scavi del 2021 presso il tempio superiore dell'acropoli di Cuma di un'antefissa, edita di recente, deposta capovolta sul pavimento in tufo del tempio arcaico, prima della ricostruzione del IV sec. a.C.[52]. Un nuovo, significativo contributo, dunque, si aggiunge alla discussione sulla nascita e la diffusione di queste soluzioni decorative e sui rapporti Cuma-Capua, che ci ricorda come il concetto di "invenzione" – intesa come creazione originale che si diparte da un solo luogo diffondendosi secondo forze centrifughe – va applicato con cautela all'artigianato antico, soprattutto di età arcaica, che si nutre invece di contatti e direttrici di scambio più complesse.

Questa nuova acquisizione ci permette di leggere, avendo ancora maggiore consapevolezza della centralità del nodo cumano, i tipi con Gorgone entro corona di foglie provenienti da Himera e qui diffusi, insieme al tipo a palmetta pendula[53], sia nell'abitato della città alta sia nel santuario di Atena[54] (fig. 11). La serie rappresenta un'invenzione locale che adotta il nimbo campano ma rielabora in modo del tutto autonomo la maschera gorgonica, sia nella resa del volto sia nell'introduzione dei due serpenti barbati sotto il mento. Si è proposto di fissare l'arrivo dei modelli campani in Sicilia al terzo quarto del VI sec. a.C. mentre il processo di rielaborazione si sarebbe prolungato almeno fino alla prima metà del

[51] Per un quadro generale sulle architetture cumane, Rescigno 2009b; Rescigno 2014; Rescigno *et al.* 2018

[52] Averna 2025, p. 289, dove è attribuita alla stessa serie attestata a Satricum (Knoop Mould 7 = Rescigno C3403). A causa dell'incompletezza del reperto cumano – che ad esempio non conserva il listello per l'intera lunghezza – non si può del tutto escludere la pertinenza ad altre serie imparentate con quella satricana, che usano uno stampo identico per la maschera (ad es. Rescigno C3404-05).

[53] Considerati di diretta importazione cumana da Epifanio Vanni 1993, pp. 39-40.

[54] Vassallo 2017, p. 536; *Sicilia in età arcaica* 2009, p. 178; Trabucco 2005; Greco 2014, in particolare pp. 150-155; Rescigno 1998, pp. 363-368; Kästner 1982, pp. 37-38 (tipo H II); Kästner 1989, pp. 120-122; Epifanio 1977, pp. 165-167; Epifanio Vanni 1993, in particolare p. 40. Per i singoli esemplari *Himera I* 1970, p. 225; *Himera* II 1976, pp. 74-75, 189, 334, 443, 536.

11. Himera, Antiquarium. Antefissa gorgonica dal santuario di Athena (inv. HA 1647) (da Trabucchi 2005).
12. Capua, Museo Provinciale Campano. Antefissa gorgonica (inv. 1418-124) (serie Rescigno C3422) (da Johannowsky 1989, p. 199).

V sec. a.C.[55], tanto che la datazione proposta per i *gorgoneia* imeresi, lontana rivisitazione del *Buckellocken typus*, è intorno al 480 a.C.[56] Il recente rinvenimento di Cuma aggiunge un nuovo tassello al tema dei rapporti tra la Sicilia e l'area tirrenica e, più nello specifico, della diffusione nell'isola di alcuni elementi scelti del sistema di copertura cumano – tra i quali proprio le antefisse a nimbo[57]. Ancora nel 1993, infatti, E. Epifanio, proprio per la mancata attestazione di Gorgoni nimbate, ipotizzava di affidare a Cuma piuttosto il ruolo di tramite per conto di Capua: «Com'è noto, l'antefissa con *gorgoneion* entro corona di foglie è attestata da numerosi esemplari a Capua e in diverse località etrusche. Il tipo non è attestato, almeno finora, a Cuma; non si può escludere, tuttavia, che esso sia giunto a Himera tramite una colonia greca, forse la stessa Cuma»[58]. I due piccoli frammenti cumani già conosciuti e la fortunata scoperta del 2021 aggiungono oggi l'anello mancante alla catena di trasmissione che corre lungo l'area tirrenica e sembra unire in un rapporto privilegiato le colonie di origine calcidese.

Infine, nell'ambito dei prodotti "anomali", va considerato anche un interessante gruppo di Gorgoni capuane[59] rimaste un po' in ombra in letteratura rispetto a quelle più riconoscibili e omogenee viste finora (fig. 12): senza listello, senza cornice e nastro, senza barba, con una corona di foglie diversa dal nimbo standard, esse si rifanno a una tradizione iconografica diversa e alternativa rispetto a quella canonica della seconda metà del VI sec. a.C. Se si contano anche gli esemplari migrati all'estero[60] e quelli rinvenuti negli scavi del 1995 a Fondo Patturelli[61], la consistenza numerica si accresce di qualche unità. I confronti chiamati in causa sono diversi e meritano di essere

[55] Epifanio Vanni 1993, p. 41; Rescigno 1998, p. 368.

[56] Kästner 1989, p. 120.

[57] Sulla circolazione delle antefisse a nimbo in Sicilia, e in generale sui rapporti dei centri sicelioti con l'area flegrea, cfr. ora Greco 2023, con riferimenti precedenti, tra i quali Colonna 1980-1981, in particolare pp. 157-162 e Knoop 1987, pp. 139-147. Per un esemplare da Megara con corona di foglie, considerato però di tipo diverso da quello campano, cfr. Pelagatti 2006, pp. 434-435, anche per alcuni esemplari atipici di antefisse siceliote a testa di Gorgone.

[58] Epifanio Vanni 1993, p. 40.

[59] Rescigno 1998, serie C3419-3422, pp. 102-103, 114-115; Kästner 1982, pp. 31-34, tipi F II-IV; Knoop 1987, pp. 161-162, fig. 110, n. 5; Koch 1912, pp. 38-39.

[60] Baltimora, John Hopkins University: Robinson 1923, pp. 7-9, fig. 6; Kästner 1982, p. 32, tav. VI.3, tipo F III; Williams 1984, p. 114, n. 83; Rescigno 1998, p. 115 serie C3420

[61] Grassi - Sampaolo 2006: p. 324 (inv. 257877).

riconsiderati con attenzione, anche alla luce delle nuove ricerche di settore[62]. Citiamo solo alcuni esempi già segnalati negli studi precedenti, come la vicinanza ai g*orgoneia* circolari da Cuma e Pithecusa[63] e da Roma[64], che portano verso i tipi di Vignanello e Murlo[65], ma anche alcune affinità con le maschere orride di Taranto[66], che vanno però in una diversa direzione tipologica e cronologica. Dalla difficoltà di inquadramento generale discende anche una difficoltà di datazione, relativa e assoluta: infatti, ponendo il gruppo tipologico all'inizio della produzione delle antefisse gorgoniche capuane, la cronologia cade a ridosso della metà del VI sec. a.C.[67], mentre considerandole un prodotto della fase finale, «di tradizione arcaica»[68], in cui si manifesta una perdita di organicità[69] rispetto agli esemplari più antichi, si scende tra il 450 e il V sec. a.C. inoltrato.

I problemi aperti restano dunque diversi e c'è ancora molto da fare. Pur essendo state studiate da più di un secolo, le Gorgoni, come gli altri materiali del Museo Provinciale Campano, sono ancora in grado di attivare nuovi percorsi di conoscenza che, come abbiamo visto, si nutrono anche e soprattutto di quello che succede *fuori* dal Museo – i rinvenimenti dai nuovi scavi, il confronto con le collezioni degli altri Musei nazionali e internazionali, gli studi in corso su altre classi di materiali. È proprio in questa apertura all'esterno, in questo superare i limiti fisici del Museo come contenitore storicizzato di oggetti, che possiamo ritrovare il senso della ricerca e definire il futuro *dentro* il Museo Campano.

Valeria Parisi
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
valeria.parisi@unicampania.it

[62] Nelle more di stampa del testo è stato pubblicato uno studio su questo gruppo, a cui si rimanda per approfondimenti: Parisi 2025.

[63] Rescigno 1998 (serie F3401), pp. 133, 194, 214, cat. 70, fig. 28, tav. VI,70 (Cuma); pp. 259-260, catt. 97-98, tav. XX, figg. 116-117 (Pithecusa); Winter 2009 (3.C.1.a), p. 171.

[64] Provenienti dalla Regia, dal *Lapis Niger*, dagli scavi sotto il tempio di Castore e Polluce: Winter 2009, pp. 169-171, con bibliografia completa a nota 64.

[65] Winter 2009, pp. 171-172 (Vignanello), 172-173 (Poggio Civitate, Murlo).

[66] Cfr. Rescigno 1998, pp. 102-103 in riferimento alla forma del volto.

[67] Knoop 1987, p. 162; Kästner 1982, pp. 31-34; Rescigno 1998, tabella p. 102; cfr. anche p. 103, nota 100. Williams 1984, p. 114 data l'esemplare di Baltimora al 500 a.C. circa.

[68] Johannowsky 1989, pp. 198-199.

[69] Johannowsky 1989, p. 55.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Andrén 1939-1940 = A. Andrén, *Architectural terracottas from Etrusco-Italic temples*, Lund 1939-1940.

Averna 2025 = A. Averna, "Tetti di terracotta dall'Acropoli di Cuma: inquadramento preliminare", in *Deliciae Fictiles VI. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New discoveries, critical readings, review of findings*. Proceedings of the Sixth International Conferenza on Architectural Terracottas and Decorative Roof Systems in Italy held at the National Archaeological Museum of Tarquinia (October 17th-19th 2024), a cura di V. Bellelli - M. Esposito - C. Rescigno, Albano di Lucania 2025: 281-299.

Baglione *et al*. 2017 = M.P. Baglione - B. Belelli Marchesini - C. Carlucci - L.M. Michetti - M. Bonadies - E. Cerilli - A. Conti - B. Giuliani - M. Zinni, "Pyrgi, l'area a nord del santuario. Nuovi dati dalle recenti campagne di scavo", in *ScAnt* 23.1, 2017: 149-194.

Baglioni 2010 = I. Baglioni, "La maschera di Medusa. Considerazioni sull'iconografia arcaica di Gorgo", in *Storia delle Religioni e Archeologia. Discipline a confronto*, a cura di I. Baglioni, Roma 2010: 65-72.

Bellelli 2006 = V. Bellelli, *La tomba "principesca" dei quattordici ponti nel contesto di Capua arcaica*, Roma 2006.

Belson 1981 = J.D. Belson, *The Gorgoneion in Greek architecture*, Ann Arbour-London 1981.

Besig 1937 = H. Besig, *Gorgo und Gorgoneion in der archaischen griechischen Kunst*, Berlin 1937.

Bonamici 2003 = M. Bonamici, *Volterra: l'acropoli e il suo santuario. Scavi 1987-1995*, Pisa 2003.

Bonghi Jovino 1989 = M. Bonghi Jovino, "La produzione fittile in Etruria ed i suoi riflessi nell'Italia antica. Questioni cronologiche e correlazioni artistiche", in *Secondo Congresso Internazionale Etrusco (Firenze 26 Maggio-2 Giugno 1985)*, Roma 1989: 667-682.

Bonghi Jovino 2011 = M. Bonghi Jovino, "Una piccola scultura nel grande processo di trasformazione da Capua Etrusca a Capua Sannitica", in *Acme* 64.2, 2011: 21-33.

Bonghi Jovino 2017 = M. Bonghi Jovino, "Piccole sculture votive in terracotta. Appunti sparsi, con lo sguardo attraverso i tempi", in *Kithon Lydios. Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, a cura di L. Cicala - B. Ferrara, Pozzuoli-Napoli 2017: 943-950.

Bonghi Jovino 2021 = M. Bonghi Jovino, "Artigiani e piccola plastica fittile: storia, metodi, orientamenti. Un aggiornamento", in *Mediterranea* XVIII, 2021: 179-183.

Camporeale 2005 = G. Camporeale, "Considerazioni sul gorgoneion arcaico in Etruria", in ΑΕΙΜΝΗΣΤΟΣ. *Miscellanea di Studi per Mauro Cristofani*, a cura di B. Adembri, Roma 2005: 289-296.

Camporeale 2013 = G. Camporeale, "Medusa-Potnia Teron nella produzione etrusca dell'orientalizzante e dell'arcaismo", in "*Lautus erat tuscis Porsena fictilibus*". *Studi e ricerche sul bucchero dell'area chiusina per Luigi Donati*, a cura di S. Bruni, Pisa 2013: 247-264.

Caputo - Regis - Rescigno 2012-2013 = P. Caputo - C. Regis - C. Rescigno, "Cuma (Napoli). – Il santuario nell'area dell'anfiteatro", in *NSc* XXIII-XXIV, 2012-2013: 141-216.

Chiesa - Giovanelli 2023 = F. Chiesa - E. Giovanelli, "Il materiale architettonico e votivo del santuario del Fondo Patturelli: studi, acquisizioni e prospettive", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl*. XV, 2023: 121-148.

Cianferoni 1991 = G.C. Cianferoni, "Materiali ceretani del Museo archeologico di Firenze", in *Studi e materiali. Soprintendenza ai beni archeologici per la Toscana* 6, 1991: 100-134.

Colonna 1980-1981 = G. Colonna, "La Sicilia e il Tirreno nel V e IV secolo", in *Kokalos* XXVI-XXVII, tomo I, 1980-1981: 157-183.

Crawford 2009 = H. Crawford, "The Fondo Patturelli Sanctuary at Capua: excavation and interpretation", in *CahGlotz* 20, 2009: 29-56.

Cuomo di Caprio 1997 = N. Cuomo di Caprio, "Notizie tecniche nelle pubblicazioni delle terrecotte architettoniche. Una rassegna critica del passato per una prospettiva futura", in *Deliciae Fictiles II, Proceedings of the Second International Conference on Archaic Architectural Terracottas from Italy held at the Netherlands Institute in Rome, 12-13 June 1996*, a cura di P.S Lulof - E.M. Moormann, Amsterdam 1997: 45-54.

De Cristofaro 2021 = A. De Cristofaro, "Antico e Made in Italy: dal Museo artistico Industriale a Fornasetti", in *Mediterranea* XVIII.2, 2021: 419-432.

De Rosa 2020 = G. De Rosa, "Amedeo Maiuri e la Regificazione del Museo Campano", in *Rivista di Terra di Lavoro - Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta*, XV.1, aprile 2020: 100-104.

Epifanio 1977 = E. Epifanio, "Nuovi rivestimenti fittili di Himera", in *CronA* 16, 1977: 165-173.

Epifanio Vanni 1993 = E. Epifanio Vanni, "Antefisse di tipo campano a Himera", in *Deliciae Fictiles. Proceedings of the first International conference on central Italic architectural terracottas at the Swedish Institute in Rome, 10-12 December, 1990*, a cura di E. Rystedt - C. Wikander - O. Wikander, Stockholm 1993: 39-43.

Esposito 2025 = M. Esposito, "Antefisse capuane di età arcaica: analisi tipologica e quantitativa dei cicli produttivi", in *Deliciae Fictiles VI. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New discoveries, critical*

readings, review of findings. Proceedings of the Sixth International Conferenza on Architectural Terracottas and Decorative Roof Systems in Italy held at the National Archaeological Museum of Tarquinia (October 17th-19th 2024), a cura di V. Bellelli - M. Esposito - C. Rescigno, Albano di Lucania 2025: 251-259.

Etruschi 2019 = *Etruschi: viaggio nelle terre dei Rasna*, a cura di L. Bentini - M. Marchesi - L. Minarini - G. Sassatelli, Bologna-Milano 2019.

Floren 1977 = J. Floren, *Studien zur Typologie des Gorgoneion*, Münster (Westf.) 1977.

Frese 2017 = S. Frese, "Capua in Europa. La dispersione dei materiali architettonici dallo scavo di Fondo Patturelli", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del I Convegno Internazionale di studi (Paestum, 7-9 settembre 2016)*, a cura di A. Pontrandolfo - M. Scafuro, Paestum 2017: 1089-1094.

Gilotta 2006 = F. Gilotta, "Zeitstil e meccanismi di trasmissione nella piccola plastica decorativa capuana di epoca tardoarcaica", in *Orizzonti* VII, 2006: 49-80.

Grassi - Sampaolo 2006 = B. Grassi - V. Sampaolo, "Terrecotte arcaiche dai nuovi scavi del fondo Patturelli di Capua. Una prima proposta interpretativa", in *Deliciae Fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New discoveries and Interpretations. Proceedings of the international conference held at the American Academy in Rome, November 7-9, 2002*, a cura di I. Edlund Berry - G. Greco - J. Kenfield, Oxford 2006: 321-330.

Greco 2006 = G. Greco, "L'antefissa a nimbo di tipo campano. Circolazione e sopravvivenza di un modello", in *Deliciae Fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New discoveries and Interpretations*, a cura di I. Edlund Berry - G. Greco - J. Kenfield, Oxford 2006: 378-386.

Greco 2014 = G. Greco, "Dalla Campania alla Sicilia: il viaggio di modelli per la decorazione architettonica", in *Viaggio in Sicilia: racconti, segni e città ritrovate. Atti del X Convegno di Studi*, a cura di M. Congiu - C. Micciché - S. Modeo, Caltanissetta 2014: 143-158.

Greco 2023 = G. Greco, "Tra Sicilia e il Tirreno, un'area di cultura condivisa", in *Città e territorio nel Mediterraneo antico. Studi offerti a Edoardo Tortorici*, a cura di R. Brancato, Roma 2023: 81-99.

Heurgon 1986 = J. Heurgon, "Les antéfixes archaïques de Capoue", in *Italian iron age artefacts in the British Museum. Papers of the sixth British Museum classical colloquium (London, 10-11 December 1982)*, a cura di J. Swaddling, London 1986: 171-175.

Himera I 1970 = *Himera I. Campagne di Scavo 1963-1965*, a cura di A. Adriani - N. Bonacasa - C.A. Di Stefano, E. Joly - M.T. Manni Piraino - G. Schmiedt, A. Tusa Cutroni, Roma 1970.

Himera II 1976 = *Himera II. Campagne di scavo 1966-1973*, a cura di N. Allegro - O. Belvedere - N. Bonacasa - R.M. Bonacasa Carra - C.A. di Stefano - E. Epifanio - E. Joly - M.T. Manni Piraino - A. Tullio - A. Tusa Cutroni, Roma 1976.

Immaginando città 2014 = *Immaginando città: racconti di fondazioni mitiche, forma e funzioni delle città campane, Santa Maria Capua Vetere-Paestum*, a cura di C. Rescigno - F. Sirano, Salerno 2014.

Johannowsky 1989 = W. Johannowsky, *Capua antica*, Napoli 1989.

Karagiorga 1970 = Th.G. Karagiorga, *«Γοργείη κεφαλή»: Καταγωγή και νόημα της γοργονικής μορφής εν τη λατρεία και τη τέχνη των αρχαϊκών χρόνων*, Athena 1970.

Kästner 1982 = V. Kästner, *Archaische Baukeramik der Westgriechen. Untersuchungen zur Entwicklung und zum Formenbestand der Trauziegeldächer in Kampanien, Unteritalien und Sizilien*, Tesi dottorato, Berlin 1982.

Kästner 1989 = V. Kästner, "Gorgoneionantefixe aus Süditalien", in *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin* 27, 1989: 115-128.

Knoop 1987 = R.R. Knoop, *Antefixa satricana: sixth-century architectural terracottas from the Sanctuary of Mater Matuta at Satricum (Le Ferriere)*, Assen 1987.

Knoop 1997 = R.R. Knoop, "The Satricum corpus of architectural terracottas", in *Deliciae Fictiles II. Proceedings of the Second International Conference on Archaic Architectural Terracottas from Italy held at the Netherlands Institute in Rome, 12-13 June 1996*, a cura di P.S Lulof - E.M. Moormann, Amsterdam 1997: 113-121.

Koch 1912 = H. Koch, *Dachterrakotten aus Campanien mit Ausschluss von Pompei*, Berlin 1912.

Krauskopf 1988 = I. Krauskopf, *s.v.* "Gorgo, Gorgones", in *LIMC* IV.1, Zürich-München 1988: 285-345.

M.A.I. 1934 = L. Serra, *Il R. Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma 1934.

M.A.I. 2011 = *Del M.A.I.: storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma 2011.

Magagnini 2011 = A. Magagnini, "La collezione archeologica del MAI nei Musei Capitolini", in M.A.I. 2011: 107-120.

Maiuri 1933 = A. Maiuri, "Il riordinamento del Museo provinciale Campano in Capua", in *BdA* 27, 1933: 24-37.

Maiuri 1954 = A. Maiuri, *Saggi vari di antichità*, Venezia 1954.

Michetti 2019 = L. Michetti, "Bracieri ceretani decorati a cilindretto. Nuovi dati da Pyrgi", in *ArchCl* LXX, 2019: 535-554.

Michetti 2020-2021 = L.M. Michetti, "Cinque lucerne fenicie dal "Quartiere pubblico-cerimoniale" di Pyrgi", in *Cartagine, il Mediterraneo centro-occidentale e la Sardegna. Società, economia e cultura materiale tra Fenici, Punici, Romani e Autoctoni. Studi e ricerche*

in onore di Piero Bartoloni, Atti della Giornata di Studio (Sant'Antioco, 29 luglio 2017), a cura di M. Guirguis - S. Muscuso - R. Pla Orquín, vol. 1, Sassari 2020-2021: 105-119.

Ny Carlsberg Glyptotek 1992 = *Catalogue. Campania, South Italy and Sicily. Ny Carlsberg Glyptotek*, a cura di T. Fisher-Hansen, Kobenhavn 1992.

Oroszlán 1935 = Z. Oroszlán, "A Szépművészeti Múzeum Terrakottagyüjteményének antefixei", in *Archaeologiai Értesítő* 48, 1935: 35-53.

Pallonetti 2025 = M. Pallonetti, "Le antefisse a palmetta di età arcaica di Capua: seriazione, cronologia e diffusione", in in *Deliciae Fictiles VI. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New discoveries, critical readings, review of findings*. Proceedings of the Sixth International Conferenza on Architectural Terracottas and Decorative Roof Systems in Italy held at the National Archaeological Museum of Tarquinia (October 17th-19th 2024), a cura di V. Bellelli - M. Esposito - C. Rescigno, Albano di Lucania 2025: 261-280.

Parisi 2025 = V. Parisi, "Un gruppo atipico di antefisse con *gorgoneion* da Capua", in *Thiasos* 14, 2025: 303-324.

Payne 1931 = H. Payne, *Necrocorinthia: a study of Corinthian art in the archaic period*, Oxford 1931.

Pelagatti 2006 = P. Pelagatti, "Tipi inediti o rari di antefisse arcaiche tra Sicilia e Magna Grecia. Soggetti e culti", in *Deliciae Fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New discoveries and Interpretations. Proceedings of the international conference held at the American Academy in Rome, November 7-9, 2002*, a cura di I. Edlund Berry - G. Greco - J. Kenfield, Oxford 2006: 433-451.

Pellegrini 1899 = G. Pellegrini, "Siena. Museo Chigi. Le terrecotte", in *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica* I, 1899: 144-159.

Prisco 2016 = G. Prisco, "Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri", in *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini - P. Dragoni, *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage* 14, 2016: 531-574.

Pyrgi 1970 = *Pyrgi: scavi del santuario etrusco (1959-1967)*, *NSc* XXIV, II Suppl., I-II, Roma 1970.

Quilici Gigli 2023 = S. Quilici Gigli, "L'area del santuario di Fondo Patturelli", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl*. XV, 2023: 79-111.

Rescigno 1997 = C. Rescigno, "Anomalie cumane: nuove acquisizioni e considerazioni sui tetti campani", in *Deliciae fictiles II. Proceedings of the Second International Conference on Archaic Architectural Terracottas from Italy held at the Netherlands Institute in Rome, 12-13 June 1996*, a cura di P.S Lulof - E.M. Moormann, Amsterdam 1997: 179-187.

Rescigno 1998 = C. Rescigno, *Tetti campani, età arcaica: Cuma, Pitecusa e gli altri contesti*, Roma 1998.

Rescigno 2009a = C. Rescigno, "Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e contesti", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico - R. Cioffi - S. Quilici Gigli - G. Pignatelli, Napoli 2009: 31-42.

Rescigno 2009b = C. Rescigno, "Osservazioni sulle architetture templari di Cuma preromana", in *Cuma. Atti del quarantottesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 27 settembre - 1 ottobre 2008)*, Taranto 2009: 445-479.

Rescigno 2010 = C. Rescigno, "Tre Gorgoni campane", in *Oebalus* 5, 2010: 53-81.

Rescigno 2014 = C. Rescigno, "Cuma arcaica e l'architettura campana", in Intra et extra moenia. *Sguardi sulla città fra antico e moderno*, a cura di R. Cioffi - G. Pignatelli, Napoli 2014: 149-156.

Rescigno 2021 = C. Rescigno, "Volti gentili. Sulla diffusione in Campania delle antefisse a testa femminile e sulla 'genesi' del nimbo", in *Finis Coronat Opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi,* a cura di G. Brevetti - A. Di Benedetto - R. Lattuada - O. Scognamiglio, Todi 2021: 5-14.

Rescigno *et al*. 2018 = C. Rescigno - A. Averna - G. De Rosa - N. Wagner - M. Pallonetti, "Cantieri, templi e decorazioni architettoniche nella Campania arcaica: circuiti e modelli", in *Pompei e gli Etruschi*, a cura di M. Osanna - S. Verger, Milano 2018: 208-215.

Rescigno - Sampaolo 2005 = C. Rescigno - V. Sampaolo, "Appunti sull'impiego del colore sulle terrecotte architettoniche capuane", in *Mediterranea* II, 2005: 133-165.

Riccioni 1960 = G. Riccioni, "Origine e sviluppo del Gorgoneion e del mito della Gorgone-Medusa nell'arte greca", in *RIASA* 9, 1960: 127-206.

Robinson 1923 = D.M. Robinson, "Etruscan-Campanian Antefixes and Other Terra-Cottas from Italy at the Johns Hopkins University", in *AJA* 27.1, 1923: 1-22.

Sampaolo 2011 = V. Sampaolo, "I nuovi scavi del Fondo Patturelli. Elementi per una definizione topografica", in *Acme* 64.2, 2011: 7-20.

Sampaolo - Poccetti 2014 = V. Sampaolo, P. Poccetti, "Capua. Ancora novità dal santuario del Fondo Patturelli", in *Immaginando città: racconti di fondazioni mitiche, forma e funzioni delle città campane. Santa Maria Capua Vetere - Paestum*, a cura di C. Rescigno - F. Sirano, Salerno-Napoli 2014: 144-159.

Sapirstein 2020 = P. Sapirstein, "Recent Developments in the Study of Greek Architecture", in *New directions and paradigms for the study of Greek architecture: interdisciplinary dialogues in the field*, a cura di P. Sapirstein - D. Scahill, Leiden 2020: 1-17.

Sicilia in età arcaica 2009 = *La Sicilia in età arcaica. Dalle apoikai al 480 a.C. Catalogo della mostra (Caltanissetta, Museo Archeologico, 12 giugno-12 agosto 2006. Catania, Monastero dei Benedettini, 26 ottobre 2006-7 gennaio 2007)*, a cura di R. Panvini - L. Sole, Palermo 2009.

Sirano 2006 = F. Sirano, "Sistemi di copertura campani di età arcaica da Teanum Sidicinum. Contesti e architetture", in *Deliciae Fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New discoveries and Interpretations. Proceedings of the international conference held at the American Academy in Rome, November 7-9, 2002*, a cura di I. Edlund Berry - G. Greco - J. Kenfield, Oxford 2006: 331-348.

Soifer 2023 = A. Soifer, *Art in the Community: The Role of Antefix Production in Archaic Central and Southern Italy*, in *Ancient Art Revisited. Global Perspectives from Archaeology and Art History*, a cura di C. Watts - C. Knappett, London 2023: 221-242.

Spinazzola 1928 = V. Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo nazionale di Napoli*, Milano 1928.

Stutzinger 2012 = D. Stutzinger, *Griechen, Etrusker und Römer: eine Kulturgeschichte der antiken Welt im Spiegel der Sammlungen des Archäologischen Museums Frankfurt*, Regensburg 2012.

Szilágyi 2003 = J.G. Szilágyi, *Ancient Art, Budapest Museum of Fine Arts*, Budapest 2003.

Trabucco 2005 = M. Trabucco, "Le antefisse di Himera", in *Urbanistica e architettura nella Sicilia greca (Agrigento, Museo Archeologico Regionale, 14 novembre 2004-14 maggio 2005)*, a cura di P. Minà, Palermo 2005: 67.

Vassallo 2017 = S. Vassallo, "Importazioni e diffusione di oggetti dalla Magna Grecia a Himera", in *Kithon Lydios. Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, a cura di L. Cicala - B. Ferrara, Pozzuoli-Napoli 2017: 533-543.

von Duhn 1876 = F. von Duhn, "Osservazioni sulla necropoli dell'antica Capua, e specialmente su d'un santuario ivi esistente destinato al culto dei morti", in *BdI* 38, 1876: 171-192.

Von Freeden 1984 = J. Von Freeden, *Antikensammlung: Ausgewählte Werke*, Frankfurt a. M. 1984.

von Mercklin 1924 = E. von Mercklin, "Antiken des R. Museo Artistico Industriale in Rom", in *RM* XXXVIII-XXXIX, 1923-1924: 71-137.

von Wilamowitz 1873 = U. von Wilamowitz, "Scavi nelle Curti vicino a S. Maria di Capua", in *BdI* 1873: 145-152.

Williams 1984 = E.R. Williams, *The Archaeological collection of the Johns Hopkins University*, Baltimore-London 1984.

Winter 1978 = N. Winter, "Archaic architectural terracottas decorated with human heads", in *RM* 85, 1978: 27-58.

Winter 2009 = N. Winter, *Symbols of wealth and power. Architectural terracotta decoration in Etruria and Central Italy, 640-510 B.C.*, Ann Arbor 2009.

Marta Esposito

Dal modello di bottega ai modelli 3D. Per un catalogo digitale delle raccolte del Museo Provinciale Campano

Abstract

Il Centocinquantenario della fondazione del Museo Provinciale Campano di Capua offre l'opportunità di illustrare, attraverso questo breve contributo, lo stato di avanzamento di un corposo lavoro di ricerca e valorizzazione del *corpus* delle terrecotte architettoniche arcaiche rinvenute presso il santuario di Fondo Patturelli, che costituisce un nucleo di eccezionale interesse archeologico ed artistico tra le svariate collezioni presenti nel museo.
L'intervento illustra – attraverso una breve disamina dei processi di lavoro e di ricerca condotti negli anni – i principali risultati raggiunti.

The 150th anniversary of the founding of the Museo Provinciale Campano in Capua offers the opportunity to present, through this brief contribution, the progress of an extensive research and enhancement project focused on the corpus *of archaic architectural terracottas found during the archaeological excavations that took place in the area of the sanctuary of Fondo Patturelli. This group represents a core of exceptional archaeological and artistic interest among the various collections housed in the museum. The paper outlines the main results achieved, through a brief review of the work and research processes carried out over the years.*

Le campagne di scavo intraprese nel 1845 presso il santuario di Fondo Patturelli suscitarono da subito e per tutto il XX secolo un grande interesse da parte di studiosi provenienti da tutta Europa.

All'origine vi fu certamente un rinnovato interesse per l'antiquaria e il collezionismo, corroborato dal grande fascino che esercitava l'idea di poter indagare evidenze archeologiche caratterizzate da una forte commistione tra stili e culture.

Le ricchissime serie di materiali rinvenuti – terrecotte architettoniche e votive; iscrizioni in lingua osca note come *Iovilas*; un nutrito *corpus* di sculture in tufo rappresentanti madri con bambini; statue a soggetto minore quali offerenti, partorienti, figure stanti o sedute; un gruppo di altari ed edicole in tufo; vasi e ceramica miniaturistica – furono oggetto di saccheggi e raggiunsero l'estero attraverso le vie del commercio antiquario, sottraendo irrimediabilmente informazioni utili alla ricostruzione storica e topografica del sito del santuario[1].

Il primo studioso a restare ammaliato dalle cospicue raccolte di oggetti fittili emerse dagli scavi fu H. Koch; egli, tra il 1912 e il 1915, all'interno dei due volumi dal titolo *Dachterrakotten aus Kampanien mit Ausschluss von Pompeji* e *Studien zu den campanischen Dachterrakotten*, diede origine

[1] Per approfondire la storia del santuario di Fondo Patturelli si veda Rescigno 2009.

al primo studio sistematico delle terrecotte architettoniche del Fondo Patturelli, la cui metodologia è rimasta punto di partenza per tutte le ricerche successive. La rassegna di Koch offre il primo, prezioso e dettagliato punto di vista tassonomico relativo ai dati tecnici e agli apparati decorativi dei materiali, sebbene ancora privo di considerazioni riguardo i meccanismi di funzionamento delle produzioni seriali e il ruolo centrale delle matrici[2].

Successivamente, il santuario e le sue raccolte di materiali polarizzarono le attenzioni di un altro eminente studioso, il francese J. Heurgon, le cui ricerche nel 1942 confluirono nel volume dal titolo *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilisation de Capoue prèromaine,* in cui egli sottolinea la centralità di Capua quale centro elaboratore dei modelli iconografici e stilistici alla base delle produzioni coroplastiche etrusco-laziali[3].

Seguirono poi gli studi di W. Johannowsky, che attribuì a Cuma e Velia un ruolo centrale per la diffusione del sistema di rivestimento ad antefisse nimbate affermatosi in Campania durante la seconda metà del VI secolo a.C.[4]

Il 1978 fu l'anno della pubblicazione di uno studio sulla protome umana inserita all'interno delle decorazioni architettoniche ad opera della studiosa americana N.A. Winter; questo lavoro, unitamente a quello dell'archeologo danese P.J. Riis, contribuirono ad allargare gli orizzonti degli studi sulle terrecotte anche a questioni relative all'organizzazione e al funzionamento delle botteghe di produzione[5].

Un altro importante tassello nel filone di studi delle terrecotte architettoniche si identifica nel lavoro dello studioso tedesco V. Kästner, che contribuì a creare una maglia cronologica di confronto tra i materiali campani e quelli provenienti dalla Grecia[6].

Il più recente e fondamentale contributo allo studio dei sistemi di copertura campani è stato apportato dal volume *Tetti campani* di C. Rescigno e costituisce una solida base per la definitiva edizione di un *corpus* delle terrecotte architettoniche capuane[7].

Il volume affronta una dettagliata analisi morfologica e tipologica di tutti gli elementi di copertura attestati in Campania in età arcaica e li classifica suddividendoli per contesti di provenienza, cercando di ricostruire i saperi artigianali e inserirli in una specifica tradizione, attraverso i rapporti che certamente intercorsero tra i vari centri urbani e l'*iter* degli spostamenti che alcune botteghe dovettero compiere per soddisfare le richieste della committenza.

Quella della bottega artigiana è una realtà molto complessa, della quale molti meccanismi di produzione e di gestione restano ancora non del tutto chiari, ma, nel caso di Capua, si può disporre del più prezioso tra gli strumenti utili a chiarire molte dinamiche irrisolte: i materiali.

Nel corso dell'ultimo ventennio, la ricerca relativa al nucleo delle terrecotte architettoniche provenienti dal santuario di Fondo Patturelli è stata intensa e molti studiosi e allievi del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" sono stati coinvolti nel lavoro di studio e documentazione di questa ingente mole di materiali fittili nel tentativo di riorganizzarli, tenendo in considerazione molti tra i criteri metodologici adottati negli studi condotti in precedenza e beneficiando delle enormi potenzialità offerte dalla sinergia tra le più moderne tecnologie e la ricerca archeologica[8].

[2] Koch 1912.

[3] Heurgon 1942.

[4] Johannowsky 1983.

[5] Riis 1981; Winter 1978.

[6] Kästner 1982; Kästner 1984; Kästner 1989; Kästner 1990.

[7] Rescigno 1998.

[8] Negli anni 2000, il prof. Carlo Rescigno ha coordinato numerosi lavori di ricognizione sui materiali architettonici conservati presso il Museo Campano. Questi studi hanno condotto alla stesura di alcuni elaborati di tesi, tra cui delli Paoli 2006-2007; Esposito Palmieri 2002-2003; Grassia 2002-2003; Paese 2004-2005; Pallonetti 2017-2018; Vollaro 2003-2004.

Il più recente tra i progetti condotti ed aventi ad oggetto le terrecotte architettoniche conservate presso il Museo Provinciale Campano riguarda lo studio ricognitivo, la catalogazione e la ricostruzione virtuale dei prototipi di serie di un nucleo di circa settecento antefisse di età arcaica, in diverso stato di conservazione[9]. Per facilitarne il riconoscimento e per meglio gestire le operazioni di ricognizione, studio e catalogazione, le antefisse assumono denominazioni differenti in base all'iconografia rappresentata: le lastre analizzate si caratterizzano per la presenza di una protome centrale, che rappresenta una testa femminile – circondata da un nimbo baccellato o inclusa in un fiore di loto – oppure una maschera gorgonica[10].

Analogamente ad altre classi di materiali antichi, le terrecotte architettoniche sono comunemente collocate nel macrogruppo dei reperti archeologici a produzione seriale.

Tale definizione – per quanto corretta e imprescindibile al fine di identificare la natura di questi oggetti – rischia talvolta di indurre a considerare questi *corpora* in maniera sommaria e generica, soltanto nella loro accezione di "gruppi" e accomunandoli inconsciamente alle più moderne produzioni seriali standardizzate che, soprattutto nel settore dell'artigianato, non godono certamente di buona fama. A ciò si aggiunga che ciascun fittile veniva realizzato per assolvere ad una precisa funzione architettonica nel complesso sistema decorativo di un tetto antico, informazione che contribuisce ulteriormente a delineare una caratterizzazione di questi oggetti sempre più orientata verso un'idea di "omologazione funzionale".

Se da una parte non è possibile smentire quanto sinora affermato, è d'altro canto fondamentale mettere in luce l'esistenza di una seconda natura che separa ciascun oggetto dalla sua funzione architettonica e lo caratterizza in maniera univoca.

Il carattere di unicità si manifesta nelle antefisse principalmente attraverso la decorazione pittorica, frutto di scelte sempre diverse e talvolta anche molto articolate, a riprova che alla realizzazione degli apparati decorativi non fosse preposto un semplice artigiano, ma un vero e proprio artista specializzato nella decorazione che basava il proprio lavoro su repertori iconografici codificati, ai quali però apportava continuamente modifiche, assecondando il proprio genio artistico.

C'è un altro elemento che rende ogni fittile simile – ma mai identico – agli altri e si manifesta nella fase di modellazione e creazione del pezzo. Notoriamente, le antefisse venivano prodotte mediante l'utilizzo di matrici e dal medesimo prototipo era possibile plasmare un numero considerevole di pezzi, tutti identici nella forma, salvo casi di variazioni più o meno significative di alcuni settori della lastra, che l'artigiano sceglieva di apportare direttamente in matrice.

Anche le matrici erano realizzate da artigiani specializzati, *fictores,* figure probabilmente itineranti, che installavano di volta in volta una succursale della propria bottega in prossimità dei cantieri templari per i quali erano chiamati a lavorare, allo scopo di produrre *in loco* tutto l'apparato decorativo fittile che doveva ricoprire il complesso sistema ligneo a sostegno delle coperture degli edifici. O più probabilmente erano i modelli a circolare all'interno dei cantieri, utilizzati sotto la supervisione di maestranze meno specializzate del maestro, artefice dei prototipi in botteghe lontane.

La dicotomia insita nella natura di questo – come di ogni altro – *corpus* di terrecotte architettoniche ne ha inevitabilmente condizionato lo studio e la ricerca, determinando lo sviluppo di due filoni paralleli di indagine, legati rispettivamente a ciascuna delle due anime che caratterizzano questi materiali.

Lo studio e l'edizione di *corpora* di reperti a produzione seriale è sempre stato caratterizzato da una criticità, legata proprio all'ingente quantità di oggetti, molto somiglianti tra loro e spesso in

[9] Il lavoro è stato sviluppato nell'ambito del mio percorso di Dottorato in Storia e Trasmissione delle Eredità Culturali, svolto presso l'Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" e ha dato esito ad un elaborato di tesi dal titolo *Dal modello di bottega ai modelli 3D. Per un catalogo digitale delle raccolte del Museo Provinciale Campano*, discussa a luglio 2022. Un doveroso e sentito ringraziamento va al direttore Solino e a tutto il personale del Museo Provinciale Campano – con particolare riguardo al sig. Gennaro D'Amato – che in questi anni, con garbo e grande disponibilità, mi ha sempre accolta e supportata nella ricerca.

[10] Restano temporaneamente esclusi dalla trattazione i gruppi delle palmette e delle antefisse figurate.

diverso stato di conservazione. I sistemi catalografici cartacei hanno costituito per lungo tempo una soluzione apparentemente definitiva al problema, affrontandolo attraverso una obbligata selezione dei repertori, basata su principi del tutto soggettivi e legati a criteri meramente estetici e di conservazione degli oggetti.

In questo studio si è invece tentato di offrire una visione completa del *corpus*, che garantisse la documentazione anche del più piccolo frammento apparentemente privo di significato, senza però cadere nel vortice della ripetitività schedografica, che è una condizione imprescindibile quando si affronta una catalogazione cartacea di produzioni artigianali.

Al fine di ricostruire il processo produttivo dei modelli, delle matrici e dei prototipi, le competenze che gli artigiani acquisivano e le dinamiche di funzionamento di un *atelier* artigianale, si è scelto di associare al consueto lavoro tassonomico e schedografico una forte componente tecnologica e digitale.

Prioritariamente, i reperti sono stati catalogati all'interno di un *database* relazionale costruito sulla base di criteri di classificazione già codificati e funzionali allo studio delle produzioni seriali, allo scopo di realizzare una banca dati delle terrecotte architettoniche, di agile consultazione e facilmente implementabile[11].

Successivamente, attraverso l'utilizzo di un *laser scanner* per oggetti a luce strutturata, è stato realizzato un esteso repertorio di rilievi tridimensionali di tutti i *realia* utili alla ricostruzione virtuale dei prototipi di serie delle antefisse[12].

La digitalizzazione ha interessato sessantasei reperti ascritti al gruppo delle antefisse a maschera gorgonica, cinquanta reperti ascritti al gruppo delle antefisse a testa femminile nimbata e ventisette reperti ascritti al gruppo delle antefisse a testa femminile entro fiore di loto.

Tutti i rilievi sono stati poi rielaborati in ambiente virtuale, mediante l'utilizzo di programmi di modellazione digitale, allo scopo di ricostruire integralmente – e talvolta anche in maniera parziale, per mancanza di dati reali – il maggior numero possibile di prototipi virtuali e ricostruire il repertorio dei modelli di antefisse presenti nelle sale e nei depositi del Museo Provinciale Campano di Capua[13].

I risultati più soddisfacenti sono stati ottenuti per i prototipi del gruppo delle maschere gorgoniche: su trentatré serie di antefisse individuate sono stati ricostruiti integralmente ventisette prototipi, due presentano delle lacune non reintegrabili per mancanza di informazioni e soltanto quattro restano fuori dal novero delle ricostruzioni virtuali. Per quanto attiene al gruppo delle antefisse a testa femminile nimbata, su un numero totale di trenta serie sono stati ricostruiti integralmente ventuno prototipi, non si contano ricostruzioni parziali, ma soltanto nove prototipi non ricostruibili per mancanza di dati. Infine, per le diciannove serie di antefisse a testa femminile entro fiore di loto sono stati ricostruiti integralmente soltanto tre prototipi, si contano altrettante ricostruzioni parziali e tredici prototipi non ricostruibili.

La fase successiva della ricerca ha riguardato invece la componente di unicità insita in questi oggetti, che li svincola dai concetti di serie, prototipo e funzione e ne esalta il loro valore artistico. La ricostruzione delle forme ha ceduto il passo all'analisi ricostruttiva delle pellicole pittoriche e quindi di tutte le varianti decorative osservabili per ciascun gruppo e ciascuna serie di antefisse che affollano le vetrine e i depositi del Museo Provinciale Campano.

Non di rado, attraverso alcuni confronti fotografici è stata realizzata anche una ricostruzione delle pellicole pittoriche di antefisse non conservate presso il Museo Provinciale Campano, ma provenienti dal santuario di Fondo Patturelli e disseminate in musei archeologici italiani ed esteri (fig. 1).

[11] Il funzionamento e le modalità di catalogazione del *database* sono dettagliatamente descritti in Rescigno - Esposito c.d.s.

[12] I rilievi tridimensionali sono stati condotti mediante utilizzo di *laser scanning* e fotogrammetria. Il modello di scanner utilizzato è il Creaform GoScan! 20, uno strumento molto sofisticato, che promette un margine di errore compreso tra lo 0,01 e lo 0,05 mm, garantisce l'acquisizione simultanea della texture ad una risoluzione tra i 50 e i 200 DPI grazie alla presenza di un proiettore con pattern di luce bianca, che può rilevare oggetti fino a 50 cm ed offre la possibilità di esportare la *mesh* in maniera istantanea, senza generarla a partire da una nuvola di punti.

[13] La metodologia adottata per la ricostruzione virtuale dei prototipi di serie è descritta in Esposito 2021.

1. Esempi di ricostruzione virtuale di pellicole pittoriche di reperti non conservati presso il Museo Provinciale Campano. 1. Antefissa a testa femminile entro palmetta dritta (inv. 5156), Parigi, Musée du Louvre; 2. Antefissa a testa femminile nimbata (inv. B 593), Londra, British Museum; 3. Antefissa a maschera gorgonica (inv. 3592), Amsterdam, Allard Pierson Museum; 4. Antefissa a maschera gorgonica (inv. AB b. 256), Copenaghen, Nationalmuseet i København (riproduzioni fotografiche concesse dai rispettivi Musei; ricostruzioni ed elaborazione grafica A.).

La ricostruzione delle pellicole pittoriche è stata realizzata mediante l'utilizzo di programmi di modellazione virtuale e ricostruzione texture di oggetti tridimensionali. Attraverso questo procedimento, in ambiente virtuale, è possibile ripercorrere idealmente le stesse fasi che l'antefissa percorreva quando veniva decorata all'interno della bottega: dalla prima fase di stesura dell'ingobbio sino alla decorazione vera e propria del fittile, realizzata in alternanza di rosso, nero e bianco a risparmio, mediante l'ausilio di strumenti come pennelli e compassi[14].

Questa metodologia ha consentito di ricostruire circa centoventi proposte di varianti decorative attestate e riferibili – in maniera più o meno omogenea – al nucleo dei prototipi di serie ricostruiti (fig. 2).

Una volta concluso il lavoro di ricostruzione tridimensionale del *corpus*, per rispondere all'esigenza di divulgazione ed edizione scientifica di questi materiali attraverso un sistema agile ed implementabile, è stata condotta un'indagine mirata ad individuare tra tutti i Musei Archeologici Nazionali, regionali e locali d'Europa e le fondazioni di natura privata quali facciano uso di *ICT*, abbiano intrapreso progetti analoghi al presente, digitalizzando e divulgando attraverso l'utilizzo delle tecnologie i propri beni, mobili o immobili[15].

I risultati hanno confermato una generale e piuttosto omogenea tendenza all'utilizzo di piattaforme come *Sketchfab* e *Google Arts&Cultures* per divulgare i risultati di progetti di ricerca condotti da università e centri di ricerca, che molto spesso si occupano direttamente di gestire ed implementare i dati all'interno del proprio account, che ciascuna istituzione museale pubblicizza sul proprio sito web.

Pertanto, il lavoro sinora condotto sul *corpus* capuano è stato organizzato e raccolto in maniera sistematica all'interno della piattaforma *Sketchfab*[16].

[14] Per gli studi sulle tecniche di stesura del colore Rescigno - Sampaolo 2005. La metodologia utilizzata per la ricostruzione virtuale delle pellicole pittoriche delle antefisse è descritta in Esposito 2022.

[15] L'indagine è stata condotta durante un periodo di *internship* svolto presso il Laboratorio ACASA dell'Università di Amsterdam, con il coordinamento della prof.ssa Patricia Lulof e del suo gruppo di ricerca.

[16] *Sketchfab* è un *repository* di modelli tridimensionali utilizzato in tutto il mondo, sia da privati che da aziende o enti pubblici.

2. Ipotesi ricostruttive delle geometrie e delle pellicole pittoriche di prototipi di antefisse a maschera gorgonica e testa femminile (ricostruzioni ed elaborazione grafica A.).

Attraverso la creazione di un account e la sottoscrizione di un contratto di abbonamento a scelta tra le varie proposte, è possibile caricare modelli 3D sviluppati con i più comuni software per la modellazione tridimensionale e condividerli con gli altri utenti. È possibile scegliere per ciascun upload, uno tra i vari livelli di condivisione, che comportano variazioni significative nella visualizzazione dei propri modelli da parte degli altri utenti. Il livello di condivisione pubblica consente a tutti, senza limiti di privacy di visualizzare il modello; il livello di condivisione privata non consente una visualizzazione generalizzata, ma offre la possibilità di visionare il modello soltanto a chi è in possesso dell'apposito link e della password, generabili esclusivamente dall'account dell'utente proprietario. Infine, c'è un livello di condivisione intermedio, che consente di rendere fruibili i modelli soltanto ad una cerchia ristretta di utenti selezionati dal proprietario. Per ciascun modello è anche possibile decidere se renderlo liberamente scaricabile da tutti coloro che possono visualizzarlo, se renderlo acquistabile ovvero se offrirne la sola visualizzazione.

Inoltre, la piattaforma offre, in fase di upload, di impostare in maniera estremamente personalizzata tutti parametri di visualizzazione della texture, del materiale, dell'ambientazione, dell'incidenza

e dell'intensità della luce ed è possibile impostare anche la modalità di condivisione del modello mediante l'utilizzo di appositi visori per l'*Augmented Reality*.

Una volta settate le impostazioni relative all'oggetto in ambiente virtuale, si passa alla compilazione di una scheda che consente di inserire informazioni in forma di testo: un titolo, una breve descrizione dell'oggetto, la scelta di un massimo di tre tra le categorie di oggetti in cui ricercare quello in questione e dei tag per incrementarne il numero delle visualizzazioni.

Per il presente lavoro, si è scelto di stipulare con la piattaforma un abbonamento annuale rinnovabile, riversando, con modalità di condivisione privata, duecentoquattro modelli di antefisse, elaborati a partire dal ben più alto numero di file di scansione, ottenuti in fase di battitura dei rilievi 3D presso il Museo Provinciale Campano di Capua e le relative ricostruzioni dei prototipi e alcune tra le più significative varianti decorative ricostruite.

Lo strumento si configura come un vero e proprio catalogo digitale di oggetti, consultabile e implementabile a disposizione del Museo, della comunità scientifica, ma anche e soprattutto della collettività[17].

Sulla scia di quanto già sperimentato da tutti i più importanti musei d'Europa, la presente scelta auspica al contempo a soddisfare gli obiettivi previsti dal progetto di ricerca e a dotare anche il Museo Campano di uno strumento digitale dalle enormi potenzialità in termini di valorizzazione e fruizione smart, ma anche di grande valore scientifico.

In virtù di quanto sinora descritto, parte del lavoro di ricostruzione virtuale del *corpus* capuano è stato associato ed integrato in un più ampio studio ricostruttivo delle architetture e degli spazi sacri che componevano il santuario di Fondo Patturelli[18].

Il lavoro rientra nel più ampio progetto denominato ARCCA – ARchitettura della Conoscenza Campana ed è stato collocato in uno tra gli ambiti territoriali individuati per il contesto "Archeologia".

L'obiettivo era quello di sviluppare una proposta progettuale che avesse alla base l'utilizzo di *TIC* per la conservazione e lo sviluppo del Patrimonio Archeologico del territorio campano. Da questa necessità è nata l'idea di strutturare un percorso tematico per l'ambito territoriale di Capua *vetus* e nello specifico, si è scelto di realizzare una proposta ricostruttiva virtuale del santuario che J. Heurgon definiva «le principal théâtre de la vie religieuse de Capoue»[19].

In prima istanza, si è pensato di avviare il lavoro di ricostruzione del tetto di un edificio sacro che certamente doveva sorgere nel *lucus* già nel passaggio tra il VII e il VI secolo a.C.

Inconfutabile testimonianza dell'esistenza di tale edificio – una costruzione monumentale, stilisticamente vicina ad un edificio dorico, ma fortemente influenzata da tradizioni locali – è proprio il già citato *corpus* di terrecotte architettoniche, rinvenute a più riprese in una grande fossa di scarico nell'area in cui sorgeva il santuario[20].

Sulla base delle informazioni e delle ipotesi formulate da H. Koch nel suo volume sulle terrecotte architettoniche campane, poi rimodulate da C. Rescigno a distanza di ottant'anni, sono stati selezionati tutti i materiali utili a ricostruire la decorazione fittile di un tetto databile all'ultimo quarto del VI secolo a.C.[21]

Tutti i materiali selezionati sono stati inizialmente schedati secondo gli standard imposti dall'ICCD all'interno di un portale costituito *ad hoc* per il progetto, chiamato *Tolomeo* e la schedatura è stata poi riversata all'interno del Sistema Informativo Generale del Catalogo (SIGECweb)[22].

[17] Nel biennio 2021-2022, in fase di sviluppo della ricerca, è stato stipulato con la piattaforma un abbonamento annuale rinnovabile con modalità di condivisione privata, finanziato con fondi dell'Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli". L'account può essere in ogni momento riattivato e collegato al sito istituzionale del Museo Provinciale Campano attraverso un link che rimandi alla piattaforma.

[18] Nel novembre del 2021, a chi scrive – unitamente e sotto la supervisione del prof. Carlo Rescigno – è stato proposto di affiancare la prof.ssa Angela Pontrandolfo nel coordinamento scientifico di un progetto di valorizzazione relativo al patrimonio archeologico della Campania, promosso dalla Regione Campania e attuato da Scabec SpA.

[19] Heurgon 1942, p. 330.

[20] Sampaolo 2010.

[21] Koch 1912, pp. 86-87, 91-93, tavv. XXV, XXVII, XXVIII, XXIX; Rescigno 1998, pp. 323-331, fig. 205.

[22] *Tolomeo* è consultabile solo mediante possesso di credenziali al sito https://catalogobeniculturali.scabec.spacespa.it/

Considerata la frammentarietà di alcuni materiali, unitamente al sopraggiungere di fortuite circostanze che hanno talvolta danneggiato ulteriormente alcuni pezzi, si è tentato di mettere insieme i dati relativi a due ipotesi di coperture molto simili di fine VI secolo a.C.[23]

La copertura dell'edificio doveva essere caratterizzata da una serie di antefisse a maschera gorgonica alternate ad antefisse a testa femminile entro fiore di loto[24].

Oltre alle antefisse, sono stati selezionati diversi frammenti pertinenti a due diverse lastre di rivestimento: la lastra n. 1 è stata ricostruita a partire da due frammenti che presentano un *gorgoneion* derivato dal medesimo prototipo della serie di antefisse, incorniciato dai sepali di un fiore di loto; alle maschere si alternano volute a nastro che sorreggono palmette pendule e si ricostruisce un segmento della cornice superiore con profilo a echino e un riempitivo a goccia di grande formato[25].

La lastra n. 2 è stata ricostruita a partire da due frammenti raffiguranti una maschera gorgonica priva di zanne tra palmette pendule[26].

Sono stati poi selezionati tre frammenti utili a ricostruire un rivestimento di *geison* recante un motivo a ventaglio di foglie a coronamento del capo di una maschera – presumibilmente il volto di Eracle imberbe[27] – alternato ad una palmetta pendula incorniciata in un fiore di loto[28].

Sono stati poi selezionati i frammenti di una sima a lastra, avente a soggetto una sirena musicante affiancata da una maschera gorgonica tra volute e palmette, il cui archetipo è da ricercarsi sempre nella serie di antefisse C3418[29].

Di tutti i frammenti e le lastre elencati è stato effettuato un rilievo tridimensionale con *laser scanner* da tecnici specializzati e i reperti sono stati successivamente sottoposti ad una campagna fotografica di dettaglio.

Una volta raccolti i dati, è stata realizzata la ricostruzione dei vari moduli del tetto, anche sulla base delle ricostruzioni grafiche già pubblicate da Koch[30] (fig. 3).

Ciascun elemento del tetto è stato ricostruito nelle sue geometrie e poi, attraverso confronti fotografici e paralleli con materiali ad analogo soggetto meglio conservati, sono state individuate le cromie che ne caratterizzavano la colorazione originaria ed è stata avanzata una proposta ricostruttiva anche delle pellicole pittoriche. Le antefisse, che hanno richiesto un lavoro di ricerca minore, dato l'alto numero di lastre conservate e in discrete condizioni, particolarmente per quanto attiene alle serie in questione, sono state ricostruite nelle geometrie e in tutte le varianti decorative attestate[31]. Anche il coppo è stato ricostruito, recuperandone puntualmente la lunghezza, l'ampiezza e l'inclinazione in gradi calcolata da Koch[32].

[23] Rescigno 1998, pp. 326-331, fig. 205.

[24] Per le maschere gorgoniche è stato utilizzato il prototipo più avanzato della serie C3418 e per le teste femminili entro fiori di loto il prototipo della serie E3203.

[25] I due frammenti, nn. 529 e 530, non sono combacianti. Essi sono stati selezionati per consentire una ricostruzione più completa della lastra, che verosimilmente presentava una terminazione superiore analoga a quella del fr. n. 530 dal punto di vista decorativo. La selezione è dunque avvenuta indipendentemente dalla possibilità che essi possano o meno essere parte della medesima lastra, considerando anche l'ipotesi che il fr. n. 530 possa non essere una lastra di rivestimento, ma una sima.

[26] Frr. nn. 630 e 533. Il frammento n. 630 è la parte inferiore di una matrice.

[27] Heurgon 1942, pp. 352-355.

[28] Due frammenti recano entrambi il n. 932 ed erano certamente pertinenti alla stessa lastra. Diversamente, il frammento recante il presunto volto di Eracle, privo di numero di inventario, risulta molto simile per quanto attiene al motivo decorativo, ma non apparteneva alla lastra dei frammenti n. 932.

[29] Rescigno - Sampaolo 2011, pp. 296-319. Purtroppo, il pessimo stato conservativo dei materiali, particolarmente quello relativo all'elemento recante la sirena musicante, ha poi condotto ad escludere dalla ricostruzione la presenza di tale sima. I frammenti (fr. s.n.inv. e fr. n. 531) sono stati ugualmente schedati e oggetto di rilievi mediante l'uso di laser scanner. Del frammento di sima recante una sirena musicante addossata ad una colonna, della quale è stato possibile individuare la testa, il busto femminile ammantato e acefalo, gli arti inferiori di volatile e le ali, è stata realizzata una ricostruzione grafica.

[30] Koch 1912, tavv. XXIV-XXV, XXVII-XXIX.

[31] Proprio l'attestazione di picchi nella quantità di antefisse per una data serie è da considerarsi indicatore della presenza di una decorazione sommitale omogenea; Rescigno 1998, p. 323.

[32] Koch 1912, pp. 4-10.

3. Proposta ricostruttiva virtuale del tetto dell'edificio di Fondo Patturelli e riproduzioni fotografiche dei frammenti di lastre utilizzati. Da sinistra: frr. di lastra di rivestimento con *gorgoneion* tra sepali (invv. 529-530); frr. di lastra di rivestimento e matrice con *gorgoneion* tra palmette pendule (invv. 553-630); frr. di cassetta con testa di Eracle tra palmette e fiori di loto (invv. 503-932) (riproduzioni fotografiche di M. Casciello; elaborazioni grafiche Scabec SpA).

Si è passato ad analizzare il manto di copertura del tetto, che è stato ricostruito sulla base di quanto comunemente attestato per i sistemi di copertura arcaici[33], con sistema ibrido, composto da alternanza di tegole piane e coppi semicircolari. Già Koch proponeva una ricostruzione grafica del manto di copertura di un tetto arcaico, che è stata rielaborata e riproposta nei sistemi di assemblaggio per imbocco e per sovrapposizione, con misure ed inclinazioni esatte, che sono state poi utilizzate in scala nella ricostruzione definitiva[34].

Una volta ricostruiti e stabilite le misure, i moduli e tutti gli elementi di copertura necessitavano di essere assemblati e reiterati per un numero di volte tale da garantire che il tetto ricoprisse l'intero edificio. Nessuna evidenza archeologica consente di delineare un'ipotesi scientificamente valida riguardo le dimensioni degli edifici templari che di certo sorgevano nel santuario; pertanto, allo scopo di ricreare una struttura ideale alla quale poter associare la ricostruzione del tetto, si è scelto di desumere l'ampiezza dell'edificio attraverso un confronto con il coevo Tempio Dorico di Pompei, che aveva una lunghezza pari a 29 m, una larghezza pari a 20 m ed era dotato di 11 colonne sul lato lungo e di 7 su quello breve.

Ricostruito il fregio stabilendo il numero esatto e l'ampiezza di metope e triglifi, risolto il conflitto angolare ampliando la prima metopa di ciascun lato da sinistra fino a renderla rettangolare, inseriti tutti gli elementi di separazione, gli astragali tra una lastra e l'altra sul fregio, adeguate tutte le misure in base ai principi di proporzione imposti dallo stile dorico e aggiunti dei doccioni a protome leonina, è stato realizzato il modello 3D del tempio di fine VI secolo a.C. (fig. 4)[35]

Per ricostruire la texture dell'edificio nelle sue parti prive di decorazione è stato scelto il tufo grigio, materiale largamente impiegato nella zona.

[33] Rescigno 1998, p. 30 e nota 17.

[34] Koch 1912, p. 3, fig. 1; Rescigno 1998, pp. 30-33.

[35] Rocco 1994, pp. 37-61. È stato ipotizzato, sulla base delle misure delle lastre, delle antefisse e del perimetro stabilito per la ricostruzione dell'edifico, che il fregio potesse idealmente avere un'altezza di 90 cm, con metope quadrate di misura pari a 90 x 90 cm e triglifi rettangolari di misura pari a 90 x 54 cm.

4. Proposta ricostruttiva virtuale dell'edificio di Fondo Patturelli VI secolo a.C. (elaborazione grafica Scabec SpA).

La seconda sezione del lavoro ha riguardato invece la ricostruzione dell'altare ellenistico del santuario, del quale gli scavi hanno riportato alla luce 12 blocchi del basamento in tufo grigio, esposti presso il Museo Provinciale Campano[36]. L'edificio fu rinvenuto nel 1845 dal proprietario del fondo, Carlo Patturelli, che venne accusato di averlo fatto smontare, danneggiandone le fattezze originarie. L'avvenimento diede luogo a molto clamore e in poco tempo venne sollevato un vero e proprio caso, al fine di comprendere cosa fosse davvero accaduto a seguito del rinvenimento delle vestigia dell'edificio[37].

La ricostruzione proposta in questa sede, si basa essenzialmente sulle ricostruzioni grafiche che Herbert Koch ipotizzò per la struttura, basate a loro volta su alcuni disegni che lo stesso Patturelli aveva realizzato a seguito del rinvenimento.

Partendo dalle misure note del basamento, è stato ricostruito l'alzato, che prevedeva un baldacchino con colonne a sostegno di un tetto a doppio spiovente con architrave e fregio a dentelli decorato con metope e triglifi. Il podio era dotato di una maestosa scalinata, alle cui due estremità destra e sinistra si ergevano due sfingi alate[38].

L'altare, cronologicamente collocato tra la fine del II e gli inizi del I secolo a.C., sorgeva nel bosco in una posizione preminente insieme al tempio; probabilmente le strutture erano poste l'una di fronte all'altra (fig. 5). Per meglio contestualizzare la struttura templare, si è posta l'esigenza di ricostruire per confronto un altare che potesse occupare il medesimo spazio di quello ellenistico, ma coevo rispetto al tempio. La ricostruzione proposta da Paolo Orsi per l'altare che a Siracusa affiancava il tempio di VI secolo a.C. dedicato ad Atena è stata utilizzata come riferimento grafico per ricostruire un altare di epoca arcaica che potesse figurare di fronte al tempio nella ricostruzione generale del santuario: una piccola ara priva di copertura, con fregio e gradinata[39].

[36] Sull'argomento si veda Koch 1907; Wolf 2015, pp. 83-114.

[37] La relazione di Sideri, allora Ispettore delle antichità per la Provincia di Terra di Lavoro, è pubblicata in Coarelli 1991; Crawford 2009; von Duhn 1876; Heurgon 1942; Rescigno 2009; Sampaolo 2010.

[38] Tutte le ricostruzioni grafiche sono edite in Koch 1907.

[39] Orsi 1919, p. 713, fig. 261.

5. Proposta ricostruttiva virtuale dell'altare di Fondo Patturelli di II-I secolo a.C. (elaborazione grafica Scabec SpA).

Oltre ai rilievi dei materiali architettonici utilizzati per la ricostruzione del tempio, è stata predisposta una battitura di rilievi per una selezione di materiali votivi in terracotta provenienti dal santuario: piccoli anatomici, fiori, frutti, animali, figurine femminili e infanti, tutti emersi da fosse di scarico a ridosso del basamento dell'altare, che venivano offerti in dono alla divinità[40].

Oltre ai grandi edifici, il santuario ospitava anche numerosi altri spazi, piccoli sacelli gentilizi in cui si svolgevano cerimonie sacre di natura privata, celebrate dai *meddices*, i sommi magistrati della Capua sannitica. Informazioni relative a queste cerimonie sono presenti nei testi delle *Iovilas*, stele in tufo o terracotta, che presentano iscrizioni, talvolta anche piuttosto articolate, in lingua osca, nelle quali si riportano molti dettagli riguardo i riti cerimoniali di natura privata: indicazioni calendariali di eventi, riti funebri in onore di personaggi legati a famiglie eminenti della Capua di III-I secolo a.C.[41]

Anche di alcune *Iovilas* è stato effettuato un rilievo tridimensionale, allo scopo di dettagliare il più possibile la destinazione d'uso dei sacelli, dei quali non si riscontrano evidenze archeologiche, ma soltanto una ricostruzione grafica di H. Koch e un piccolo modellino fittile di edificio che potrebbe offrire un possibile termine di confronto[42]. Sulla base di questi dati, i piccoli edifici, di grande importanza per comprendere le dinamiche rituali del santuario, sono stati integrati all'interno della ricostruzione del *lucus* (fig. 6).

Tra gli *ex-voto* rinvenuti, restava doveroso considerare ed includere nella proposta ricostruttiva del santuario anche un campione delle numerosissime quanto celebri statue di madri in tufo. Sulla base di studi già ampiamente noti, è stata effettuata una selezione di circa venti esemplari databili alle varie fasi cronologiche di produzione e su questo campione sono stati condotti dei rilievi 3D e una battitura fotografica allo scopo di inserirle all'interno della ricostruzione degli spazi del santuario[43].

[40] Bedello Tata - Baroni - Casolo 1990; Pesetti 1994; Petrillo 2016, pp. 71-76.

[41] Franchi De Bellis 1981; Rescigno 2009.

[42] Koch 1907, p. 88, inv. 934.

[43] Adriani 1939; De Caro - Melillo Faenza 1991. Alla dott.ssa Nicoletta Petrillo vanno i miei più sentiti ringraziamenti per avermi supportata durante le fasi di selezione, studio e schedatura delle statue.

6. Proposta ricostruttiva virtuale di un sacello gentilizio e riproduzioni fotografiche di alcuni *ex-voto* fittili da Fondo Patturelli. Da sinistra: modellino di edificio a pianta rettangolare (inv. 934); infante in fasce (inv. 628); stele opistografa fittile con iscrizione in osco *kluvatii vesulias* (s.i.); piede destro di adulto (inv. 956); bovino (inv. 920) (riproduzioni fotografiche di M. Casciello; elaborazione grafica Scabec SpA).
7. Vista aerea virtuale dell'area del santuario di Fondo Patturelli (elaborazione grafica Scabec SpA).

Infine, è stato condotto un rilievo tridimensionale anche sulle tre piccole are votive di forma quadrata e parallelepipeda conservate presso il museo[44].

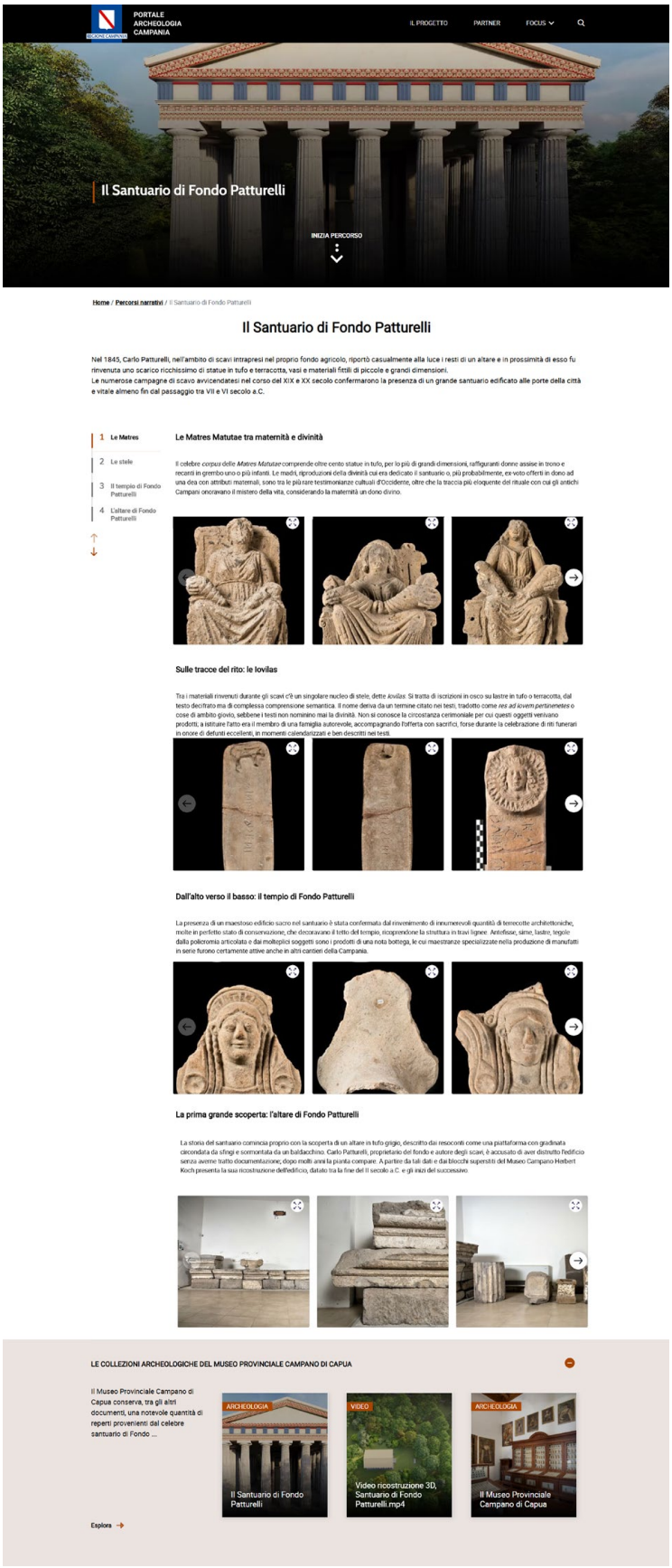
Anche l'ambientazione in cui collocare la proposta ricostruttiva del santuario è stata oggetto d'indagine: è stato condotto uno studio sul paesaggio, ricostruendo un bosco di faggi e lecci con sottobosco e radure nelle quali collocare gli edifici, collegate tra loro mediante dei sentieri sterrati (fig. 7). Sulla base degli studi scientifici che indicano la posizione esatta del fondo dove sorgeva il santuario, attraverso *Google Earth* è stato possibile localizzarlo con estrema precisione e individuarne le coordinate geografiche[45].

Per meglio descrivere la storia del sito, oltre ad approfondimenti testuali relativi ai singoli monumenti o parte di essi, è stato realizzato un breve filmato corredato da uno *storytelling*.

[44] Koch 1907 pp. 393-397; Wolf 2015 pp. 83-114.

[45] Sampaolo 2008, pp. 191-215.

8. Riproduzione grafica del portale Cultura Campania (elaborazione grafica A.).



Esso descrive la storia di Fondo Patturelli articolandola in due grandi momenti: quello arcaico, durante il quale sorgeva maestoso il tempio con il suo tetto dalla decorazione ricca e fortemente impattante per chi dal basso sollevava lo sguardo verso l'alto e l'altare di fine VI secolo a.C. e la fase di II-I secolo a.C., momento di grande rinnovamento stilistico per il santuario, durante la quale sorge l'altare ellenistico e che vede la diffusione delle pratiche cultuali descritte nelle *Iovilas* e la presenza delle madri che, insieme ai piccoli altari votivi, erano disseminate nel *lucus* e all'interno dei sacelli, i luoghi deputati ad accogliere lo svolgimento delle cerimonie.

Tutto il materiale prodotto nell'ambito del progetto – rilievi e ricostruzioni virtuali, contenuti video, riproduzioni grafiche e fotografiche, contenuti redazionali – è stato indicizzato e organizzato all'interno del portale Cultura Campania, raggiungibile attraverso il link cultura.regione.campania.it, ma anche direttamente dal sito istituzionale della Regione Campania.

Il portale è un *hub* mediante il quale è possibile indagare il territorio regionale con esperienze immersive, voli da drone, ricostruzioni 3D e tour virtuali dei beni culturali della Campania.

Ciascun contesto tematico è provvisto anche di percorsi di approfondimento testuale e fotografico relativi a musei, collezioni e siti archeologici che consentono a tutti gli utenti di esplorare schede di dettaglio relative ad una parte del Patrimonio storico-artistico, architettonico e archeologico della Campania (fig. 8). Infine, una mappa rende disponibili e consultabili informazioni catalografiche geolocalizzate.

Il progetto è stato realizzato nell'ambito del più ampio Ecosistema digitale per la cultura e intende sostenere la sperimentazione di tecnologie a supporto della conservazione, valorizzazione e fruizione del Patrimonio Culturale della Campania, in una logica di *smart cities* attraverso l'utilizzo di forme di fruizione digitale.

Lo scopo del progetto si pone in piena continuità con quanto sviluppato nelle ricerche sul *corpus* delle terrecotte architettoniche del Museo Provinciale Campano ed ha offerto l'opportunità di ampliare il lavoro, già orientato verso una prospettiva di sperimentazione di nuove forme di edizione per le raccolte di oggetti.

Inoltre, agganciare il lavoro scientifico sulle terrecotte ad un progetto di valorizzazione e fruizione di rilievo regionale ha accresciuto la possibilità di indirizzare i risultati non solo a ricercatori e studiosi, ma anche al più vasto pubblico ed ha garantito un grosso slancio in termini di visibilità per il progetto e soprattutto per il Museo Campano, ancora troppo poco proiettato nella dimensione della valorizzazione digitale del ricchissimo patrimonio archeologico che conserva.

Marta Esposito
Scuola Superiore Meridionale
marta.esposito@unicampania.it

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Adriani 1939 = A. Adriani, *Cataloghi illustrati del Museo Campano. I. Sculture in tufo*, Napoli-Alessandria d'Egitto 1939.

Bedello Tata - Baroni - Casolo 1990 = M. Bedello Tata - S. Baroni - V. Casolo, *Capua Preromana. Terrecotte votive*. IV-V. *Oscilla, thymiateria, Arulae – Piccole figure muliebri panneggiate*, Firenze 1990.

Coarelli 1991 = F. Coarelli, "Venus Iovia, Venus Libitina? Il santuario del Fondo Patturelli a Capua", in *L'incidenza dell'antico. I. Studi in onore di Ettore Lepore, Atti del Convegno Internazionale (Anacapri 24-28 marzo 1991)*, Napoli 1995: 371-387.

Crawford 2009 = H. Crawford, "The Fondo Patturelli Sanctuary at Capua: excavation and interpretation", in *CahGlotz* 20, 2009: 29-56.

delli Paoli 2006-2007 = R. delli Paoli, *Tradizioni architettoniche campane di epoca arcaica: antefisse a maschera di Acheloo e Sileno dal Museo Provinciale Campano,* Tesi di Specializzazione, Università degli Studi di Bari, A.A. 2006-2007.

von Duhn 1876 = F. von Duhn, "Osservazioni sulla necropoli dell'antica Capua, e specialmente su d'un santuario ivi esistente destinato al culto dei morti", in *BdI* 38, 1876: 171-192.

von Duhn 1878 = F. von Duhn, "Osservazioni capuane", in *BdI* 1878: 13-32.

Esposito 2021 = M. Esposito, "Antefixes from Museo Provinciale Campano in Capua. A proposal for a virtual reconstruction", in *ACalc* 32.2, 2021: 99-113.

Esposito 2022 = M. Esposito, "La decorazione pittorica dei materiali fittili nelle botteghe arcaiche a Capua: dal colore alla texture", in *Quaderni del Dottorato in Storia e trasmissione delle eredità culturali, Tasselli di Polygraphia* I, 2022 <https://polygraphia.it/wp-content/uploads/2022/07/Tasselli-I-Alta.pdf>

Esposito Palmieri 2002-2003 = L. Esposito Palmieri, *Le antefisse arcaiche del Museo Campano di Capua. Le serie nimbate ed entro fiore di loto a testa femminile*, Tesi di Laurea, Seconda Università degli Studi di Napoli, A.A. 2002-2003.

Franchi De Bellis 1981 = A. Franchi De Bellis, *Le Iovile Capuane,* Firenze 1981.

Grassia 2002-2003 = A.M. Grassia, *Le antefisse arcaiche del Museo Campano di Capua. Le serie nimbate a maschera gorgonica*, Tesi di Laurea, Seconda Università degli Studi di Napoli, A.A. 2002-2003.

Heurgon 1942 = J. Heurgon, *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilisation de Capoue prèromaine*, Paris 1942.

Johannowsky 1983 = W. Johannowsky, *Materiali di età arcaica dalla Campania*, Napoli 1983.

Kästner 1982 = V. Kastner, "Die frühe Architektur Pompejis und die Dachterrakottenproduktion des griechischen Kampanien", *in Pompeji 79-1979: Beiträge zum Vesuvausbruch u.s. Nachwirkung*, Stendal 1982: 90-100.

Kästner 1984 = V. Kästner, "Archaische Frauenkopfantefixe aus Capua", in *FuB* 24, 1984: 66-74.

Kästner 1989 = V. Kästner, "Gorgoneionantefixe aus Süditalien", in *FuB* 27, 1989: 115-128.

Kästner 1990 = V. Kästner, "Kampanische Terrakotten", in *Die Welt der Etrusker: archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder: Staatlische Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR, Altes Museum vom 4. Oktober bis 30. Dezember 1988*, Berlin 1990: 229-242.

Koch 1907 = H. Koch, "Hellenistische Architekturstücke in Capua", in *RM* 22, 1907: 361-428.

Koch 1912 = H. Koch, *Dachterrakotten aus Campanien mit Ausschluss von Pompeji*, Berlin 1912.

De Caro - Melillo Faenza 1991 = S. De Caro - L. Melillo Faenza, *Matres matutae dal Museo di Capua* (Catalogo della mostra), Milano 1991.

Orsi 1919 = P. Orsi, "Gli scavi intorno a l'Athenaion di Siracusa negli anni 1912-1917", in *MAL* XV, 1919: coll. 353-762.

Paese 2004-2005 = A. Paese, *Sistemi di copertura con antefisse nimbate a palmetta. Botteghe e centri di produzione tra Cuma e Capua,* Tesi di Laurea, Seconda Università degli Studi di Napoli, A.A. 2004-2005.

Pallonetti 2017-2018 = M. Pallonetti, *Le antefisse nimbate a palmetta del Museo Provinciale Campano di Capua. Seriazione, tipologia e diffusione,* Tesi di Specializzazione, Università degli Studi di Salerno, A.A. 2017-2018.

Pesetti 1994 = S. Pesetti, *Terrecotte votive. Catalogo del Museo Provinciale Campano*. VI. *Animali, frutti, giocattoli, pesi da telaio*, Firenze 1994.

Petrillo 2016 = N. Petrillo, "Devozione nell'antica Capua: testimonianze rituali dal Fondo Patturelli", in *Per grazia ricevuta. La devozione religiosa a Pompei antica e moderna*, a cura di F. Buranelli - M. Osanna, L. Toniolo, Napoli 2016: 71-76.

Rescigno 1998 = C. Rescigno, *Tetti campani, età arcaica: Cuma, Pitecusa e gli altri contesti*, Roma 1998.

Rescigno 2009 = C. Rescigno, "Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e contesti", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico, R. Cioffi, S. Quilici Gigli, G. Pignatelli, Napoli 2009: 31-42.

Rescigno - Esposito c.d.s. = C. Rescigno, M. Esposito, "Documentare l'artigianato antico", in *Laboratorio Campania: esperienze e tecnologie per lo studio, la tutela e la comunicazione del Patrimonio Culturale*

(Santa Maria Capua Vetere 9-11 giugno 2022), in corso di stampa.

Rescigno - Sampaolo 2005 = C. Rescigno - V. Sampaolo, "Appunti sull'impiego del colore sulle terrecotte architettoniche capuane", in *Mediterranea* II, 2005: 133-165.

Rescigno - Sampaolo 2011 = C. Rescigno - V. Sampaolo, "La decorazione del vano e del fastigio frontonale tra Cuma e Capua", in *Deliciae Fictiles* IV. *Architectural terracottas in Ancient Italy: images of Gods, Monsters and heroes. Proceedings of the International conference held in Rome (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Royal Netherlands Institute) and Syracuse (Museo archeologico regionale "Paolo Orsi") (October 21-25, 2009)*, a cura di P. Lulof - C. Rescigno, Oxford 2011: 296-319.

Riis 1981 = P.J. Riis, *Etruscan types of Heads: a Revised Chronology of the Archaic and Classical Terracottas of Etruscan Campania and Central Italy*, Copenaghen 1981.

Rocco 1994 = G. Rocco, *Guida alla lettura degli ordini architettonici antichi. Parte I. Il dorico*, Napoli 1994.

Sampaolo 2008 = V. Sampaolo, "La perimetrazione di Capua e l'abitato arcaico", in *La città murata in Etruria. Atti del XXV Convegno di Studi Etruschi ed Italici (Chianciano Terme, Sarteano, Chiusi, 30 marzo-3 aprile 2005): in memoria di Massimo Pallottino*, Pisa-Roma 2008: 191-215.

Sampaolo 2010 = V. Sampaolo, «I nuovi scavi del Fondo Patturelli. Elementi per una definizione topografica», in *Bollettino di Archeologia on line* I, 2010: 7-20.

Vollaro 2003-2004 = E. Vollaro, *Le antefisse figurate arcaiche del Museo Campano di Capua. Seriazione e tipologia,* Tesi di Laurea, Seconda Università degli Studi di Napoli, A.A. 2003-2004.

Winter 1978 = N.A. Winter, "Archaic Architectural Terracottas decorated with Human Heads", in *RM* 85, 1978: 27-58.

Wolf 2015 = M. Wolf, "Hellenistische Sakralbauten in Kampanien. EinVorbericht", in *RM* 121, 2015: 83-114.

Federica Chiesa

Dedicare immagini di corpi. I votivi anatomici fittili della Collezione del Museo Provinciale Campano di Capua

Abstract

Il Museo Campano di Capua ospita una raccolta di circa 700 votivi anatomici fittili inediti provenienti dai due principali poli santuariali della città antica, il Fondo Patturelli e il santuario di Diana Tifatina. Capua si inserisce quindi nel numero di città e siti che nell'Italia centrale hanno restituito depositi votivi di tipo etrusco-laziale-campano, nei quali l'assortimento include anche votivi legati alla sanazione e/o al pellegrinaggio, implicando problemi storici e religiosi già sollevati in un dibattito ormai topico non ancora del tutto sciolto nei suoi esiti, in primo luogo l'effettiva influenza dell'egemonia di Roma nella penisola nella propagazione di questi modelli di offerta e dedica, da valutare secondo parametri storico-politici contestuali e alla luce dell'introduzione del culto di Asclepio, entrato a Roma al principio del III secolo a.C.

The Museo Provinciale Campano of Capua hosts a collection of approximately 700 clay anatomical votives from the two main ancient sanctuaries, Fondo Patturelli and Diana Tifatina. Capua is therefore included in the number of cities and sites in central Italy that have yielded votive deposits of the Etruscan-Latial-Campanian type, which the assortiment also includes offers and dedications linked to healing and/or pilgrimage, implying historical and religious problems already raised in a now topical debate and not yet resolved in its outcomes; firtsly the role of hegemony of Rome in the propagations of these models of dedication, to be evaluated according to historical and contextual parameters and then the introduction of the cult of Asclepius in Rome in the century (III B.C.).

L'Università di Milano ha da tempo ripreso le ricerche sui materiali votivi fittili inediti del Museo Campano con un gruppo di lavoro cui sono state affidate, anche per tesi magistrali e di specializzazione, categorie di soggetti[1].

Nelle raccolte della Collezione, in particolare, la classe dei votivi anatomici vanta un *corpus* consistente, pari a circa 700 esemplari, tutti, salvo rarissimi casi, eseguiti a matrice[2].

La bibliografia sull'argomento, ormai storicizzabile e munita di solidi capisaldi, seguita a testimo-

[1] La linea di ricerca è parte di un PRIN condiviso con le Università di Pavia e Padova (*De rerum figura. Things inside images*). È in fase avanzata il censimento nei depositi del Museo Provinciale Campano utile a percepire il reale profilo quantitativo del patrimonio votivo della Collezione e qualificare l'esatta consistenza delle tipologie presenti, anche per completarne ed aggiornarne l'inventariazione. I contributi presentati in questa sede prefigurano in sintesi i contenuti dei volumi in preparazione o già completati, attualmente in fase di valutazione o che verranno sottoposti all'Istituto Nazionale di Studi Etruschi e Italici, cui vanno i nostri sinceri ringraziamenti per volerne soppesare la dignità scientifica al fine della loro eventuale pubblicazione nella Collana *Capua preromana*; ad essi si aggiunge lo studio in corso sui bambini in fasce (E. Giovanelli). Soprattutto il mio e nostro speciale grazie è rivolto ai Colleghi Carlo Rescigno e Valeria Parisi, Organizzatori del Convegno, cui dobbiamo l'invito e l'accogliente organizzazione.

[2] Chiesa in prep.

niare un rinnovato e mai sopito interesse catalogico e speculativo nei riguardi di un tema fortemente connotato che investe, all'interno dell'ambito religioso, una trasparente sequenza valoriale non esclusivamente circoscritta al settore archeologico[3].

L'anatomia del corpo votato, nella sua integralità o frammentato in parti che replichino i distretti anatomici da curare, costituisce, infatti, un tema assoluto e durevole, trasversalmente esplorato nelle discipline antichistiche, religiose e in antropologia medica[4]. E, in ragione di ciò, esso continua a meritare una forma di intrinseca riverenza in virtù del valore apicale che riveste la richiesta di grazia o guarigione, oltre che per la sua tangenza con gli spazi del dono, a premessa di un rapporto asimmetrico destinato a sciogliersi in differita, e del sacrificio, del quale la dedica rappresenta una perifrasi o una metafora.

Il senso del doppio sul quale il disordine organico viene simbolicamente trasferito, i concetti di colpa ed espiazione – che piacquero ad Adalberto Pazzini, sensibile alle memorie veterotestamentarie – suffragano latamente la parentela del voto dell'oggetto vicario con la già citata sfera del sacrificio[5].

Al discorso sulla sanazione è, inoltre, appartenuta, attingendo alle Sacre Scritture, anche una lettura connessa alla diade oppositiva puro-impuro, così ricorrente nella storia antropologica e socioculturale dell'umanità, al divieto e alla colpa destinati a produrre esiti cattivi, una dicotomia che presto richiama quella di sanità da un canto e della morbilità e del contagio dall'altro[6]. E ciò perché non tutte le malattie sono ritenute di origine naturale.

Indubbiamente gli *ex-voto* anatomici colpiscono perché sono, nella loro asciuttezza imbarazzante, una miniatura iconica della vita stessa. Essi non godono dello statuto dell'arte, ma traducono realisticamente le tribolazioni, i timori, le vulnerazioni paventate o accadute. Didi Huberman li aveva classificati come un vero fenomeno epistemologico, definendoli però organici e volgari da contemplare, «immagini, malgrado tutto», parafrasando un altro suo scritto[7].

Ma, nella loro disarmante semplicità figurativa, è proprio la precisione dello spazio semantico nel quale ricadono che li caratterizza, privo di qualsivoglia ambiguità[8].

Quanto, poi, all'aspetto che lo spazio sacro, o il singolo edificio templare cui la loro continua esposizione era destinata, avrebbe proposto alla vista con il suo carico di speranze riposte ad altezze sovrannaturali, suggestiona pensare a somiglianze che, almeno nell'impatto psicologico, resistono persino di fronte a paragoni impropri e provocanti[9] tutti accomunati da una devozione compulsiva, mentre la nostra istintiva sensibilità si volge intuitivamente alle chiese cristiane, dove occhi, orecchie, mani, gambe, cuori, viscere, uteri, mammelle, si affollavano sulle pareti che circondano gli altari.

Viene alla mente la descrizione figurata di Ignazio Silone in *Vino e pane*: «Il vicino altare di San Rocco era adorno della solita varietà di ex-voto policromi, appesi dai fedeli miracolati secondo la grazia ricevuta, mani, piedi, nasi, orecchie, mammelle, altre parti del corpo, alcune di grandezza naturale».

La persuasione visiva che l'esposizione continua di una messe di organi, unitamente ad altre espressioni di supplica o auspicio esemplati dalla plastica di piccolo e grande formato, è fondato che a ragione potesse prefigurare l'inconscia simulazione interiore di una guarigione o di una sua positiva

[3] Che abbraccia anche l'ambito della medicina antica; nel merito una recentissima e singolare trattazione è quella di M. Cilione: Cilione 2023.

[4] Pizza 2005.

[5] Pazzini 1935, pp. 42-79.

[6] Datato, ma non accantonabile: Douglas 1975.

[7] Huberman 2007.

[8] Sulla valenza medicale delle repliche anatomiche non possono sorgere dubbi, mentre la loro genericità e integrità morfologica impedisce osservazioni puntuali di tipo anatomico-patologico utili a redigere un catalogo di possibili cause concrete che motivassero la circostanza della loro dedica. Gli studi di anatomia applicati a questo campo fanno capo soprattutto a L. Stieda (Stieda 1901), proseguiti, fra gli altri, da A. Pazzini, Direttore del Museo della Storia della Medicina della R. Università di Roma negli anni Trenta del Novecento, da G. Baggieri (Baggieri 1990) e da altri (Campus 2002). *Adde* una disamina archeologica e diacronica in Papparella 2019, alle note 3-6.

[9] Si osservino, ad es., le cataste di volpi votive nei santuari scintoisti.

presentificazione, un carico ostensivo che finiva per acquisire una forza dogmatica sui fedeli, tanto da potersi auto-alimentare, al pari del pellegrinaggio che – come ho avuto già modo di evidenziare – coincide di per sé con la concreta rappresentazione esperienziale di un percorso pre-terapeutico e pre-immunizzante[10].

Naturalmente, alla luce degli oltre diecimila votivi della Collezione del Museo Campano – cui si aggiungono altre migliaia di materiali fittili scaturiti da più recenti esplorazioni della Soprintendenza nel santuario Patturelli, anatomorfi compresi, numeri di per sé impressionanti, ma da immaginarsi moltiplicabili in termini esponenziali[11] – è d'obbligo accogliere anche un ulteriore angolo di analisi, non mistico, ma molto efficace nel dar la misura della forza del fenomeno a Capua: il patrimonio votivo della città, del quale le centinaia di *ex-voto* anatomici in terracotta del Museo sono soltanto una frazione, rivela, attraverso il numero, la portata materiale della devozione e la consistenza della frequentazione religiosa, un potenziale di valutazione di ordine econometrico che menziono, ma che esula da quanto qui richiesto[12].

Gli anatomici della Collezione del Museo di Capua, frutto delle ricerche ottocentesche nei due sacri luoghi della città Fondo Patturelli e Diana Tifatina, sono sfortunatamente sprovvisti di notizie che ne indichino il prelievo da uno o dall'altro, salvo narrazioni isolate e generiche[13].

Giulio Minervini menzionava alle pendici del Monte Tifata «una costruzione rettangolare, quasi un ampio pozzo ove vedevansi accumulate terrecotte intere e frammentarie, teste, piedi votivi» e citava il recupero di «una gamba umana votiva, mancante di piede e un pezzo anche votivo rappresentante l'addome e le cosce umane»[14].

E, collegato alle pratiche igieniche e di sanazione, è già stato ricordato come l'utilizzo delle acque salutifere locali – sorgenti di acque calde e fredde a prevalenza sulfurea, oggi scomparse – fosse conosciuto fino ad epoca repubblicana sulle stesse pendici. Ancora nell'Ottocento Giuseppe Novi affermava che i cavalli vi venivano condotti per piaghe, malattie della pelle e del manto e fatti deambulare in vasche apposite, una forma di termalismo veterinario, che in parte trova il suo contraltare nei votivi zooomorfi[15] . Le connessioni idrologiche senza dubbio rinforzano la lettura nosologica in chiave più estesa[16]. E Anche al Fondo Patturelli è plausibile che dall'origine ci fosse presenza d'acqua[17].

Ancora seguendo il Novi «nel Fondo Petrara a Le Curti si rinvennero in considerevole quantità oggetti fittili votivi, ossia 92 piedi umani e 5 gambe»: gli scarichi dislocati a circondare il tempio, come riferiva lo scavatore Orazio Pascale, e il grande altare, specie sul lato volto a settentrione con «estese aree di occultamento»[18].

---

[10] Chiesa - Giovanelli 2022. L'etnomedicina dimostra che la terapia teologica ha un'efficacia come terapia psicosomatica. Per l'antropologia medica: Pizza 2005, p. 215. Sul pellegrinaggio terapico con retaggi pre-cristiani, *s.v.* Spinsanti 1983 e Di Renzo - Salvatore 2000.

[11] Scavi 1995 e 2008: Quilici Gigli 2023; Migliore 2007; Migliore 2011a; Migliore 2011b. Inoltre Sampaolo, Poccetti 2014.

[12] Chiesa - Giovanelli 2022.

[13] La consistente bibliografia su vari aspetti di entrambi i santuari è facilmente rintracciabile; non volendo incorrere in elenchi didascalici e ridondanti (con le consuete e doverose citazioni storiche da G. Patroni, J. Heurgon sino ai contributi di M. Bonghi Jovino e alla Collana *Capua preromana*), per il Patturelli rimando a un repertorio specialistico che, per la circostanza nella quale questo contributo si inserisce, darei per scontata. Alcuni titoli saranno poi richiamati nei contributi del gruppo di ricerca di Milano. L'Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" e l'Università degli Studi di Milano si stanno occupando, rispettivamente, della catalogazione, dello studio e della pubblicazione delle terrecotte architettoniche e votive inedite, non senza la ripresa, laddove necessario, di questioni già affrontate in passato.

[14] Minervini 1856. La notizia degli *ex-voto* anatomici al Tifata è in De Franciscis 1956. Un'attenzione alla raccolta maturata all'interno del Museo Campano stesso era stata quella di F. Garofano Venosta: Garofano Venosta 1968.

[15] Pesetti 1994. Un rinvenimento di anatomici e di statuette di bovini in gran copia, insieme ad arule e terrecotte architettoniche, avvenne a metà del Novecento sulla Via Campana, il percorso che si sovrappose all'antica strada che portava a *Casilinum*: Sampaolo 2011.

[16] Novi 1861: menzionava acque calde nella zona di Triflisco. Tra i numerosi esempi che legano cura e offerte fittili spicca, con acque solfato-calcio-magnesiche, fluorurate e radioattive, quello di San Casciano Bagni, contesto strepitoso e ricchissimo, dal quale pure provengono mammelle fittili e orecchie bronzee (*Gli dei ritornano* 2023).

[17] Sampaolo 2010, pp. 6-7. In Italia tanti approfondimenti sul termalismo sono di Maddalena Bassani, che ha censito decine di siti curative: cito *ad hoc* Bassani 2012 e Bassani 2014 per la Campania e le acque salutifere sulfuree anche al Tifata, pp. 168-169.

[18] Quilici Gigli 2023; Bonghi Jovino 2012.

È acquisito che il modello dell'offerta anatomica coincide con una fase precisa della storia religiosa, ma prima ancora politica della città campana, tra il IV e il II secolo a.C. circa – tralasciando la plausibilità di poter davvero fissare con acribia gli esordi e la decrescente popolarità della pratica – in armonia, nel conglobante modello dell'assortimento dei doni votivi, con il regime delle offerte ovunque espresso dai depositi "etrusco-laziali-campani", ripetutamente studiato nella penisola italica e in Gallia da Olivier De Cazanove[19], il quale ha trattato e in parte rimodellato con profondità e coerenza l'argomento in varie sedi e ne ha così offerto una proficua visuale archeologico-storica anche di tipo comparativo. E restringo brutalmente un campo che, sia all'interno sia fuori dell'Italia centrale coi suoi due comparti tirrenico e adriatico, ha ricevuto importanti attenzioni da tanti Studiosi e Collane editoriali e possiede una sua genealogia[20], ricordando per dovere di omaggio almeno le riflessioni di Maria José Strazzulla, Donatella Gentili al tempo del convegno perugino, i precedenti lavori di Annamaria Comella e Maria Fenelli, e nel più ampio quadro di Capua, di Maria Bonghi Jovino: ad essi si deve la delineazione di strumentario interessante e strutturato.

Ed è stato anche grazie a questa corposa letteratura che oggi chiunque affronti l'argomento sia chiamato ad esprimersi sul problema storico e religioso legato alla romanizzazione e a misurarsi coi consueti parametri sottesi, ovvero, su scala cronologica differenziata, l'eterogeneo grado di permeabilità e resistenza delle locali tradizioni, lo statuto giuridico acquisito e/o imposto da Roma alle città progressivamente entrate nella sua orbita[21], e, non da ultimo, l'effettiva influenza del culto del dio guaritore Asclepio, documentato in Italia da Asclepieia non certo così numerosi e l'inevitabile collegamento con la medicina templare e le sue manifestazioni iatriche[22].

Su altro piano non ne è svincolata, più impalpabilmente, una certa temperie psicologica che, nella sua immaterialità, è punto irraggiungibile da un'analisi che parta dal solo dato concreto, ma che non è mai un elemento sottostimabile nella sua forza collettivamente contagiosa.

Come sul repertorio dei depositi votivi e degli anatomici in particolare, sul tema della romanizzazione, pur molto centrale e sempre delicato, non indulgo con ostensività bibliografiche ampiamente altrettanto note in letteratura: mi limiterei a dire che, in luogo della sua percezione lineare e chiara nella storiografia affidata alle fonti dirette e pur essendo acquisito quanto il quadro sia magmatico e troppo parcellizzato per sottomettersi a una visione unitaria e appiattita, esso, nel tempo, è stato reso più controverso che articolato, con mille sfumature in un dibattito che, se ancora si impegna a cogliere la molteplicità degli esiti e la loro stratificazione nei singoli comparti regionali ed etnici, ha finito per alterare, specie da parte di un settore del sopravvalutato *cotê* anglosassone, la reale prospettiva storica con sbilanciamenti talora non proprio necessari, come aveva bene puntualizzato M.J. Strazzulla[23].

[19] De Cazanove 2014; De Cazanove 2015.

[20] Seleziono De Cazanove 2009; De Cazanove 2014; De Cazanove 2015; Gentili 2005, non convinta della simmetria fra le deduzioni e la diffusione dei depositi etrusco-laziali-campani, rafforzata, invece, dal caso meridionale di Lucera. Evito volutamente rassegne bibliografiche e rimando al compendio di Fabbri 2019, almeno con qualche citazione d'obbligo: Fenelli 1975; Fenelli 1992; Comella 1981 fino al *Corpus delle stipi votive in Italia* e a seguire *s.v.* anche in *Le sembianze degli dei* 2016. *S.v. ultra*, nota 22.

[21] Capogrossi Colognesi 2022.

[22] Già la Fenelli (Fenelli 1975, p. 207) coglieva la necessità di considerare il carisma del culto asclepiaco. Malgrado Asclepio non abbia disseminato sacelli lungo la penisola e sia cultualmente entrato a Roma nel 292 a.C., la convergenza cronologica tra quello che parrebbe l'acme della diffusione degli anatomici (improbabile da definire capillarmente, tanto che vengono da tutti assunte le medesime e generiche scansioni temporali: fine IV-volgere del II-inizi I sec. a C., ridiscusse però da De Cazanove a favore della concentrazione nel III sec. a.C.) e il trapianto ufficiale del culto a Roma, insieme all'espansione egemonica e al trattamento giuridico delle singole comunità, sono i fattori più evidenti da porre in cima alla lista. *S.v.* anche Comella 1982-1983. A latere: Lesk 2002. Una rassegna, anche bibliografica e non soltanto archeologica, in Papparella 2019, *s.v.* soprattutto alle note 3-6.

[23] Strazzulla 2016. Ineludibili come macrofenomeni, romanizzazione, Self-Romanisation, romanizzazione religiosa etc. – definizioni cui si sono affiancate nuove definizioni perifrastiche che talora ne temperano il senso e la portata, come ben segnalato nell'introduzione al II volume della serie *E pluribus unum* 2016: ivi contributi importanti come quelli di De Cazanove 2016, cui aggiungo De Cazanove 2000 e Stek - Burgers 2015 e il precedente Stek 2009 – hanno dato luogo a una bibliografia internazionale (specie di Studiosi Italiani, Francesi o naturalizzati tali come John Scheid, Olandesi e Anglosassoni) e Convegni, che occuperebbero uno spazio sbilanciato

1. Piede fittile (Capua, Museo Provinciale Campano – Archivio Unimi).
2. Piede calzato miniaturistico fittile (Capua, Museo Provinciale Campano – Archivio Unimi).

E bisogna, infine, rimarcare che incidere sul culto è una questione, modificare una linea di gusto che esprime il culto è un' altra.

Neppure Asclepio, coi suoi pochi santuari su suolo italico, mostra di aver mai sostituito un suo pari e sembra piuttosto soccombere a fronte al suo stesso culto salutare evocato attraverso le offerte anatomiche, in sacri luoghi nei quali, di quelle, abbiamo testimonianza al cospetto di un pantheon che lo tace; fino a osservare che votivi anatomici fittili sono stati rinvenuti in contesti sacri la cui fama non sembra coincidere con l'esercizio primario del risanamento[24].

Veniamo ora ai votivi anatomici conservati nella Collezione del Museo Provinciale Campano.

Come in quasi tutti i depositi votivi, anche nei santuari capuani le dediche degli arti inferiori e superiori sono in percentuale schiacciante: centinaia di piedi (anche calzati) a grandezza naturale di adulti (figg. 1-2) – uomini e donne, contrassegnati rispettivamente da toni di colore rossi e rosati – e di bambini, oltre a piedi con gambe nonché alcuni miniaturistici[25]; a seguire, mani con o senza avambraccio (fig. 3). Molti, all'interno di ciascuna categoria e come è scontato attendersi, risultano affiliabili alla stessa matrice, che viene impiegata per generare parti del corpo sia singole (piedi, mani) sia composite (piede con gambe, mani con avambraccio).

Sappiamo bene quali ambiguità interpretative siano state sollevate dall'osservazione del loro significato sin dallo storico lavoro di Stieda del 1901[26] e poi sulla scia demoiatrica di studi condotti in aree molto conservative dell'Italia ancora nel Novecento: così in luogo (o accanto) del *votum pro salute*, è sorto il legittimo dubbio che tanta copia numerica, documentata con pari abbondanza percentuale anche in altri contesti, potesse coincidere con la metafora del viaggio a piedi affrontato

rispetto al *corpus* delle note qui permesse. Fondo sul fatto che si tratta di contributi tanto rilevanti quanto molto conosciuti, come pure gli Studiosi puntualmente dappertutto richiamati. Implicato vi è il concetto di "acculturazione", una nozione altrettanto impregnata di sottintesi ideologici, molto discussa anche nelle ricerche che hanno affrontato le vicende del colonialismo europeo, da cui talora si è attinto. Il transfert culturale come alternativa era stato proposto da M.-L. Haack (Haack 2008). E partecipano, come antefatto, alla discussione le teste votive, *velato* e *aperto capite*, come precisa espressione rituale.

[24] Un caso per tutti: Pietrabbondante. Sull'Abruzzo: Strazzulla 2013.

[25] Piccolissimi esemplari di gambe piatte sul retro se non rientrassero nella categoria degli anatomici, potrebbero essere appartenute a pupattole e potrebbero comunque aver avuto, da ultima, una destinazione votiva.

[26] Stieda 1901, p. 75.

3. Mano fittile (Capua, Museo Provinciale Campano – Archivio Unimi).
4. Occhio fittile (Capua, Museo Provinciale Campano – Archivio Unimi).
5. Maschera fittile (Capua, Museo Provinciale Campano – Archivio Unimi).

dal pellegrino, *itu et reditu*[27], esattamente (ma, a mio avviso, più debolmente) come gli organi di senso – occhi e orecchie – costituirebbero l'allusione plastica allo sguardo divino richiamato sul vovente nel primo caso e alla simbolizzazione figurata dell'ascolto delle divine prescrizioni nel secondo.

Occhi (destri) ne sono stati recuperati in 3 unità[28] (fig. 4); mentre una coppia di maschere rettangolari con occhi, prive di inventario e assenti negli elenchi del Patroni[29], rappresentano, al momento, un *unicum*, benché sottomesse al ricorrente dubbio che siano state effettivamente dedicate e rinvenute *in loco* (fig. 5); se così fosse, esse inserirebbero anche Capua in quell'ampio comparto dell'Italia centrale e basso laziale ove la loro diffusione risulta, in varia forma consistente, con punte quantitative in alcuni casi davvero impressionanti, come a Casalvieri nel frusinate e, a nord in area falisca, a Le Rote-Monte Li Santi di Narce, due contesti eclatanti[30].

Per la loro specifica occorrenza nella Valle del Comino, in area di koinè osco-sabellica, presso Equi, Equicoli, Vestini, Marsi, nella valle del Fucino, e, in generale, senza che si sosti in elencazioni topografiche, presso popoli dediti all'economia della pastorizia, ho proposto, al pari delle teste, più che l'appartenenza o l'esclusiva appartenenza al novero dei votivi salutari – categoria cui spesso sono state istintivamente ascritte – il ruolo prevalente di rappresentazione compendiaria o di autopresentificazione di colui (sono dipinte di rosso, dunque si tratta di uomini) che raggiungeva le tappe della transumanza, marcate da santuari anche molto importanti: approdi coinvolti nella geografia delle mobilità armentizia, come Fregellae[31], non lungi dalle valli e dalle confluenze congiunte del Liri e del Sacco, e altri santuari all'aperto di risonanza minore; vie di percorrenza poi ricalcate dalla tradizione e fissate sulle Carte ufficiali delle Transumanze del secolo scorso in una rete di collegamenti principali e diverticoli che legavano Lazio, Campania, Abruzzo e Molise sino alla Puglia. E se non possiamo spingerci a classificarle alla stregua di un vero marcatore etnico, di sicuro dobbiamo rilevare trattarsi di un costume condiviso e di un linguaggio figurato oggetto di una vera e spontanea predilezione, propria, quantomeno alle origini del suo sorgere, delle culture avvezze agli spostamenti

[27] Calderini - De Giuli 1999 e Gavaldo 2012, in tutt'altri territorî, a mostrare la diffusa percezione del significato.

[28] Bailly 1994.

[29] Patroni 1899-1901.

[30] Chiesa 2024 con bibl.

[31] Per alcuni centri che ospitavano santuari, come Fregellae, e altri del Lazio meridionale bisogna ricordare la manifattura della lana: Coarelli 1996.

6. Organo genitale maschile (Capua, Museo Provinciale Campano – Archivio Unimi).
7. Mammella fittile (Capua, Museo Provinciale Campano – Archivio Unimi).
8. Tronco inferiore umano fittile (Capua, Museo Provinciale Campano – Archivio Unimi).

con animali, la qual cosa potrebbe giustificare le dimensioni minute e tabellari di alcune serie di mascherine fittili rinvenute in santuari che costellavano i percorsi, leggerissime e trasportabili[32].

Anche le orecchie contano pochissime unità.

Nel patrimonio vi sono poi una cinquantina di genitali maschili di adulti (fig. 6) e bambini, con qualche esempio di miniaturizzazione, piuttosto infrequente nei votivi anatomici. Mai contrassegnati da indicazioni di inabilità temporanee o patologie (a ciò, forse, avrebbe potuto supplire la pittura: morfologicamente, infatti, non si colgono segni evidenti di fimosi[33], varicocele o altre delle numerose difettività più o meno gravi che possano affliggere l'organo e che evito di enumerare, men che meno inidoneità alla riproduzione quali l'impotenza o l'aumento della potenza sessuale o la sterilità[34]), che essi fossero offerte maschili non vi è dubbio, ma che potessero essere portati ai santuari anche da donne desiderose di una gravidanza, i cui esiti positivi avrebbero potuto essere attivamente riferiti all'incoraggiamento della fertilità maritale, è fatto forse mai abbastanza preso in seria considerazione e che nemmeno si può escludere: ciò se dessimo credito retrospettivo ad alcune sopravvivenze folkloriche residuali, ma certo non così prive di una concreta logica intenzionale e probabilmente non scaturite *ex abrupto* da un ignoto nulla storico-religioso[35].

Alcune mammelle segnalano – in linea con la fisionomia dei due santuari, Patturelli *in primis* – come la sfera della procreazione, auspicata o avvenuta, raccogliesse i timori dell'ipogallattia, di mastiti e ragadi etc., sino allo svezzamento e alla sopravvivenza in salute del prezioso manufatto vivente (fig. 7). Si assommino, poi, le patologie infantili nel primo periodo di vita, quelle (e non solo quelle) che nel mondo periferico e rurale hanno a lungo richiesto, in soccorso, anche la recita di un repertorio orale e di un formulario verbale, parallelo e sottostante all'ufficialità religiosa – le cd. historiole delle ciarmatrici – gli etnotesti terapeutici, quand'anche fossero esistiti negli orizzonti culturali e temporali qui esaminati, destinati a restare sottotraccia e tangenti alla terapia magica[36].

[32] Non si può provare l'esclusiva connessione con le culture transumanti; non bisogna però scartare spontanee reificazioni semantiche latenti rispetto all'iniziale attribuzione di significato: in sostanza, l'abbreviazione della persona intera legata alla mobilità soprattutto transumante quale consuetudine originaria e prevalente; in parallelo o a seguire, una sovrapposizione di significato da parte di chi chiedeva una guarigione oculistica, con valenza medica esplicitata dalla presenza degli occhi: Chiesa 2024. Il dubbio è insinuato dall'uso continuativo e specificamente oculistico delle maschere con occhi dalla tarda-antichità sino, soprattutto, alle pratiche devozionali cristiane (fittili e metalliche)

[33] Hodges 1999; Baggieri 2023.

[34] Fenelli 1998.

[35] *Sub iudice* la famosa descrizione contenuta in una lettera napoletana di Lord Hamilton del 1781 indirizzata a Sir Joseph Banks a proposito di una festività che si sarebbe tenuta a Isernia sul finire di settembre: ivi acquisto e offerta di falli in cera soprattutto da parte di donne maritate. *S.v.* Gioielli 2000 per la festa molisana dei SS. Cosma e Damiano con ceroplastica genitale ancora a metà del Novecento.

[36] Un repertorio folklorico onnipresente durato ininterrottamente sino al Novecento: ad es. Mannella 2015. La bibliografia sulla far-

Infine, un bacino ovvero un tronco inferiore con accenno di gambe è esposto nelle sale (fig. 8)[37].

Più in grande, e per concludere la rassegna, nella categoria degli *ex-voto* anatomici potremmo includere, osando, le statue di offerenti nude stanti a grandezza naturale, una maschile e una femminile, a suo tempo catalogate da Maria Bonghi Jovino, espressione di una vulnerazione espressa attraverso la nudità quale condizione primordiale di consegna e remissione alla volontà divina. E sempre che quella stessa nudità non sia, invece, simbolo di un'oblazione personale dell'offerente che si così porge a significare una qualche pubblica forma di espiazione.

Assenti i poliviscerali e gli uteri.

Sono tutte dediche seriali ed anonime, raramente pregiate da indicazioni che evidenzino patologie precise o punti toccati dalla sofferenza, se non, appunto, tramite forse marcature pittoriche apposte laddove fosse stato richiesto di personalizzare o forse taciute perché l'anatomia è già di sé esplicita richiesta. Né dall'apposizione di iscrizioni con teonimici, utili a chiarire a quale dio fosse rivolta la supplica[38].

Irrealizzabile, quindi, la possibilità di procedere a un catalogo patologico o epidemiologico sulla base di iconodiagnosi; uno studio di antropologia fisica dei coevi contesti funebri di Capua sarebbe, in tal senso, interessante e potrebbe suggerire qualche spunto.

Alla stessa stregua l'assortimento delle forme anatomiche qui testimoniate non esprime vere forme di specializzazione curativa nei due santuari capuani[39].

È convincente l'idea che nella fase sannnitica del Fondo Patturelli le terrecotte potessero riflettere la composizione della compagine femminile capuana (probabilmente non esclusivamente, vista la fama del santuario periurbano), scandita dalle fasi biologiche e di accesso sociale a statuti muliebri differenziati (la fanciulla vergine, la nubenda e la madre): è, dunque, la condizione di madre, auspicata o raggiunta ed espletata, a catalizzare le speranze di una felice incarnazione della donna nel suo ruolo personale e sociale di maggior spicco[40].

Il significato delle pur poche mammelle fittili catalogate, amplificato però dal contrappeso delle oltre cinquecento statuine in trono con immagini di materna premura[41], affiancate dalla classe dei grandi donarî (le madri in tufo)[42], oltre ai bimbi in fasce, ricrea e rinforza l'incanto della cura materna per la prole, e traduce ed esorcizza nell'immagine i timori legati a tutti gli inconvenienti della partoriente, mentre una sfera tutelare parallela compare anche nel santuario artemideo alle falde del Monte Tifata, dove risiede la tutrice selvaggia dell'ambito puerperale, figura antropogonica e antropomorfizzazione della luna coi suoi stadi (mezza, piena, nuova) influenti sull'epoca del parto, dea adiuvante delle transizioni e dell'inserimento sociale delle fasce giovanili.

Non vi è necessità per ribadire, come più volte è stato fatto, quanto sia talora delicato collegare le tipologie del materiale votivo alle figure divine invocate per provvedere alle richieste e come sia invece più alla portata limitarsi a cogliere gli spazi tutelari di esercizio, non di rado appannaggio di entità diverse, che nel tempo possono anche condividerne l'applicazione, affiancandosi e/o confondendosi

macopea a cavaliere tra medicina popolare e magia vanta lavori di spessore, al di là dell'archeologia: un omaggio è dovuto almeno a Tullio Seppilli con il testo da Lui curato *Medicine e magia*, Milano 1989 e a Vittorio Lanternari con il suo *Medicina, magia e religione dalla cultura popolare alle società tradizionali,* Roma 1994.

[37] Dal santuario tifatino.

[38] De Cazanove 2009, p. 355.

[39] Oberhelman 2014; Petridou 2017.

[40] Migliore 2011b, p. 411: conforta l'esame delle statuine femminili all'interno di un *corpus* di 3320 fittili recuperate dagli scavi degli scorsi anni novanta. Oltre alla *Tabula*, la contestuale presenza di statuette di Afrodite, Eros, Dioniso, Eracle etc. nei magazzini del Museo Campano ci ricorda che le linee di devozione e i loro divini destinatari si erano moltiplicati e l'abbandono di prospettive "monoteistiche" è una via tracciata già dalle terrecotte architettoniche figurate arcaiche, se attribuibili specialmente al santuario principale della città, argomento per il quale rimando a tutta la bibliografia del Collega Carlo Rescigno e della sua Scuola. Un riassuntivo stato dell'arte in Chiesa - Giovanelli 2023.

[41] *S.v.* il contributo di E. Giovanelli in questo stesso volume

[42] Osservazioni in Petrillo 2017. Oltre a Rescigno 2016.

reciprocamente senza obbligarci a riconoscere in ciascun caso veri sincretismi, che pur si saranno spontaneamente verificati, ma che talvolta ci deviano e coincidono con l'idea di «un processo vago e degenerativo», per ricalcare l'antropologia di Ugo Fabietti[43].

Neppure la Tabula Capuana, oggetto di una recente analisi inedita, può rispondere in modo soddisfacente alla domanda *quis deus* o *dea* o, piuttosto, data la quota cronologica, da declinarsi al plurale. Uni - come sappiamo - è accompagnata da un drappello divino, con teonimi anche ignoti[44].

Sull'argomento degli anatomorfi molto – come detto – è già stato scritto e in letteratura, oltre ai contributi specialistici, esistono oramai sintesi e compendî che tracciano la parabola, tanto da esimerci dal riesumare tutti gli addentellati che vi ruotano attorno[45].

Da un ottica antropologico-religiosa atemporale l'*ex-voto* anatomico fa parte di quel novero di attività simboliche provviste di una forza creatrice e attiva sul piano del risarcimento, teso a sanare le lacerazioni, soggetto riflesso, come altrove ho voluto ricordare, di un autentico substrato organico dove, oltre all'evidenza patologica, si psichizzano gli aspetti biologici.

Nessuna analisi che coinvolga questioni religiose, per quanto impostata fenomenologicamente e condotta con criteri oggettivi (*vel* archeologici), dovrebbe limitarsi a contemplare la sola, meccanica e pur fondamentale descrizione del processo di acquisizione e assorbimento di una prassi o la sua eziologia: essa concorre a spiegare, ancorché, come in questo caso, indubbiamente sottomessa a un flusso storico-politico di più ampia portata che pone la diffusione dei votivi anatomici nella penisola italica alla stregua di una ricaduta e di una conseguenza.

Ma il perdurante valore di una pratica e il suo potere concreto, anche sul piano della penetrazione psicologica, si misurano in diacronia e nella loro (quasi) mai interrotta adozione[46], salvo quando questa abbia a subire influenze annichilenti che ne determinino la scomparsa, mentre, al contrario, il suo riemergere dopo eclissi e il rinnovato ricorrervi sopravvivendo persino a spinte positivistiche ne conferma il collegamento con strutture profonde collettive.

L'*ex-voto* anatomico disseziona il corpo e il corpo è un costrutto culturale, oltre che biologico: come diceva Ugo Fabietti è anche «il prodotto di forze sociali e culturali incorporate»[47].

Che, poi, l'*ex-voto* anatomico sia collocato prima o dopo la risoluzione e lo scioglimento dello stesso, è una questione secondaria né gli scarichi rinvenuti a Capua consentono ricostruzioni di stratificazioni gestuali.

Il tempo della guarigione non è un tempo ciclico, ma un tempo escatologico e trattarne resta, anche in termini essenziali, la descrizione di una esperienza ontologica e metafisica, anche al di fuori di un approccio scientifico-naturalistico, poiché chiama in causa una componente psicologica specifica e prelude operativamente a una grazia.

Nulla è mai troppo per la storia delle immagini: il gesto votivo rende pubblico un evento individuale emblematico e pubblicamente ricorda le leggi che regolano l'esistenza, e oltre al risarcimento ottenuto e al sollievo conseguente, è ritenuto meritevole di partecipazione sociale, la traduzione in chiave testuale di una crisi risolta, un frangente che iconizza la psiche, frutto di una tensione non

[43] Fabietti 2015, p. 135. Nei sincretismi, visti come zona di conforto risolutiva delle nostre speculazioni talora incerte, si celano soprattutto questioni relative agli incontri e alle sovrapposizioni culturali e/politiche: *ss.vv*. Motte - Pirenne-Delforge 1994 e Xella 2009. La bibliografia ci indirizza a riflettere, ma è difficile che, per una dinamica complessa nel vero senso del termine, si possa adottare un'ottica riduzionistica o la ricerca di una regolarità categoriale, trattandosi di religione; né tantomeno che si possa prescindere da singoli contesti culturali (Scopacasa 2015) e dal fatto che le sensibilità devozionali reagiscono con refrattarietà o permeabilità secondo dinamiche non sempre afferrabili, che *non* sono quelle dei fenomeni chimici, ma sollecitate dalla speranza dell'adempimento delle richieste dei dedicanti, rinforzate della fascinazione derivata dall'alterità, nella quale, in tutti i campi, si è istintivamente inclini a riporre fiducia, come essa fosse di per sé soggetto di un potere maggiorato e, di conseguenza, detentrice di un raggio di azione moltiplicato. Nulla di nuovo, ma resta che tutto ciò, naturalmente, non aumenta il tenore delle nostre intuizioni, giustificandone semplicemente il limite.

[44] Cermesoni 2020-2021.

[45] Fabbri 2019 per un utile compendio, con bibl.

[46] Percezione così evidente da non poter sfuggire agli studi di settore già quasi un secolo fa: Capparoni 1937.

[47] Fabietti 2015; Fabietti - Mauro 2008.

soltanto soggettiva, immagini operanti che stabiliscono nessi nella memoria, speranza nella reversibilità. Ed è questa la ragione per cui, non improriamente, Marc Augè dal versante dell'antropologia aveva definito la malattia «il più individuale e il più sociale degli eventi»[48].

Ed è quello un fattore così destrutturante nella vicenda umana, da divenire esso stesso una forza ineludibile sul piano esistenziale e storico, sia della storia delle religioni sia della storia politica della penisola italica nel frangente della romanizzazione, sul cui peso influente e rimodellante non occorre più tornare, in quanto strettamente inerente[49]. Occorre, invece, sempre ricordare che le ragioni in nome delle quali un fenomeno intimamente legato all'immaterialità diviene materialmente pervasivo attingono anche ad altri campi di forze, non sottostimabili per il solo fatto di non essere cartesianamente computabili, eppure incisive nella propagazione della credibilità e della suggestione che – in questo caso – marcheranno la diffusione capillare e simultanea di questa classe di *ex-voto*, da contemplarsi – in altri termini – alla stregua di un fenomeno totale. E non credo soltanto per loro capacità di catturare il seguito delle *minores gentes*, magma amorfo e massa indistinta, acquirente ideale di corsive produzioni seriali, spesso e fors'anche legittimamente concepita come incline a raccogliere qualsiasi nuovo impulso allogeno come collettore di un'elaborazione passiva, prossimo, nella dinamica, alla magia omeopatica[50], quanto – come detto – per l'universalità del silente potere del corpo, dei suoi guasti, delle sue fragilità, partecipe e generatore del sentimento fideistico alimentato dal desiderio e dall'angoscia.

Federica Chiesa
Università degli Studi di Milano – Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
federica.chiesa@unimi.it

[48] *Il senso del male* 1986, p. 34.

[49] Ineludibile per gli storici in quanto *tranche* storica in sé (uno per tutti e fra tanti, il contributo di trent'anni fa di Capogrossi Colognesi 1994), le sue conseguenze sulla diffusione dei tipi fittili nei santuari della Campania settentrionale, sugli influssi, sulle temporanee chiusure o sulle condivisioni dei mercati manifatturieri in particolari frangenti hanno richiamato un'attenzione specifica negli ultimi decenni con osservazioni che partivano proprio dal materiale: ad es. Bonghi Jovino 1990.

[50] Nella tradizione dei votivi a carattere medicale è innegabile che, tralasciando oggetti in materiale prezioso, cui si affida il tono economico del vovente, il ricorrervi sia stato sempre appannaggio dalle classi popolari, committenti, in seguito, anche dei più moderni *pinakes* votivi dipinti, tanto da sancire la loro adozione come esito naturale di una richiesta di guarigione frutto delle oblazioni di un'umanità socialmente e intellettualmente non strutturata. Senza infrangere la soglia di un comparativismo spicciolo, le analisi sociologiche applicate a contesti culturali pre-industriali parlano chiaro: Lombardi Satriani 1966. La letteratura socio-antropologica che si sia potuta giovare di studi condotti su comunità tradizionali ancora in possesso di un apparato testimoniale orale e di forme cultuali tuttora o sino a poco tempo addietro rispettate, illustra in modo tridimensionale quel che le evidenze antiche ci consentono di cogliere per via indiretta, compresa la commistione spesso presente e custodita tra ufficialità religiosa e mondo magico popolare (senza arrivare a invocare la sublime bibliografia di Ernesto De Martino). Su qualche lato specifico, estratto da un cosmo bibliografico almeno per la popolarità dello Studioso, *ss.vv.* Di Nola 1976 e Di Nola 1989.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Baggieri 1990 = G. Baggieri, *L'antica anatomia nell'arte dei donaria*, Roma 1990.

Baggieri 2023 = G. Baggieri, "Surgical Correction of Phimosis in Etruscan period", in *Paleopathology Newsletter* 2023, Jun (122): 14-18.

Bailly 1994 = L. Bailly, "Les ex-voto oculistiques, témoins des cultes de l'eau guérriseuse en Gaule romain", in *L'oeil dans l'antiquité romaine. Table Ronde Internationale (Lons-le-Saumer 11-12 février 1994)*, a cura di J.M. Lambert, Lons-le-Saunier 1994: 61-74.

Bassani 2012 = M. Bassani, "Greggi e mandrie fra termalismo e profezia", in *Gerión* 30, 2012: 185-208.

Bassani 2014 = M. Bassani, "Per una carta distributiva degli spazi sacri alle fonti curative", in *Cura e preghiera, benessere. Le stazioni curative termominerali nell'Italia romana*, Padova 2014: 161-188.

Bonghi Jovino 1990 = M. Bonghi Jovino, "La coroplastica campana dalla Guerra Latina alla Guerra Annibalica", in *Artigiani e botteghe. Studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campana*, a cura di M. Bonghi Jovino, Roma 1990: 65-69.

Bonghi Jovino 2012 = M. Bonghi Jovino, "Sacro agire e santuari della Campania in epoca preromana. Note a margine", in *Il Fanum Voltumnae e i santuari comunitari dell'Italia antica. Atti del XIX convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia in Etruria* (2011), a cura di G. Della Fina, Orvieto 2012: 349-366.

Calderini - De Giuli 1999 = O. Calderini - A. De Giuli, *Segno e simbolo su elementi architettonici litici nel Verbano Cusio Ossola*, Torino 1999.

Campus 2002 = A. Campus, "Oltre il "triangolo ippocratico": gli ex voto medici", in *RendNap* n.s. 71, 2002: 77-91.

Capogrossi Colognesi 1994 = L. Capogrossi Colognesi, "*Ius commercii, conubium, civitas sine suffragio*, le origini del diritto internazionale privato. La romanizzazione delle comunità romano campane", in *Le strade del potere*. Maiestas populi romani imperium coercitio commercium, Catania 1994: 20-44.

Capogrossi Colognesi 2002 = L. Capogrossi Colognesi, *Come si diventa Romani. L'espansione del potere romano in Italia, strumenti istituzionali e logiche politiche*, Roma 2022.

Capparoni 1937 = P. Capparoni, *La persistenza della forma degli antichi donaria negli ex voto moderni*, Milano 1937.

Cermesoni 2020-2021 = D. Cermesoni, *La ritualità dell'Italia antica come sistema di comunicazione e patrimonio culturale da conservare: il caso della* Tabula Capuana, Dottorato di ricerca in Diritto e Scienze Umane, XXXIV ciclo, Università degli Studi dell'Insubria, Tutor prof. G. Facchetti, A.A. 2020-2021.

Chiesa in prep. = F. Chiesa, *V.F.G.A. Voto Fatto Grazia Avuta. Culto, speranza e sanazione negli ex-voto anatomici fittili del Museo Campano di Capua*, in preparazione.

Chiesa 2024 = F. Chiesa, "Due maschere votive fittili dai santuari di Capua (pellegrinaggio "transumante" e/o la cura degli occhi?)", in *Verbis ut imagine pingo. Studi in onore di Maurizio Harari*, a cura di M. Di Fazio - M. Gorrini - S. Paltineri, Roma 2024: 147-158.

Chiesa - Giovanelli 2022 = F. Chiesa - E. Giovanelli, "Gli ex-voto fittili di Capua-Fondo Patturelli. Un bilancio quantitativo e aggiornamenti sugli studi in corso", in *Produrre per gli dei. L'economia per il sacro nell'Italia preromana (VII-II sec. a.C.). Atti del workshop internazionale (Roma, Sapienza, 7-8 ottobre 2021)*, a cura di M.C. Biella - C. Carlucci - L.M. Michetti, *ScAnt* 28.2, 2022: 241-252.

Chiesa - Giovanelli 2023 = F. Chiesa - E. Giovanelli, "Il materiale architettonico e votivo del Fondo Patturelli: studi, acquisizioni, prospettive", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl.* XV, 2023: 121-148.

Cilione 2023 = M. Cilione, *Pythagorica medica. Scienza e sapienza nella tradizione pre-ippocratica*, Roma 2023.

Coarelli 1996 = F. Coarelli, "Fregellae, Arpinum, Aquinum: *lana* e *fullonicae* nel Lazio meridionale", in *MEFRA* 215, 1996: 199-205.

Comella 1981 = A. Comella, "Tipologia e diffusione dei complessi votivi in Italia in epoca medio- e tardo-repubblicana. Contributo alla storia dell'artigianato antico", in *MEFRA* 93, 1981.2: 717-803.

Comella 1982-1983 = A. Comella, "Riflessi del culto di Asclepio sulla religiosità popolare etrusco-laziale-campana di epoca medio e tardo-repubblicana", in *AnnPerugia*, XX, n.c. VI, 1982-1983: 215-244.

De Cazanove 2000 = O. De Cazanove, "Can We Speak of a "Religious Romanisation" of Italy before the Social War? Some Thoughts", in *Religion in Archaic and Republican Rome: Evidence and Experience*, a cura di E. Bispham - C. Smith, Edinburgh 2000: 71-76.

De Cazanove 2009 = O. De Cazanove, "Oggetti muti? Le iscrizioni degli ex voto anatomici nel mondo romano", in *Dediche sacre nel mondo romano. Diffusione, funzione, tipologia. Religious dedications in the Greco-Roman World (Institutum Romanum Finlandiae - American Academy of Rome, Roma 19-20 aprile 2006)*, a cura di J. Bodel - M. Kajava, Roma 2009: 355-371.

De Cazanove 2014 = O. De Cazanove, "*Ex voto* anatomici animali in Italia e in Gallia", in *Sacrum facere. Atti del I Seminario di Archeologia del sacro (Trieste 17-18 febbraio 2012)*, a cura di F. Fontana, Trieste 2014: 23-39.

De Cazanove 2015 = De Cazanove, "Per la datazione degli ex-voto anatomici d'Italia", in *The impact of Rome on cult places and religious practices in ancient Italy*, a cura di T. Stek - G.J. Burgers, London 2015: 29-66.

De Cazanove 2016 = O. De Cazanove, "Offerte della e dall'Italia centrale. Teste e uteri di terracotta come spie delle dinamiche di diffusione", in *E pluribus unum* 2016: 273-289.

De Franciscis 1956 = A. de Franciscis, *Templum Dianae Tifatinae*, Caserta 1956.

Di Nola 1976 = A.M. Di Nola, *Aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna in Italia*, Torino 1976.

Di Nola 1989 = A.M. Di Nola, "Le terapie magico-religiose", in *Le tradizioni popolari in Italia. Medicina e magia*, a cura di T. Seppilli, Bergamo 1989: 91-100.

Di Renzo - Salvatore 2000 = E. Di Renzo - R. Salvatore, "Repertorio dei culti pellegrinali in età contemporanea", in *Il viaggio sacro. Culti pellegrinali e santuari in Abruzzo*, a cura di G. Marucci, Teramo 2000: 183-321.

Douglas 1975 = M. Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna 1975 (trad. it.).

E pluribus unum 2016 = *L'Italia centrale e la creazione di una koiné culturale? I percorsi della romanizzazione*. E pluribus unum*? L'Italie de la diversité préromaine à l'unité Augustéenne*, a cura di M. Aberson - M.C. Biella - M. Di Fazio - P. Sánchez - M. Wullschleger, Berne 2016.

Fabbri 2019 = F. Fabbri, *Votivi anatomici fittili. Uno straordinario fenomeno di religiosità popolare dell'Italia antica*, Bologna 2019.

Fabietti 2015 = U. Fabietti, *Materia sacra, corpi, feticci. Immagini della pratica religiosa*, Milano 2015.

Fabietti - Mauro 2008 = U. Fabietti - E. Mauro, "Metafore del corpo", in *Sul corpo: culture, politiche, estetiche. Atti del Convegno Internazionale (Sesto San Giovanni, 17-19 maggio 2006*), a cura di N. Vallorani - S. Bertacco, Milano 2008: 21-38.

Fenelli 1975 = M. Fenelli, "Contributo allo studio del votivo anatomico, i votivi anatomici di Lavinio", in *ArchCl* 27, 1975: 206-252.

Fenelli 1992 = M. Fenelli, "I votivi anatomici in Italia, valore e limite delle testimonianze archeologiche", in *Pact* 34,11, 1992: 112-137.

Fenelli 1998 = M. Fenelli, "Votivi anatomici in terracotta. Alcune considerazioni paleosessuologiche", in *Rivista di sessuologia*, Aprile-Giugno 1998: 1-11.

Garofano Venosta 1968 = F. Garofano Venosta, *Ex-voto anatomici nella Capua preromana*, Caserta 1968.

Gavaldo 2012 = S. Gavaldo, "Le impronte di piedi nell'arte rupestre camuna e i confronti con altre fonti iconografiche", in *PreistAlp* 46, II, 2012: 127-130.

Gentili 2005 = M.D. Gentili, "Riflessioni sul fenomeno storico dei depositi votivi di tipo etrusco-laziale-campano", in *Depositi votivi e culti dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana (Perugia 1-4 giugno 2000)*, a cura di A. Comella - S. Mele, Bari 2005: 367-378.

Gioielli 2000 = M. Gioielli, *L'eremo dell'eros. La festa dei Santi Cosma e Damiano a Isernia*, Campobasso 2000.

Gli dei ritornano 2023 = *Gli dei ritornano. I bronzi di San Casciano* (catalogo della mostra), Roma 2023.

Haack 2008= M.-L. Haack, "Il concetto di "transferts culturels"; un'alternativa soddisfacente a quello di "romanizzazione"? Il caso etrusco", in Patria diversibus gentibus una? *Unità politica e identità etniche dell'Italia antica. Atti del Convegno Internazionale (Cividale del Friuli 20-22 settembre 2007),* a cura di G. D'Urso, Pisa 2008: 135-146.

Hodges 1999 = F.M. Hodges, "Phimosis in Antiquity", in *World Journal of Urology*, June 17 (3), 1999: 133-136.

Huberman 2007 = D. Huberman, Ex voto, Milano 2007.

Il senso del male 1986 = *Il senso del male. Antropologia, storia, sociologia della malattia*, a cura di M. Augé - Cl. Herlich, Milano 1986.

Le sembianze degli dei 2016 = *Le sembianze degli dei e il linguaggio degli uomini. Studi di lessico e forma degli artigiani capuani*, a cura di M. Bonghi Jovino - F. Chiesa, Milano 2016.

Lesk 2002 = L. Lesk, "The anatomical votiv terracotta phenomenon in central Italy: complexity of the corinthian connection", in *SOMA 2001, Symposium on Mediterranean Archaeology. Proceedings on the First Annual Meeting of Postgraduate Researchers, The University of Liverpool 23-25 February 2001*, a cura di G. Muskett - A. Koltsida - M. Georgidis, Oxford 2002: 193-202.

Lombardi Satriani 1966 = L. Lombardi Satriani, *Il folklore come cultura di contestazione,* Messina 1966.

Mannella 2015 = P.G.J. Mannella, *Il sussurro magico. Scongiuri, malesseri e orizzonti cerimoniali in Sicilia*, Palermo 2015.

Migliore 2007 = R.P. Migliore, "Coroplastica votiva dal santuario del Fondo Patturelli di Capua. Scavo 1995", in *Per la conoscenza dei beni culturali. Ricerche di dottorato 1997-2006*, S. Maria Capua Vetere 2007: 29-37.

Migliore 2011a = R.P. Migliore, "Sulle tracce di un antico culto. Studi recenti sulla piccola plastica votiva rinvenuta al Fondo *Patturelli"*, in *Curti tra storia ed archeologia. Atti della giornata di studi del 26 febbraio 2010,* a cura di L. Falcone, Caserta 2011: 23-32.

Migliore 2011b = R.P. Migliore, "Statuine votive del Fondo Patturelli. Una proposta di lettura", in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale. Atti del XXVI*

Convegno di Studi Etruschi e Italici (Caserta, Capua, Santa Maria Capua Vetere, Teano 11-15 novembre 2007), Pisa-Roma 2011: 409-415.

Minervini 1856 = G. Minervini, "Nuove scoperte al Tifata", in *Bullettino Archeologico Napolitano*, n.s. 104, 6, anno V, 1856: 41-46.

Motte - Pirenne-Delforge 1994 = A. Motte - V. Pirenne-Delforge, "Du "bon usage" de la notion de syncretisme", in *Kernos* 7, 1994: 11-27.

Novi 1861 = G. Novi, *Iscrizioni, monumenti e vico scoperti con nuove notizie del tempio di Diana Tifatina, di Casilino, dell'Appia, della Latina e di Pesto*, Napoli 1861.

Oberhelman 2014 = S.M. Oberhelman, "Anatomical Votive Reliefs as Evidence for Specialization at Healing Sanctuaries in the Ancient Mediterranean World, in *Athens Journal of Health* 1 (1), February 2014: 47-62.

Papparella 2019 = F.C. Papparella, "Storia della medicina attraverso gli ex voto anatomorfi", in *Mephisto. Rivista di medicina, filosofia, storia*, 3.1, 2019: 43-62.

Patroni 1899-1901 = G. Patroni, *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano. Puntate V e VI. Terrecotte votive*, Capua 1899-1901.

Pazzini 1935 = A. Pazzini, *Il significato degli ex-voto e il concetto della divinità guaritrice*, *RendLinc*, s. VI, XII, 1935.

Pesetti 1994 = S. Pesetti, *Catalogo del Museo Provinciale Campano. Terrecotte votive. VI. Animali, frutti, giocattoli, pesi da telaio*, Firenze 1994.

Petridou 2017 = G. Petridou, "Demeter as an ophthalmologist? Eye votives and the cult of Demeter and Kore", in *Bodies of Evidence. Ancient Anatomical Votives. Past, Present and Future*, a cura di J Drycott - E.-J. Graham, London-New York 2017: 95-111.

Petrillo 2017 = N. Petrillo, "Le *matres* di Capua tra *kourotrophia* e maturazione. Una proposta di lettura", in *Maternità e politeismi. Materhoood(s) and Polil-theisms,* a cura di F. Pasche Guignard - G. Pedrucci, M. Scapini, Bologna 2017: 157-168.

Pizza 2005 = G. Pizza, *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma 2005.

Quilici Gigli 2023 = S. Quilici Gigli, "L'area del santuario di Fondo Patturelli", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl.* XV, 2023: 79-111.

Rescigno 2016 = C. Rescigno, "Lo spazio delle madri. Edifici di culto e architetture di un santuario campano antico", in *Annali del Museo Campano di Capua III*, 2016: 127-147.

Sampaolo 2010 = V. Sampaolo, «I nuovi scavi del Fondo Patturelli. Elementi per una definizione topografica», in *Bollettino di Archeologia on line* I, 2010: 3-10.

Sampaolo 2011 = Sampaolo 2011, "Abitato e necropoli arcaiche di Capua antica. Il punto della situazione", in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale, Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi e Italici (Caserta, Capua, Santa Maria Capua Vetere, 11-15 novembre 2007)*, Pisa-Roma 2011: 191-213.

Sampaolo - Poccetti 2014 = V. Sampaolo, P. Poccetti, "Capua. Ancora novità dal santuario del Fondo Patturelli", in *Immaginando città: racconti di fondazioni mitiche, forma e funzioni delle città campane. Santa Maria Capua Vetere – Paestum*, a cura di C. Rescigno - F. Sirano, Salerno-Napoli 2014: 144-159.

Scopacasa 2015 = R. Scopacasa, "Moulding cultural change: a contextual approach to anatomical votive terracottas in central Italy. Fourth-second centuries B.C.", in *BSR* 83, 2015: 1-27.

Spinsanti 1983 = S. Spinsanti, "Psicologia del pellegrinaggio", in *Pellegrinaggio e religiosità popolare*, a cura di L. Sartori, Padova 1983: 114-125.

Stek 2009 = T.D. Stek, "Religious Romanization" and the Fate of Italic Rural Sanctuaires", in T.D. Stek, *Cult, Places and Cultural Change in Republican Italy: a Contextual Approach to Religious Aspects of Rural Society after the Roman Conquest*, Amsterdam 2009: 17-34.

Stek - Burgers 2015 = *The Impact of Rome on Cult Places and Religious Practices in Ancient Italy*, a cura di T.D. Stek - G.-J. Burgers, *Bullettin of Institute of Classical Studies of the University of London*, Suppl. 132, 2015.

Stieda 1901 = L. Stieda, *Anatomisch-archäologische Studien.II. Anatomisches über alt-Italische Weihgeschenke*, Wiebaden 1901.

Strazzulla 2013 = M.J. Strazzulla, "Forme di devozione nei luoghi di culto dell'Abruzzo antico", in *Sacrum facere. Atti del I Seminario di Archeologia del Sacro (Trieste 17-18 febbraio 2012)*, a cura di F. Fontana, Trieste 2013: 41-94.

Strazzulla 2016 = M.J. Strazzulla, "I santuari italici nel quadro della romanizzazione", in *Archeologia classsica e postclassica tra Italia e Mediterraneo. Scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani*, a cura di S. Lusuardi Siena - C. Perassi - F. Sacchi - M. Sannazzaro, Milano 2016: 341-359.

Xella 2009 = P. Xella, "Syncretisme" comme catégorie conceptuelle: une notion utile?", in *Les religions orientales, dans le monde grec et romaine cent ans après Cumont (1906-2006)*, a cura di C. Bonnet - V. Pirenne-Delforge - D. Praet, Rome 2009: 135-147.

Enrico Giovanelli

Kourotròphoi e kourophòroi. Un'iconografia tipicamente medio-tirrenica nella piccola plastica fittile. Il contributo delle botteghe capuane

Abstract

La presente comunicazione esamina le *kourotròphoi* e *kourophòroi* assise conservate al Museo Provinciale Campano. Soggetto che a Capua è assai numeroso, trova ampia diffusione anche in Etruria e Lazio, come altri del resto nell'ambito della *koinè* che caratterizza il repertorio di *ex-voto* fittili delle stipi di area mediotirrenica, ma presenta differenze nella scelta e rielaborazione dei modelli da parte delle botteghe locali. Tale differenza sembrerebbe al momento caratterizzare anche un altro soggetto legato alla curotrofia, ovvero i pupi in fasce.

This communication focuses on the terracotta statuettes representing kourotròphoi and kourophòroi*, preserved at the Museo Provinciale Campano. This subject, that is very abundant in Capua, is also widely spread in Etruria and Latium, as others of the koinè that characterizes the repertoire of clay votive offerings of the hoards of the Middle Tyrrhenian area, but presents differences in the choice and reworking of the models by the local workshops. At the moment, this difference would seem to involve another subject linked to curotrofia, namely the swaddled babies.*

Nel novero dei materiali votivi fittili conservati al Museo Provinciale Campano, le *kourophòroi* e *kourotròphoi* assise assommano a 563 esemplari, facendone ad oggi la terza categoria di *ex-voto* per importanza numerica, dopo le tanagrine e gli anatomici[1]. Di queste è stato portato a termine il lavoro di classificazione, il cui esito è un volume in preparazione per la pubblicazione[2]. Recentemente inoltre le statuine di *kourophòroi* e *kourotròphoi* di Etruria, Lazio, Magna Grecia e Sicilia sono state oggetto di due importanti monografie di Giulia Pedrucci che, pur non avendo un impianto tipologicamente organizzato, come peraltro la medesima autrice dichiara esplicitamente, costituiscono comunque un utile repertorio per gli archeologi[3].

In questi lavori solo in minima parte sono compresi esemplari del Museo Provinciale: il *corpus* dei materiali provenienti da Capua infatti è costituito sulla base dei pezzi editi conservati in altri musei italiani ed esteri e soprattutto sulla tesi di dottorato di Rosa Patricia Migliore del 2006, dedicata agli *ex-voto* rinvenuti nella campagna di scavo a Fondo Patturelli del 1995, diretta da Valeria Sampaolo[4].

[1] Giovanelli in prep. La distinzione terminologica tra *kourotròphos*/*kourophòros* è ormai accettata in letteratura e si basa sulla esplicitazione del gesto dell'allattamento o meno da parte della figura femminile Sulle quantificazioni aggiornate degli altri *ex-voto* fittili conservati al Museo Provinciale Campano Chiesa - Giovanelli 2022; Chiesa - Giovanelli 2023.

[2] Giovanelli in prep.

[3] Pedrucci 2021; Pedrucci 2022.

[4] Migliore 2006.

1. *Kourophòros* accompagnata da uomo, da Cerveteri, *kourophòros* accompagnata da altra donna, da Preneste (da Pedrucci 2021, p. 240, Caer 32; dap. 190, Praen 17).
2. *Kourotròphoi* capuane del tipo AII (foto A. su concessione del Museo Provinciale Campano).

Anche senza gli esemplari in corso di studio da parte di chi scrive, già i numeri presentati dalla Pedrucci fanno ben comprendere come Capua sia in maniera netta il centro con più attestazioni, sia rispetto al resto della Campania, sia dell'Italia del sud, Sicilia compresa, sia considerando centri greci e indigeni, con ben 973 attestazioni[5]. Per Capua occorre inoltre ricordare che verosimilmente si tratta in gran parte di pezzi provenienti dal santuario di Fondo Patturelli.

Solo un altro centro ad oggi offre cifre paragonabili, sempre sulla scorta di questi dati, ovvero Veio, con 1046, dove il santuario di Campetti appare decisamente preponderante rispetto agli altri. Pur non avvicinandosi a Capua e Veio, per il Lazio si può ricordare Satricum con il santuario di *Mater Matuta*, dove compaiono 122 esemplari, che supera di gran lunga le attestazioni degli altri centri laziali[6]. Questa situazione non desta stupore a mio avviso perché anche le realtà santuariali di Veio-Campetti e Satricum sembrano caratterizzarsi per la presenza di divinità fortemente legate alla sfera curotrofica, seppur forse in maniera meno marcata rispetto a Capua-Fondo Patturelli. In questa sede non mi soffermerò sul valore della curotrofia a Capua, in Campania o più latamente nell'areale mediotirrenico, rimandando proprio ai lavori della Pedrucci che ne hanno ampiamente e dettagliatamente discusso gli aspetti più strettamente legati alla sfera religiosa nei comparti culturali presi in esame[7]. Tratterò più in dettaglio la questione dal punto di vista iconografico e stilistico, dal momento che sembrerebbero esservi alcune sostanziali differenze tra Veio e Satricum da un lato e Capua dall'altro.

Rifacendomi perciò al *corpus* di dati della studiosa, emerge subito una prima differenza tra l'ambito etrusco-laziale e campano: in Etruria e Lazio la scelta è nettamente a favore delle *kourophòroi* rispetto alle *kourotròphoi*: abbiamo infatti in Etruria 858 (803 da Veio) *kourophòroi* contro 254 (243 da Veio) *kourotròphoi*, nel Lazio 112 (103 da Satricum) contro 47 (19 da Satricum) mentre in Campania la situazione si inverte con 732 *kourotròphoi* (688 da Capua) contro 370 *kourophòroi* (285 da Capua)[8].

[5] Pedrucci 2022, pp. 172-173, tabb. 2, 3, 5. Occorre ricordare che questi numeri potrebbero variare con la prosecuzione delle ricerche e la pubblicazione di ulteriori dati. Segnalo che per Paestum ad esempio lo studio degli *ex-voto* rinvenuti presso il cosiddetto "Giardino Romano" è attualmente ancora in corso di studio e le immagini di *kourotròphoi* e *kourophòroi* potrebbero essere molto ingenti, seppur non vi siano al momento numeri precisi (si vedado Siani 2018; Siani 2022).

[6] Pedrucci 2021, pp. 122-124, tabb. 3 e 5 (Satricum) e 128-129, tabb. 15 e 17 (Veio).

[7] Oltre a questi lavori (cfr. nota 3) si possono inoltre ricordare per il santuario di Fondo Patturelli vari contributi di Nicoletta Petrillo (Petrillo 2016; Petrillo 2017; Petrillo 2018; Petrillo 2019; Petrillo 2025) che prendono in esame le grandi madri in tufo, la più nota e icastica espressione di queste valenze cultuali nel santuario capuano.

[8] Cfr. note 6 e 7.

3. *Kourotròphoi* capuane dei tipi AIV-XIII (foto A. su concessione del Museo Provinciale Campano).
4. *Kourotròphos* Chiaramonti, Musei Vaticani (rielab. autore da Hadzisteliou Price 1978, fig. 27).

Oltre a questa differenza tra madre allattante o meno, Etruria e Lazio offrono anche delle raffigurazioni di coppie di adulti con bambino, non attestate in Campania e nel resto dell'Italia meridionale, ovvero *kourophòroi* e *kourotròphoi* accompagnate da un uomo o donna, già, a mio avviso molto correttamente, individuate dalle Ducatè Paarman come una creazione originale etrusco-laziale, che potrebbero alludere, anche secondo Giulia Pedrucci, alla cura e tutela della prole da parte non solo della madre ma anche degli altri membri della famiglia, il marito o l'uomo investito di patria potestà (*pater familias*), o le congiunte più strette, come le sorelle della madre o le sue figlie maggiori[9] (fig. 1). Forse meno plausibile ma comunque suggestivo e interessante è anche lo spunto della Fabbri che ipotizza la possibilità di rappresentazioni di famiglie che assistono a cerimonie religiose, forse legate a riti di iniziazione[10].

Oltre a queste differenze più macroscopiche, ve ne sono altre. Le statuine etrusco-laziali, le cui prime attestazioni si collocano ancora nella prima metà del V sec. a.C., mantengono anche successivamente in prevalenza una visione frontale e rigida, di sapore arcaizzante che rimanda ancora ai primi modelli greci mediati dalla Sicilia, recependo solo in minima parte posteriori innovazioni tardo-classiche e ellenistiche che invece trovano maggiore ricettività a Capua. A Capua infatti salvo pochi casi, in particolare il tipo AII individuato per le *kourotròphoi* (fig. 2), non a caso da collocare ancora cronologicamente verso la seconda metà-ultimo quarto del V sec. a.C., questi retaggi sembrano ridursi notevolmente ben presto. Ciò coincide infatti con la fase di apogeo in generale della produzione di *ex-voto* fittili capuani, da collocarsi tra il tardo IV fino probabilmente alla metà circa del II sec. a.C.[11]

[9] Ducaté-Paarmann 2003: si tratterebbe infatti di un adattamento etrusco che attinge forse a modelli di coppie divine attestate nel mondo greco; Pedrucci 2021, pp. 96-97, 124-126, tabb. 7-11 (Lazio) e pp. 130-132, tabb. 19-24 (Etruria); Pedrucci 2022, pp. 145-146, 152-153.

[10] Fabbri 2019, pp. 135-145; inoltre Giovanelli 2019, Giovanelli 2021.

[11] Giovanelli in prep. Per la cronologia della produzione di *ex-voto* fittili capuani, sostanzialmente ancora legata a quanto formulato già da M. Bonghi Jovino, si vedano sempre Chiesa - Giovanelli 2022; Chiesa - Giovanelli 2023.

5. *Kourotròphoi* capuane dei tipi AXVIII-XXIV, in alto, e AXXX-XXXI, in basso (foto A. su concessione del Museo Provinciale Campano).

In questo momento le piccole madri capuane accolgono le nuove suggestioni provenienti dal mondo greco e magnogreco e ciò comporta uno scarto sensibile rispetto a quanto accennato poc'anzi per Etruria e Lazio. Tra le *kourotròphoi* in particolare è ben chiara una scelta operata, che guarda precipuamente a modelli ancora tardoclassici attici. Vari tipi individuati (in particolare da AIV, il più numeroso e "di successo" con i suoi 117 esemplari, circa un quinto del totale, a AXIII) (fig. 3) sembrano confermare quanto aveva intuito già nel 1978 Theodora Hadzisteliou Price, che notava somiglianze con un buon numero di statuine di età classica rinvenute presso l'accesso dell'Acropoli dove era probabilmente collocato il *Kourotròphion*.

Secondo la studiosa tale spazio potrebbe essere stato dedicato appunto a *Kourotròphos*, una personificazione divina della maternità. La studiosa inoltre avanza un'ulteriore ipotesi ovvero che esistesse una sua statua di culto sempre presso quest'area e che potrebbe essere stata replicata in epoca successiva. Una sua possibile copia marmorea o rielaborazione potrebbe essere infatti la statua Chiaramonti, conservata ai Musei Vaticani, opera neoattica di una bottega laziale o campana (fig. 4). La congettura della Hadzisteliou Price è assai suggestiva ma difficilmente verificabile e potrebbe presentare varie problematiche a partire dal fatto che il termine *kourotròphos* è epiteto attestato per altre divinità quali Ghe o Afrodite[12]. Non voglio dilungarmi sulla plausibilità dell'ipotesi della studiosa, che, forse pur azzardata, ha comunque dalla sua le intuizioni iconografiche formulate: queste *kourotròphoi* capuane attingono sicuramente a un modello o a modelli di età tardoclassica attici di cui è pienamente permeata anche la statua Chiaramonti. D'altra parte è pur vero che la riproduzione su oggetti di fattura corrente e prodotti in massa di opere d'arte che per un qualche motivo colpiscono l'immaginario di una qualsiasi collettività è un fenomeno ancora pienamente attuale e vivo, quindi, almeno teoricamente, una statua di culto o comunque dedicata sull'Acropoli di Atene avrebbe potuto avere un tale successo[13].

[12] Giovanelli in prep.; Hadzisteliou Price 1978, pp. 34-35, 106-107, 223. Si veda inoltre Pirenne-Delforge 2004.

[13] Un caso di successo in ambito campano nella coroplastica di statuine derivanti da un modello celebre sarebbe la cosiddetta "Hera pestana" (Greco 2010), che avrebbe influito anche sulla raffigurazione più generica dell'offerente. L'ipotesi è stata formulata anche per

6. *Kourophòroi* capuane dei tipi BVI-VII (foto A. su concessione del Museo Provinciale Campano).

La produzione di molti tipi riconducibili a quello che sembra sostanzialmente un unico modello di riferimento, almeno nei suoi tratti essenziali, conferma inoltre ciò che si è potuto ravvisare finora anche per soggetti tipici del periodo ellenistico quali le tanagrine, già edite, e gli eroti, su cui entrerà più nel merito la collega Marantonio successivamente: a fronte di un repertorio di modelli greci o magnogreci potenzialmente molto ampio, il processo di selezione degli artigiani capuani ne adotta un numero relativamente limitato, verosimilmente per esigenze di gusto e mercato locale[14].

Accanto a questo macrogruppo appena illustrato di matrice attica, vi sono altri tipi che sembrano rifarsi al medesimo retroterra, seppur si caratterizzino per una minore imponenza della resa della figura (in particolare i tipi da AXVIII a AXXIV), altri ancora invece (ad esempio AXXX e AXXXI) presentano caratteristiche caricaturali per la netta sproporzione tra testa e resto del corpo, nonché una resa dei tratti del volto che sembra caratterizzare queste donne come di età più matura per le quali si potrebbe forse pensare a nutrici (fig. 5).

Per quanto riguarda le *kourophòroi*, i tipi censiti sono molti di meno. Anche in questo caso assistiamo all'accoglienza di retaggi tardoclassici per i tipi da BI a BIII, che in ultima analisi sono rielaborazioni di uno schema iconografico ben noto, a partire da varie rappresentazioni di Afrodite con Eros bambino in braccio.

Se poco prima abbiamo ventilato la possibilità di raffigurazioni di nutrici tra le *kourotròphoi*, tra le *kourophòroi* la loro attestazione sembrerebbe lasciare meno ambiguità, considerando le scelte di resa posturale e del volto dei tipi BVII e BVIII (fig. 6).

Per brevità non mi addentro ad analizzare altri tipi che spesso assommano a pochi pezzi o sono addirittura *unica*, rinviando alla loro trattazione in dettaglio ad altra sede[15].

personaggi mitici presenti nella glittica etrusca (Maaskant Kleibrink 1997). Più in generale sulla replica e la fortuna nelle arti minori di statue celebri si veda Colzani - Marconi - Slavazzi 2023.

[14] L'edizione completa delle tanagrine è in Bedello Tata - Baroni - Casolo 1990. Si vedano inoltre Chiesa - Giovanelli 2022; Chiesa - Giovanelli 2023. Per gli eroti si fa riferimento al contributo di L. Marantonio in questo volume.

[15] Giovanelli in prep.; inoltre Giovanelli 2019; Giovanelli 2021.

7. Pupi in fasce con stola "cipriota" e berretto da Paestum e Capua
(da Siani 2018, fig. 2; Miller Ammerman 2007, figg. 7.13-14; foto A. su concessione del Museo Provinciale Campano).

Avviandomi quindi a concludere, quasi tutti i tipi considerati trovano sostanzialmente confronti in siti collocabili a breve o medio raggio rispetto a Capua, ovvero altri centri della Campania indigena o greca, e il Lazio meridionale. Pochi infatti sono i tipi che trovano confronti precisi al di fuori di questo areale e se consideriamo quanto notato prima, ovvero la schiacciante predominanza di Capua, è assai verosimile considerare questi esemplari al di fuori di essa come prodotti finiti (o loro matrici) esportati. Molti tipi inoltre trovano pochissime corrispondenze precise, da intendersi come repliche sostanzialmente fedeli, nei repertori noti del mondo greco (Beozia, Asia Minore, Alessandria, Sicilia, Taranto, etc.). Ciò è da imputarsi a mio avviso proprio a quanto finora illustrato, ovvero all'importanza intrinseca del soggetto nell'ambito capuano che ha portato sì a una selezione di modelli noti ma che ha nel contempo comportato un discreto apporto di rielaborazione creativa da parte degli artigiani locali, pur mantenendosi su convenzioni formali di fondo assai consolidate, in uno spirito, passatemi l'espressione, quasi di "*imitatio cum variatione*"[16].

La ravvisata differenza tra Etruria e Lazio da un lato e Campania dall'altro può contribuire a meglio delineare la questione della cosiddetta koinè etrusco-laziale-campana a proposito della categoria degli *ex-voto* fittili più in generale. Infatti oltre quanto salta subito all'occhio esaminando i dati dei *corpora* della Pedrucci, più recentemente ho iniziato ad affrontare un'altra categoria di votivi ricondotti alla sfera della *kourotrophia*, ovvero i pupi in fasce.

Anche tra questi infatti, sulla base degli esemplari conservati al Museo Provinciale e su quelli numerosissimi rinvenuti nel Giardino Romano di Paestum (ben 725) e in corso di studio da parte dell'equipe dell'Università di Salerno, sembra esservi una netta differenza rispetto a quanto offerto dai pupi di ambito etrusco-laziale. Gli esemplari pestani e quelli capuani presentano infatti nella maggior parte dei casi il berretto a punta o frigio che dir si voglia e sono provvisti di una stola con pendenti di varia foggia di tipo cipriota (soprattutto quelli pestani), attributo tipico dei *temple-boys* dell'isola. In Etruria e Lazio invece sono rappresentati di norma o a capo scoperto o col capo avvolto da una sorta di cappuccio e, quando presente, l'unico ornamento è la tipica collana con bulla (fig. 7)[17].

[16] Cfr. nota precedente.

[17] Per una panoramica delle quantificazioni di pupi in fasce in Italia Graham 2013; per Paestum e Capua Siani 2018; Siani 2022; Giovanelli 2024, in particolare per le possibili motivazioni di questa distinzione da non legarsi necessariamente a quanto proposto in precedenza da Mario Torelli (Torelli 1999, pp. 62-63, con riferimenti) che identificava nei pupi con berretto e stola a tracolla una rappresentazione di figli di liberti immessi nel corpo civico pestano dopo la deduzione coloniale in opposizione a quelli raffigurati con *bulla* che sarebbero stati i figli di persone già di stato libero o Rebecca Miller Ammerman (Miller Ammerman 2007) che li designava come i figli della vecchia comunità greco-lucana in opposizione ai rampolli dei nuovi arrivati latini.

Ulteriori acquisizioni da nuovi contesti o anche il riesame di altri soggetti presenti nel repertorio degli ex-voto etrusco-laziali-campani potrebbero forse infatti portare alla luce ulteriori differenze e meglio delineare per ogni comparto culturale i modelli da cui gli artigiani locali attingevano e rielaboravano per le esigenze dettate dalle comunità di riferimento.

Enrico Giovanelli
Università degli Studi di Milano – Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
enrico.giovanelli@unimi.it

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Bedello Tata - Baroni - Casolo = M. Bedello Tata - S. Baroni - V. Casolo, *Capua Preromana. Terrecotte votive. IV-V. Oscilla, thymiateria, Arulae – Piccole figure muliebri panneggiate*, Firenze 1990.

Chiesa - Giovanelli 2022 = F. Chiesa - E. Giovanelli, "Gli ex-voto fittili di Capua - Fondo Patturelli. Un bilancio quantitativo e aggiornamenti sugli studi in corso", in *ScAnt* 28.2: 241-252.

Chiesa - Giovanelli 2023 = F. Chiesa - E. Giovanelli, "Il materiale architettonico e votivo del santuario del Fondo Patturelli: studi, acquisizioni e prospettive", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl.* XV, 2023: 121-148.

Colzani - Marconi - Slavazzi 2023 = *Greek and Roman small size sculpture*, a cura di G. Colzani - C. Marconi - F. Slavazzi, Berlin-Boston 2023.

Ducate-Paarmann 2003 = S. Ducatè-Paarmann, "Deux femmes à l'enfant. Etude d'une classe d'offrandes étrusco-latiales en terre cuit", in *MEFRA* 115.2: 837-865.

Fabbri 2019 = F. Fabbri, *Votivi anatomici fittili: uno straordinario fenomeno di religiosità popolare dell'Italia antica*, Bologna 2019.

Giovanelli 2019 = E. Giovanelli, "Le Madri in trono di Fondo Patturelli a Capua. Rapporti tra i piccoli fittili votivi, la coroplastica maggiore e le statue in tufo. Alcune considerazioni", in *Acme* 72.2, 2019: 9-25.

Giovanelli 2021 = E. Giovanelli, "Piccole *matres* in trono da Capua. Appunti preliminari sulla plastica votiva di Fondo Patturelli", in *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 15-17 novembre 2019)*, a cura di E. Greco - A. Salzano - C.I. Tornese, Paestum 2021: 719-731.

Giovanelli 2024 = E. Giovanelli, "Influenze cipriote nella coroplastica ellenistica campana? Su alcuni pupi fittili da Paestum e Capua", in *Sibrium* 38, 2024: 92-109.

Giovanelli in prep. = E. Giovanelli, *Capua Preromana XIII. Piccole madri assise*, in preparazione.

Graham 2013 = E.-J. Graham, "The making of infants in Hellenistic and early Roman Italy: a votive perspective", in *WorldA* 45.2: 215-231.

Greco 2010 = G. Greco, "Hera pestana: tra continuità e discontinuità" in *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, a cura di G. Greco - C. Gasparri - R. Pierobon Benoit, Pozzuoli 2010: 159-185.

Hadzisteliou Price 1978 = T. Hadzisteliou Price, Kourotrophos. *Cult and Representations of the Greek Nursing Deities*, Leiden 1978.

Maaskant Kleibrink 1997 = M. Maaskant Kleibrink, "Bearers of idols. Iphigeneia, Kassandra and Aeneas", in *La glyptique des mondes classiques: mélanges en hommage à Marie-Louise Vollenweider*, a cura di M. Avisseau Broustet, Paris 1997: 23-34.

Migliore 2006 = R.P. Migliore, *Coroplastica votiva dal santuario del Fondo Patturelli di Capua – Scavo 1995*, tesi di dottorato XIX ciclo, Seconda Università degli Studi di Napoli, 2006.

Miller Ammerman 2007 = R. Miller Ammerman, 'Children at risk: votive Terracottas and the Welfare of Infants at Paestum', in *Constructions of childhood in ancient Greece and Italy*, a cura di A. Cohen - J.B. Rutter, Princeton 2007: 131-151.

Pedrucci 2021 = G. Pedrucci, *Votive Statuettes of Adult/s and Infant/s in ancient Italy. From the end of the 7th to 1st c. BCE: a new reading. I. Ancient Latium and Etruria*, Roma 2021.

Pedrucci 2022 = G. Pedrucci, *Votive Statuettes of Adult/s and Infant/s in ancient Italy. From the end of the 7th to 1st c. BCE: a new reading. II. Campania, Magna Grecia and Sicily*, Roma 2022.

Petrillo 2016 = N. Petrillo, "*Matres* capuane e *kourotrophia*. Qualche nuova considerazione iconografica", in *Oebalus* 11: 375-389.

Petrillo 2017 = N. Petrillo, "Abiti, spille, bottoni: alcune riflessioni sui costumi delle madri in tufo da Capua", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del I Convegno Internazionale di studi (Paestum, 7-9 settembre 2016)*, a cura di A. Pontrandolfo - M. Scafuro, Paestum 2017: 1197-1204.

Petrillo 2018 = N. Petrillo, "Tufo e terracotta. Immagini di madri a Capua tra officine della grande statuaria e botteghe della produzione seriale", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del II Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 28-30 giugno 2017)*, a cura di M. Cipriani - A. Pontrandolfo - M. Scafuro, Paestum 2018: 683-689.

Petrillo 2019 = N. Petrillo, "Identità, generi, età: nuove riflessioni sulle immagini infantili nel corpus delle madri in tufo di Capua", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del III Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 16-18 novembre 2018)*, a cura di M. Cipriani - E. Greco - A. Pontrandolfo - M. Scafuro, Paestum 2019: 759-768.

Petrillo 2023 = N. Petrillo, "Appendix 1. Le Madri campane e il Fondo Patturelli: riflessioni su identità, tipologie e cronologie per rileggere il Santuario", in M. Wolf, *Hellenistische Heiligtümer in Kampanien. Sakralarchitektur im Grenzgebiet zwischen Großgriechenland und Rom*, Wiesbaden 2023: 91-94.

Petrillo 2025 = N. Petrillo, *Le madri in tufo del Fondo Patturelli. Tipologia, cronologia e contesti dell'offerta*, Albano di Lucania 2025.

Pirenne-Delforge 2004 = V. Pirenne-Delforge, "Quis es la Kourotrophos athénienne?", *in Naissance et petite enfance dans l'Antiquité. Actes du colloque de Fribourg, 18 novembre-1er décembre 2001*, a cura di V. Dasen, Fribourg-Göttingen 2004: 171-185.

Siani 2018 = C. Siani, "Poseidonia-Paestum: nuovi dati dallo studio dei bambini in fasce", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del II Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 28-30 giugno 2017)*, a cura di M. Cipriani - A. Pontrandolfo - M. Scafuro, Paestum 2018: 691-698.

Siani 2022 = C. Siani, "I bambini con camicia e collanina nel sistema votivo del contesto del cd. Giardino Romano di Poseidonia-Paestum", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del V Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 19-21 novembre 2020)*, a cura di M. Cipriani - E. Greco - A. Salzano - C.I. Tornese, Paestum 2022: 351-358.

Torelli 1999 = M. Torelli, *Paestum romana*, Roma 1999.

Paola Stucchi

Elementi alloctoni nei santuari di Capua: le immagini di Bes

Abstract

Il presente contributo è incentrato sullo studio di quarantuno terrecotte figurate, verosimilmente provenienti dal santuario di Fondo Patturelli e conservate presso il Museo Campano di Capua, variamente attribuibili alla figura di Bes e a soggetti a lui affini. Realizzati tra la fine del IV e la metà del II secolo a.C., questi votivi sono ascrivibili a otto tipologie iconografiche, che riflettono il rapporto più o meno diretto con la poliedrica divinità egizio-orientale. La ricerca evidenzia le sottese influenze culturali, sia ellenistiche sia orientali, che confermano l'esistenza di una assai fitta rete di contatti di ampio raggio e il carattere multiculturale dell'antico centro campano. Pertanto, la presenza a Capua di Bes, affine per competenze alle divinità del santuario di Fondo Patturelli e coinvolto nell'introduzione dei culti orientali nella Campania ellenistica, offre nuove prospettive sui complessi rapporti tra artigianato e committenza, pur nell'impossibilità di comprendere appieno le ragioni della scelta e selezione locale delle iconografie studiate.

This paper focuses on the study of forty-one figured terracottas probably found in Fondo Patturelli sanctuary, now at Museo Campano in Capua. Made between the end of the 4th and the mid-second century BC, these votive offerings represent Bes and similar deities and can be divided into eight iconographic types; typologies reflect the more or less direct relationship with the multifaceted Egyptian-Oriental god. The research emphasises the cultural influences, both Hellenistic and Oriental, confirming the multiculturalism of ancient Capua and the existence of a very dense network of wide-ranging contacts. So, Bes' terracottas in Capua provide new perspectives on the complex relations between craftsmanship and clients, even though it is impossible to fully understand the reasons for the local choice and selection of the studied iconographies.

Il presente contributo è incentrato su un lotto di quarantuno terrecotte figurate[1], individuate durante lo spoglio dei materiali raccolti nelle sale e nei magazzini del Museo Campano di Capua, la cui produzione si colloca a partire dalla fine del IV secolo a.C., con una concentrazione più marcata tra la seconda metà del III e la metà del II secolo a.C., quindi nel medesimo arco temporale che le ricerche pregresse condotte sui votivi di Fondo Patturelli hanno indicato come momento di massima creatività delle maestranze capuane, un periodo non condizionato in maniera duratura dalle

[1] Questo contributo fa riferimento, per i contenuti, alla mia tesi di Specializzazione, discussa presso l'Università degli Studi di Milano (Stucchi 2018-2019) e attualmente in corso di revisione in vista di una futura pubblicazione. Ringrazio le prof.sse Maria Bonghi Jovino e Federica Chiesa per aver incluso la ricerca da me condotta nell'ambito del Progetto dipartimentale di studi della Cattedra di Archeologia dell'Italia Preromana dell'Ateneo milanese, da loro diretto e coordinato, *Per un profilo storico e archeologico di Capua preromana. Ricerche sui santuari e sulle necropoli della città antica: materiali e complessi inediti*, confluito ora nel PRIN *De rerum figura. Things inside Images in pre-Roman Italy* coordinato dall'Università degli Studi di Pavia in collaborazione con gli atenei milanese e patavino e diretto dal prof. Maurizio Harari.

1. Capua, Museo Provinciale Campano. Bes tipo Capua I (inv. 10926) (foto A.).

alterne vicende inerenti al secondo conflitto romano-cartaginese, quando l'antica città sembrò tornare quasi alla medesima vitalità culturale ed economica precedente la parentesi annibalica[2].

Il soggetto delle statuine presentate in questo studio può essere variamente attribuito alle figure di Bes e di esseri a lui affini, probabili mediatori nella veicolazione dell'immagine del dio egizio all'interno dei santuari dell'antica Capua. La ragione della presenza di Bes nel contesto capuano parrebbe legarsi alle sfere di competenza di questa divinità, le quali appaiono condivise, almeno in parte, dai numi venerati presso il santuario periurbano di Fondo Patturelli, cui i votivi studiati sono attribuiti. Tale affinità si fonderebbe su alcune prerogative divine, quali curotrofia, funzione liminare e profilattica, le quali potrebbero aver favorito un accostamento tra l'essere alloctono di origini orientali e figure ancillari dell'importante dea capuana e dei culti compresi nel santuario a lei dedicato[3]. Il confronto tra queste entità, che a volte sfuma in una sovrapposizione anche totale almeno a livello iconografico, deve però tenere conto dell'ampia varietà di soggetti per noi definibili come "Bes", intendendo con tale nome non soltanto la divinità egizia originaria, ma anche gli esiti di complesse elaborazioni avvenute nel Mediterraneo orientale, nonché esseri ibridi[4], sovrannaturali e spesso naniformi, dalla natura in parte sfuggente e apparentemente sempre legati alla sfera della sessualità, della fertilità e della rigenerazione.

I diversi ambiti entro i quali si invera la funzione divina di queste entità, espressione delle funzioni cultuali svolte, sembrano trovare corrispondenza nella classificazione che è stato possibile applicare ai votivi studiati. L'analisi delle terrecotte ha, infatti, consentito di individuare otto iconografie, alcune delle quali caratterizzate dalla presenza di varianti, che paiono esplicitare le varie funzioni cultuali del nume naniforme e degli esseri a lui assimilabili; le otto tipologie descritte di seguito sono a loro volta ascrivibili a sovra-categorie, che riflettono il rapporto più o meno diretto con la divinità egizio-orientale.

Al primo gruppo possiamo ascrivere le raffigurazioni così dette canoniche del Signore di Punt, immagini dell'Egitto faraonico del Nuovo Regno riviste alla luce delle esperienze fenicie ed elleniche, corrispondenti ai tipi Capua I e II.

La prima tipologia iconografica identificata è, pertanto, quella che meglio ripropone i canoni rappresentativi di Bes, presentandone le caratteristiche principali: la figura stante frontale, lievemente accovacciata, la coda attorcigliata pendente tra le gambe, gli occhi amigdaloidi e, sul capo, la corona piumata (fig. 1). L'immagine descritta è ben testimoniata nella classe degli amuleti, diffusi nella penisola fin dall'età orientalizzante. Rispetto ai modelli provenienti dalla terra del Nilo, però, in questi materiali la caratteristica pinguedine del soggetto risulta essere meno accentuata; inoltre, la figura

[2] Heurgon 1942; Bonghi Jovino 1965; Parise Badoni 1968; Bonghi Jovino 1971; Bedello Tata 1974; Della Torre - Ciaghi 1980; Bedello Tata - Baroni - Casolo 1990; Pugliese Carratelli 1991; Pesetti 1994; Grassi 2000; Minoja 2000; Bonghi Jovino - Chiesa 2016.

[3] In merito alla figura di Bes e alle sue prerogative divine si rimanda a Velázquez Brieva 2007. Sul panorama cultuale del santuario di Fondo Patturelli si veda, da ultimo, Bonghi Jovino - Chiesa 2016.

[4] Derchain 1981; Dasen 1993; Velázquez Brieva 2007.

2. Capua, Museo Provinciale Campano. Bes tipo Capua II (inv. 11006) (foto A.).
3. Capua, Museo Provinciale Campano. Bes tipo Capua III (inv. 11013) (foto A.).

ritratta si connota per la maggiore stilizzazione dei tratti e la notevole rigidità della posa, elementi rielaborati in una soluzione iconografica originale che accoglie stilemi propri della glittica, in particolare delle rappresentazioni fenicie[5].

Un'immagine dalla lettura ambivalente presenta, invece, il tipo Capua II (fig. 2), cui sono attribuiti tredici esemplari afferenti a cinque varianti. A una prima osservazione di questi reperti, l'immagine rappresentata parrebbe una rielaborazione locale della figura di Sileno, realizzata a partire dal modello del tipo accovacciato colto nell'atto di abbracciare un cratere[6]. Tuttavia, a un'analisi più attenta emerge come, nel soggetto rappresentato, appaiano marcati alcuni aspetti che non si coniugano con l'immagine della divinità minore ellenica; le principali caratteristiche su cui tale discorso si focalizza sono la ieraticità della postura, la massa monolitica degli arti saldati tra loro, la leontea calcata sul capo. I dettagli appena descritti acquistano significato nell'identificare il personaggio raffigurato quale Bes, intendendo con questo nome non tanto la divinità egizia originaria, ma l'esito di un complesso di elaborazioni verificatesi nel Mediterraneo. In suddetto contesto l'immagine e le competenze del Signore di Punt si sono venute assimilando e sovrapponendo a quelle delle figure divino/eroiche di Melqart, Gilgamesh ed Herakles[7], con la conseguente umanizzazione dell'aspetto ferino del dio naniforme e l'adeguamento degli attributi caratterizzanti. Nonostante il palese richiamo al culto e alla mitologia vicino orientale, la soluzione iconografica adottata resta legata ai modelli egiziani, ispirandosi alla classe degli unguentari egizio-nubiani modellati a guisa di Bes, probabilmente attraverso la mediazione dei vasi conformati quali *squatting comasts*[8].

Alle iconografie appena descritte, legate alle immagini canoniche del dio, seguono rappresentazioni di soggetti ibridi, richiamanti sia la divinità naniforme sia le sembianze del sileno. In virtù dell'ambivalenza evidenziata, le tipologie ascrivibili a questa seconda categoria sono definibili come pseudo-Bes, trattandosi di raffigurazioni riconducibili al dio inteso in senso lato, come affermato precedentemente. Tali terrecotte, passibili di molteplici letture e possibile riflesso dell'importante cosmopolitismo capuano descritto dalle fonti, meglio esemplificano i più sottili dettagli delle sfere di competenza ad esse sottese.

Curoforia e curotrofia sono le prerogative espresse dal tipo Capua III (fig. 3), le cui quattro varianti includono diciassette esemplari. Il soggetto di queste statuine porta sulla spalla un fanciullo, a un tempo preservandolo dai pericoli circostanti e presentandolo alla divinità cui i votivi stessi vengono dedicati. In tal modo l'effigie incarnerebbe le medesime competenze già svolte dal signore di Punt in

[5] Wilson 1975; Bisi 1980; Bisi 1986.

[6] Di Franco 2021; Di Franco - Mancini 2021.

[7] Jesi 1962; Bisi 1980; Bonnet 1988; Malkin 2005.

[8] Dasen 2000; Pautasso 2015.

4. Capua, Museo Provinciale Campano. Bes tipo Capua IV (inv. 11019) (foto A.).
5. Capua, Museo Provinciale Campano. Bes tipo Capua V (inv. 11018) (foto A.).
6. Capua, Museo Provinciale Campano. Bes tipo Capua VI (inv. 11020) (foto A.).

Egitto[9], dove esse trovano la loro maggiore espressione nei così detti "Cippi di Horo", ivi legandosi alle valenze salutifere e taumaturgiche della divinità[10]. A livello formale, gli elementi che determinano il confronto con la divinità naniforme sono la pinguedine della figura, il fisico sproporzionato e quasi grottesco, il corto gonnellino, conformato come lo shendit egiziano, e l'intuirsi del pendere di una bulla dal collo. La possibile riproposizione del modello egizio in soluzioni iconografiche in linea con la cultura artistica locale, però, è qui subordinata alle affinità formali e funzionali tra le figure di Bes e del Sileno, in un gioco di reciproche influenze e sovrapposizioni di difficile ricostruzione[11]. In simile contesto la statuina diviene passibile della duplice lettura, la quale pare dipendere essenzialmente dalla cultura del fedele che fruisce della produzione coroplastica legata alle pratiche santuariali.

Differente la situazione fotografata dai tipi Capua IV, V e VI (rispettivamente figg. 4, 5 e 6), noti in una sola copia frammentaria. Ognuno di essi costituisce un *unicum* nel panorama votivo capuano[12] e, allo stato attuale delle conoscenze, risulta essere privo di confronti o riferimenti precisi. L'affinità dei tre esemplari è determinata *in primis* dalla resa dei lineamenti nelle terrecotte considerate: la barba è trattata a ciocche verticali, le labbra carnose incorniciano i denti apparentemente digrignati, il naso è largo e un po' schiacciato, gli occhi sono amigdaloidi e bulbosi sotto le sopracciglia aggrottate, e un certo rialzamento centrale della calotta cranica suggerisce un aspetto brachicefalo. Gli altri elementi che concorrono a definire le iconografie, la cui esposizione resterebbe troppo lunga per questa sede, non hanno legami tra loro; tuttavia, essi rimandano singolarmente a stilemi variamente propri del mondo vicino orientale, dalla costa fenicia alla terra dei Faraoni, delineando un quadro al momento tutt'altro che chiaro. Nonostante ciò, nel contesto dei depositi votivi capuani, i

[9] Donadoni 1959; Charvat 1980; Romano 1990; Bisi 1994; Velazquez Brieva 2007.

[10] De Salvia 1988; Kakosy 1997; Sist 2010.

[11] Furtwängler 1907; Jesi 1962; Derchain 1981; Tran Tam Tinh 1986; Di Franco - Mancini 2021.

[12] Per ciascuno di questi tipi iconografici non mi è stato finora possibile identificare l'esistenza di altre copie nei diversi lotti di materiali afferenti ai santuari capuani conservati presso altri istituti museali (Laumonier 1921; Leyenaar Plaisier 1979; Della Torre - Ciaghi 1980).

7. Capua, Museo Provinciale Campano. Bes tipo Capua VII (inv. 11021) (foto A.).
8. Capua, Museo Provinciale Campano. Sileno tipo Capua VIII (inv. 11030) (foto A.).

tre tipi indagati paiono costituire un gruppo a suo modo omogeneo, definibile quale "Bes vicino orientale"; esso è pienamente ascrivibile alla categoria degli pseudo-Bes precedentemente descritta, i cui soggetti corrispondono a quell'insieme di elusive divinità minori connesse con fertilità, rigenerazione e sessualità.

Un contesto geograficamente opposto richiamano, invece, i votivi appartenenti al tipo Capua VII (fig. 7), che trova testimonianza in tre reperti prodotto di tre matrici differenti. Il Mediterraneo occidentale è l'ambito di riferimento per queste statuine, il cui soggetto principale è un musico ritratto seduto mentre suona un doppio *aulos*. I confronti più stringenti vengono da contesti funerari del mondo punico, disseminati lungo le rotte che dalla Sardegna conducono a Ibiza; in tali reperti, però, ai piedi della divinità musicista giace un fanciullo, che viene così accompagnato nell'aldilà secondo un'iconografia propria di Bes già nell'Egitto faraonico e connotata da un marcato significato curoforico[13]. In tale rappresentazione parrebbe mantenersi un carattere ctonio della divinità, aspetto che risulta decisamente smorzato nei reperti capuani, pur rientrando a pieno titolo nelle valenze sottese ai culti e alle ritualità inerenti il Santuario di Fondo Patturelli.

Alle categorie di reperti sopra descritti possiamo, infine, accostarne una terza, nella quale accogliere specifiche raffigurazioni di sileni pertinenti a un'unica tipologia iconografica, chiamata tipo Capua VIII (fig. 8), nota in quattro esemplari ripartiti tra due varianti. Tale scelta è basata sulla stretta affinità di questi reperti con quelli catalogati nel tipo Capua III che impone una più ampia riflessione sui rapporti tra le figure di Bes e Sileno, già precedentemente accennati, e sugli slittamenti iconografici e semantici tra le due entità che gli antichi possono aver compiuto in maniera più o meno consapevole. L'immagine modellata in questi votivi è quella del sileno curoforo che stringe a sé un pupo in fasce. L'importanza di questa tipologia non risiede tanto nella soluzione formale adottata, più vicina ai modelli delle terrecotte teatrali[14], quanto nelle valenze ad essa sottese, curoforia *in primis*, cui si lega quasi in simbiosi la curotrofia, in nuce nell'impostazione stessa dell'immagine. L'affinità anche concettuale con le terrecotte attribuibili a Bes precedentemente menzionate, creata da tematica e competenze, potrebbe costituire il veicolo dell'ingresso delle rappresentazioni della divinità alloctona tra i votivi dei santuari capuani. Una simile situazione potrebbe, inoltre, aver portato all'inclusione della deità straniera nel pantheon capuano come figura ancillare minore in un culto locale, ma allo stato attuale delle conoscenze tale lettura resta una mera ipotesi.

Venendo ora alla figura di Bes, divinità straniera per eccellenza già nell'antico Egitto, si può notare come i reperti descritti ricomprendano, con le loro iconografie, le varie declinazioni vicino orientali e

[13] Fariselli 2007; Pompianu 2009.

[14] Della Torre - Ciaghi 1980.

mediterranee del dio, incluse le sfuggenti entità divine minori a lui affini, apparentemente di più ampia diffusione, legate alle medesime sfere di competenza. Siamo quindi di fronte a entità poliedriche e multiformi, in parte esito di variegati sincretismi e adattamenti, i cui dettagli anche insoliti sembrano mantenere un significato e una ragione d'essere solo nella figura stessa di questa grottesca deità.

Il panorama dei confronti ricostruiti si è rivelato estremamente variegato e complesso, comprendendo il bacino mediterraneo e allungandosi talvolta ai territori limitrofi. Il quadro delineato sembra sottendere una rete di contatti di ampio raggio, più fitta di quanto finora ipotizzato, che implica il continuo passaggio sul suolo dell'*altera Roma* di stranieri, mercanti o artigiani, cui si potrebbe forse aggiungere parte della popolazione servile ivi residente. Tale situazione deve avere oltremodo favorito la ricezione di elementi alloctoni, la cui presenza, almeno saltuaria, verrebbe forse ulteriormente suggerita dal carattere di *unicum* di alcuni di questi reperti nell'ambito del ricco deposito votivo del Santuario del Fondo Patturelli. Solo in un caso sembra potersi parlare di una dedica di un prodotto importato da parte di uno straniero, ma il discorso resta strettamente ipotetico.

Le influenze culturali sottese alle scelte iconografiche adottate, tuttavia, si sviluppano principalmente in due direzioni.

Da una parte si evidenzia la dominante koiné ellenizzata, che si invera soprattutto nell'intensificarsi della già forte commistione con l'equivalente cultuale di Bes, il Sileno, in un rapporto di reciproci scambi e influssi più volte sottolineato. I collegamenti culturali messi in luce dai precedenti studi sulla coroplastica capuana trovano conferma, per quanto riguarda i votivi raffiguranti Bes, nei rimandi ai modelli magno greci ed egei, visibili in quelle terrecotte che evidenziano le affinità esistenti tra il Signore di Punt e alcuni soggetti del pantheon greco. Dominano questo campo i confronti con Herakles[15] e i Sileni[16], i cui stretti legami anche nella codifica delle soluzioni iconografiche permettono una sovrapponibilità talvolta totale. L'identificazione del soggetto può essere allora suggerita dall'analisi dei dettagli, la cui minima variazione permette diverse letture.

Dall'altra, appare decisamente non trascurabile l'individuarsi di una serie di aspetti variamente definibili come orientali, che pongono l'accento sul carattere multiculturale e sulla compagine sociale di Capua. In quest'ottica, accrescono la propria importanza le relazioni con le comunità fenicio-puniche, maggiormente strutturate rispetto a quanto finora ipotizzato, che vanno ben oltre la presenza a Capua dell'esercito annibalico. Ad accentuare tale impressione concorrono la diffusione su suolo italico di moneta spicciola ebusitana[17] e la sostanziale mancanza di confronti nei centri campani circostanti per i materiali oggetto di questo studio, diversamente da quanto riscontrato per altre tipologie edite di votivi[18].

Oltre i vivaci contatti appena descritti, devono nondimeno essere considerate anche le eredità iconografiche della koinè culturale di età orientalizzante[19], legate alla funzione profilattica del dio. In tale periodo, gli amuleti che lo ritraggono manifestando il suo potere sono limitati alla sfera femminile e, in determinati contesti, sono appannaggio esclusivo delle donne che hanno vissuto la maternità.

Questa conoscenza pregressa di Bes deve aver giocato un ruolo, forse importante, nel suo improvviso riapparire dopo il IV secolo a.C., come testimonierebbe l'accettazione e la fortuna della moneta ebusitana, precedentemente citata, a garanzia della quale è posta proprio l'immagine del dio naniforme. Il conservarsi della memoria della divinità esotica nelle culture italiche dopo l'Orientalizzante è probabilmente avvenuta in ambiti estranei al record archeologico, come suggerisce l'assenza di rappresentazioni del Signore di Punt ascrivibili a questo range cronologico; tale conservazione, tuttavia, deve essere stata favorita dalla diffusione delle immagini di quei "demoni panciuti", spesso curotrofi,

[15] Cfr. nota 7.

[16] Cfr. nota 11.

[17] Pardini 2017.

[18] Bonghi Jovino 1990.

[19] De Salvia 2006-2007.

associati in particolare con culti femminili e frequentemente rinvenuti in stretta connessione con i diversi aspetti della maternità.

Quanto delineato pare essere alla base, inoltre, della circolazione piuttosto ampia della figura di Bes tra le comunità magnogreche e italiche. Sebbene la parzialità dei dati pubblicati impedisca talvolta di andare oltre la mera presenza della divinità, rendendone maggiormente difficoltosa un'analisi sia quantitativa sia qualitativa, i confronti individuati in Calabria, Puglia, Basilicata, Sicilia e Sardegna evidenziano una diffusione capillare del dio, fortemente mediata dalla cultura greca ma supportata anche dagli elementi punici e orientali transitanti nell'area.

A fronte di tutto ciò, la concreta essenza di Bes a Capua e in Campania resta al momento una realtà evanescente, le cui labili tracce hanno iniziato ad essere delineate da studi recenti. L'esistenza di questi elementi alloctoni tra i votivi capuani non permette di avanzare alcuna ipotesi sulla probabile presenza di persone di origine orientale nell'antica città campana. Unica certezza desumibile da questi oggetti è l'attestazione all'interno della società capuana di soggetti di cultura orientale. Continua, però, a essere impossibile determinare se tale cultura sia originaria o acquisita e, in questo secondo caso, a che livello di adozione sia dovuta, potendo esso fluttuare da una fascinazione superficiale a un'adesione e appropriazione variamente consapevole. Al soggiorno capuano di migranti stranieri si affianca, infatti, la presenza nel bacino mediterraneo di italici, che fanno esperienza diretta di culture altre rispetto alla propria: in tali contesti essi potrebbero aver recepito alcuni aspetti di riti e culti stranieri, appropriandosene in maniera più o meno fedele e riportandoli, quindi, con sé in patria.

In conclusione, sebbene le istanze che hanno portato alla scelta e selezione di queste iconografie nelle loro declinazioni all'interno della comunità locale siano ancora oggetto di indagine, l'attestazione di Bes a Capua acquista significato inserendosi nella complessa dinamica tra committenza e artigianato locale. Essa partecipa, inoltre, alla ricostruzione dell'immagine di una Capua cosmopolita dalla compagine sociale variegata, in cui la presenza di elementi orientalizzanti, finora rimasta una nota di colore a margine del più ampio discorso italico ed ellenico, acquisisce una maggiore consistenza.

Paola Stucchi
Università degli Studi di Milano – Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
paola.stucchi@gmail.com

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Bedello Tata - Baroni - Casolo = M. Bedello Tata - S. Baroni - V. Casolo, *Capua Preromana. Terrecotte votive. IV-V. Oscilla, thymiateria, Arulae – Piccole figure muliebri panneggiate*, Firenze 1990.

Bedello Tata 1974 = M. Bedello Tata, *Capua Preromana. Terrecotte votive III. Catalogo del Museo Provinciale Campano. Testine e busti*, Firenze 1974.

Bisi 1980 = A.M. Bisi, "Da Bes a Herakles", in *RStFen* VIII, 1980: 19-42.

Bisi 1986 = A.M. Bisi, "La coroplastica fenicia d'Occidente (con particolare riguardo a quella ibicena)", in *Los Fenicios en la peninsula iberica*, a cura di G. Del Olmo Lete - M.E. Aubet Semmer, Barcellona 1986: 285-294.

Bisi 1994 = A.M. Bisi, *s.v. Bes*, in *EAA* suppl. 2.1, 1994: 678-679.

Bonghi Jovino 1965 = M. Bonghi Jovino, *Capua Preromana. Terrecotte votive. I. Teste isolate e mezze teste*, Firenze 1965.

Bonghi Jovino 1971 = M. Bonghi Jovino, *Capua Preromana. Terrecotte votive II. Catalogo del Museo Provinciale Campano. Le statue*, Firenze 1971.

Bonghi Jovino 1990 = *Artigiani e botteghe nell'Italia preromana: studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campana*, a cura di M. Bonghi Jovino, Roma 1990.

Bonghi Jovino - Chiesa 2016 = *Le sembianze degli dei e il linguaggio degli uomini. Studio di lessico e di forma degli artigiani capuani*, a cura di M. Bonghi Jovino - F. Chiesa, Sesto San Giovanni 2016.

Bonnet 1988 = C. Bonnet, *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclèes tyrien en Méditerranée*, Brussels 1988.

Charvat 1980 = P. Charvat, "The Bes Jug", in *ZÄS* 107, 1980: 46-52.

Dasen 1993 = V. Dasen, *Dwarfs in ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993.

Dasen 2000 = V. Dasen, "Squatting Comasts and Scarab-Beetles", in *Periplous. Papers on classical art and Archaeology presented to Sir John Boardman*, a cura di G.R. Tsetskhladze - A.J.N.W. Prag - A.M. Snodgrass, London-New York 2000: 89-97.

De Salvia 1988 = F. De Salvia, "Un nuovo esemplare di stele di "Horo sui coccodrilli" rinvenuto in Italia", in *OrAnt* XXVII, 1988, 1-2: 127-131.

De Salvia 2006-2007 = F. De Salvia, "Egitto faraonico e Campania pre-romana: gli *aegyptiaca* (secoli IX-IV a.C.)", in *Egittomania. Iside e il mistero, Catalogo della mostra (Napoli, 12 ottobre 2006-26 febbraio 2007)*, a cura di S. De Caro, Milano 2006: 21-30.

Della Torre - Ciaghi 1980 = *Terrecotte figurate ed architettoniche del Museo Nazionale di Napoli. I. Terrecotte figurate da Capua*, a cura di O. Della Torre, S. Ciaghi, Napoli 1980.

Derchain 1981 = P. Derchain, "Observations sur les Erotica", in *The Sacred Animal Necropolis at North Saqqâra. The Southern Dependeries of the Main Temple Complex*, a cura di G.T. Martin, Londra 1981: 166-170.

Di Franco 2021 = L. Di Franco, "L'iconografia del Papposileno accovacciato tipo Wilton House", in *Eidola* 18, 2021: 37-66.

Di Franco - Mancini 2021 = L. Di Franco - L. Mancini, "Il Sileno accovacciato con cornucopia. Origini, contesti e significato di un simbolo monetale tarentino dell'età di Pirro", in *RItNum* CXXII, 2021:135-195.

Donadoni 1959 = S. Donadoni, s.v. *Bes*, in *EAA* II 1959: 66.

Fariselli 2007 = A.C. Fariselli, "Musica e danza in contesto fenicio e punico", in *Itineraria* 6, 2007: 9-46.

Furtwängler 1907 = A. Furtwängler, "Zwei griechische Terrakotten", in *ArchRel* X, 1907: 321-332.

Grassi 2000 = B. Grassi, *Capua Preromana. VIII. Vasellame e oggetti in bronzo. Artigiani e committenza*, Pisa 2000.

Heurgon 1942 = J. Heurgon, *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilisation de Capoue préromaine des origines à la deuxieme guerre punique*, Paris 1942.

Jesi 1962 = F. "Jesi, Bes e Sileno", in *Aegyptus* 42.3, 1962: 257-275.

Kakosy 1997 = L. Kakosy, "I riti iniziatici e misterici nel culto isiaco", in *Iside. Il mito, il mistero, la magia. Catalogo della mostra (Milano, 22 febbraio-1 giugno 1997)*, a cura di E. Arslan, Milano 1997: 148-150.

Laumonier 1921 = A. Laumonier, *Catalogue des terres cuites du Musée archéologique de Madrid*, Bordeaux 1921.

Leyenaar Plaisier 1979 = P.G. Leyenaard Plaisier, *Le terres cuites grecques et romaines. Catalogue de la Collection du Musée National des Antiquités à Leiden*, Leiden 1979.

Malkin 2005 = I. Malkin, "Herakles and Melqart: Greeks and Phoenicians in the Middle Ground", in *Cultural borrowings and Ethnic Appropriations*, *Antiquity. Oriens et Occidens* 8, a cura di E. Gruen, Stoccarda 2005: 238-257.

Minoja 2000 = M. Minoja, *Il Bucchero del Museo Provicniale Campano. Ricezione, produzione e commercio del bucchero a Capua*, Pisa-Roma 2000.

Pardini 2017 = G. Pardini, *Rinvenimenti monetali e circolazione a Pompei. Le monete dalla* Regio *VIII, 7, 1-15*, Capaccio 2017.

Parise Badoni 1968 = F. Parise Badoni, *Capua preromana. Ceramica campana a figure nere I*, Firenze 1968.

Pautasso 2015 = A. Pautasso, "Squatting Comasts and Others. Itinerant Iconographies and Plastic Vases", in *Figurines de terre cuites en Méditerranée grecque et romaine. 2. Iconographie et contexte,* a cura di A. Muller, E. Lafli, Parigi-Atene 2015: 139-144.

Pesetti 1994 = S. Pesetti, *Capua preromana. Terrecotte votive. VI. Animali, frutti, giocattoli, pesi da telaio*, Firenze 1994.

Pompianu 2009 = E. Pompianu, *Il golfo di Oristano in età fenicia e punica. L'occupazione del territorio attraverso lo studio della cultura materiale*, Tesi di Dottorato in Il Mediterraneo in età classica. Storia e culture, XXI ciclo, Università degli Studi di Sassari, rel. e coord. prof. P. Bartoloni, Sassari 2009.

Pugliese Carratelli 1991 = *Storia e Civiltà della Campania. L'evo antico*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1991.

Romano 1990 = J.F. Romano, *The Bes-image in Pharaonic Egypt*, Ann Arbor 1990.

Sist 2010 = L. Sist, "Stele magica di Horo sui coccodrilli", in *Il fascino dell'Oriente nelle collezioni e nei musei d'Italia. Catalogo della mostra (Frascati, 12 dicembre 2010-27 febbraio 2011)*, a cura di B. Palma Venetucci, Roma 2010: 207.

Stucchi 2018-2019 = P. Stucchi, *Iconografie di Bes nei santuari di Capua antica. Una presenza allogena nei complessi votivi della Campania antica*, Tesi di Specializzazione in Beni Archeologici, Università degli Studi di Milano, rel. prof.ssa F. Chiesa, corr. prof.ssa P. Piacentini, Milano 2018-2019.

Tran Tam Tinh 1986 = V. Tran Tam Tinh, *s.v.*, *Bes*, in *LIMC* III.1, 1986: 98-108.

Velázquez Brieva 2007 = F. Velázquez Brieva, *El dios Bes de Egipto a Ibiza*, Eivissa 2007.

Wilson 1975 = V. Wilson, "The Iconography of Bes with Particular Reference to the Cypriotic Evidence", in *Levant* VII, 1975: 77-103.

Gloria Mancini

Teatralità e grottesco nel santuario di Fondo Patturelli a Capua. Uno studio preliminare

Abstract

Il seguente contributo vuole offrire una panoramica sull'articolata tematica delle terrecotte di tema teatrale provenienti dal santuario di Fondo Patturelli e conservate presso il Museo Provinciale Campano di Capua. Nello specifico, in seguito ad una descrizione generale della coroplastica teatrale capuana, si affronteranno nel dettaglio le analisi di due particolari soggetti ivi individuati: un nucleo di sei terrecotte dall'iconografia piuttosto inconsueta, raffiguranti personaggi teatrali a cavallo di suini, ed un secondo soggetto, unico all'interno del panorama capuano e che, per le sue caratteristiche formali, può essere accostato ad esemplari provenienti da Smirne e Alessandria. Attraverso un dettagliato esame iconografico e l'individuazione di attinenti confronti, si procederà all'inquadramento di tali soggetti all'interno del contesto cultuale e sociale del santuario.

The contribution offers an overview on the complex theme of the theatrical terracottas discovered in the sanctuary of Fondo Patturelli and preserved in the Museo Provinciale Campano di Capua. After a general description of the Capuan theatrical coroplastics the analysis of two particular subjects identified there will be tackled: a nucleus of six terracottas with an unusual iconography, depicting theatrical characters riding pigs, and a second subject, unique within the Capuan corpus and which can be compared to examples from Smyrna and Alexandria due to its formal characteristics. Through a detailed iconographic examination and the identification of relevant comparisons, these subjects will be framed within the cultual and social context of the sanctuary.

Terrecotte teatrali di Capua

Il seguente contributo ha l'obiettivo di illustrare, attraverso l'esame di due particolari soggetti individuati durante le attività di ricognizione e studio dei materiali, lo stato dell'arte sulle ricerche inerenti alla coroplastica di tema teatrale e grottesco[1] rinvenuta, verosimilmente, durante gli scavi ottocenteschi presso il grande santuario di Fondo Patturelli[2], di cui un nucleo piuttosto cospicuo è custodito presso il Museo Provinciale Campano di Capua[3].

Le figure che sono ascrivibili con sicurezza all'ambito teatrale constano, allo stato attuale delle

[1] Per un inquadramento generale sulla coroplastica di tema teatrale a Capua, cfr. Mancini - Ordanini 2024.

[2] Sul santuario di Fondo Patturelli, fra i numerosi contributi, cfr. Bonghi Jovino 1985, Rescigno 2009, Crawford 2009, Sampaolo 2011, Ventriglia 2011, con bibliografia precedente.

[3] La cifra, il cui conteggio non è ancora definitivo, si aggira attorno agli 11.000 esemplari, dei quali una buona parte provenienti dal santuario di Fondo Patturelli. In merito alla coroplastica capuana di Fondo Patturelli e alle ultime ricerche in corso, da ultimo, cfr. Chiesa - Giovanelli 2022. Sul culto alla luce della coroplastica votiva cfr. Migliore 2007; Migliore 2011a; Migliore 2011b.

ricerche, di circa ottanta esemplari[4]. Più nel dettaglio, i macrogruppi riconoscibili all'interno della documentazione capuana sono orientativamente quattro: attori, modellini di maschere, un lotto di figure grottesche e caricaturali e, infine, un gruppo definibile come *varia* teatrali: questi ultimi due insiemi comprendono soggetti non immediatamente riconducibili alla sfera del teatro ma afferenti a tutte quelle attività che possono essere definite come parateatrali.

Per quanto attiene al primo e più cospicuo macrogruppo, il numero dei soggetti si attesta sulle venti unità, tra le quali prevalgono le figure legate alla Commedia Nuova, mentre la Commedia di Mezzo è meno rappresentata. Di questo insieme, fanno parte un gruppo di tre esemplari in cui sono raffigurati schiavi seduti su dei sostegni, mentre nel secondo insieme, sono riconoscibili due figure di donne, con ventre prominente e capelli raccolti in un'alta crocchia, ravvolte in un ampio *himation* di cui il braccio destro trattiene un lembo sul petto. Per entrambi i soggetti sono riscontrabili confronti stringenti nell'ambito della coroplastica di tema analogo di area magnogreca e siceliota, con particolare riguardo alla documentazione proveniente dalla celebre necropoli di Lipari per le due figure femminili[5].

I modellini di maschere[6] riguardano prevalentemente la Commedia Nuova[7], e i principali confronti provengono dal repertorio tipico dei maggiori centri coloniali della Sicilia e Magna Grecia.

Il gruppo dei *varia* comprende soggetti di natura composita che restituiscono un panorama di figure diversificate ma afferenti all'universo teatrale. Si annoverano nutrici dall'aspetto più o meno caricaturale, sedute e stanti[8], con un'ambivalenza di lettura che le colloca sì nel panorama teatrale ma anche, in alcuni casi, come rappresentazioni di *kourotrophoi* e *kourophoroi*[9].

Di questo gruppo fa parte anche una placchetta raffigurante un acrobata, il cui stato di conservazione non permette di risalire al genere del soggetto, che è un *unicum* nella piccola plastica capuana[10].

Le figure grottesche, infine, sono soggetti difficilmente inquadrabili in un tema univoco e risultano anch'esse accostabili, per certi versi, alle figure legate al mondo del teatro e delle attività teatrali.

Alla luce di questa breve sintesi appena delineata, le terrecotte di tema teatrale del contesto capuano risultano di grande interesse per la varietà iconografica, tematica e qualitativa degli esemplari, che conferma un'evidente recezione di modelli greci, con rielaborazioni squisitamente locali.

La produzione di questi esemplari è cronologicamente collocabile nel pieno del III secolo a.C., fra le fasi II e III dell'articolazione cronologica proposta da M. Bonghi Jovino[11].

---

[4] Per un conteggio più dettagliato: 2 mascherine; 28 attori, due dei quali assisi; 4 figure di teatranti in sella a suidi; 3 nutrici; 8 vecchie donne; 1 coppia caricaturale; 1 placchetta con rappresentazione di acrobata; 1 figura c.d. patologica; 9 figure incerte, essenzialmente composite, di carattere fortemente grottesco ma, allo stato attuale delle ricerche, non meglio classificabili; 9 musicanti con copricapo; 7 musicanti singoli; 6 musicanti in coppia; 2 suonatori di doppio flauto per un totale di 81 votivi fittili fino ad ora censiti, totalmente ascrivibili alla tematica del teatro e delle attività parateatrali. Si segnala che, durante l'ultima ricognizione presso i magazzini del Museo, sono emersi nuovi soggetti che andranno aggiunti al conteggio precedente, destinato quindi ad aumentare, anche se di poche unità.

[5] Figurina analoga proveniente dal corredo esterno della tomba 407/22 di Lipari, cfr. De Cesare - Portale 2019, pp. 119, 121, fig. 12.

[6] Altre maschere provenienti da Capua sono oggi conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, cfr. Della Torre - Ciaghi 1980, pp. 44-45 e tav. XVII. Sulle maschere comiche cfr. Hughes 2012, pp. 166-177, con ampia bibliografia precedente. Per utili sintesi sulle maschere e sui modellini fittili, cfr. rispettivamente Marshall 2019 e Roscino 2019. In generale sul teatro greco in Sicilia e Magna Grecia, cfr. Todisco 2002.

[7] Per la tipologia delle maschere della Commedia Nuova, cfr. Webster - Green - Seeberg 1995, pp. 6-51.

[8] Con rimando all'ambiente tarantino, cfr. Graepler 1997, pp. 229-230, figg. 263-268.

[9] Cfr. Giovanelli 2019, pp. 12-13. Sulle nutrici anziane e il rapporto con la gravidanza e il parto cfr. Albertocchi 2018, pp. 64-65.

[10] Per validi confronti, cfr. Bernabò Brea - Cavalier 2001, p. 142, fig. 194, Graepler 1997, p. 235, fig. 288. Per ulteriori confronti con la documentazione ceramografica si vedano la *kotyle* pestana conservata all'Ashmolean Museum di Oxford e attribuita al Gruppo di Assteas per la quale cfr. Trendall 1967a, p. 58, n. 96. Cfr. anche Hughes 2012, p. 195, fig. 50, e la *pelike* appartenente alla classe della ceramica di Gnathia per la quale cfr. Hughes 2012, p. 194, fig. 49. Più in generale, per una sintesi sul teatro greco sulla ceramica italiota e siceliota, cfr. Todisco 2020.

[11] Cfr. Bonghi Jovino 1965, pp. 24-25.

1. Capua, Museo Provinciale Campano. Terracotta votiva raffigurante un personaggio maschile sopra un suino (inv. 4862) (foto A.).
2. Berlino, Antikensammlung (inv. 7399). Terracotta votiva da Curti (da Winter 1903, p. 391, n. 5).

Un gruppo di figure a cavallo di suidi

Durante l'esame del materiale votivo, è stato isolato un gruppo omogeneo costituito da sei esemplari (fig. 1): cinque di questi sono conservati presso il Museo Provinciale Campano di Capua[12], mentre il sesto esemplare è conservato a Berlino (fig. 2)[13].

Queste terrecotte derivano con ogni probabilità da un unico prototipo e tutte le figure sono costruite con la medesima articolazione: un soggetto maschile, pressoché calvo, rappresentato a cavallo di un suino. Il volto è colto nell'atto di una smorfia, con grande bocca spalancata ed occhi distanziati. Le braccia sono portate al di sopra della testa: le mani, chiuse a pugno, sono attraversate da un foro che aveva la funzione di accogliere un oggetto, verosimilmente un bastone.

L'uomo, che veste un corto gonnellino, è raffigurato a cavalcioni di un suino stante, la cui resa non risulta essere molto dettagliata: ciò induce a pensare che, per la realizzazione del prototipo del gruppo, si sia adattata una figura di singolo suino già nota nella piccola plastica capuana e in ambito etrusco-laziale-campano[14].

Questi soggetti sembrano inserirsi con armonia nel più ampio novero di raffigurazioni di figure umane a cavallo di animali, ben documentate nel contesto capuano: i suini sono attestati in diversi esemplari, accompagnati da figure di eroti o, più genericamente, infanti[15].

F. Winter inserisce l'esemplare di Berlino nella classe iconografica delle figure sileniche, interpretazione successivamente consolidata con i contributi sull'approfondimento delle figure animali all'interno della coroplastica votiva capuana di R.P. Migliore[16]: il soggetto in questione è inserito tra le già citate terrecotte di giovani ed eroti su animali, riconducendole alla sfera erotico-iniziatica[17].

L'interpretazione tradizionale è dunque quella del sileno anche se, tuttavia, il soggetto non presenta attributi specifici che ne possano univocamente indirizzare l'identificazione con questa figura, soprattutto alla luce dell'anomala azione compiuta dal personaggio[18], ed anzi i tratti del volto sembrano coincidere con le maschere *Kato trichias* e *Maison*[19].

Inoltre, è possibile istituire dei paralleli iconografici molto utili per far luce sui significati del soggetto in questione, spunti interpretativi che non intendono sostituire le letture già proposte ma che con esse si armonizzano in maniera complementare.

[12] Cfr. Patroni 1899-1900, p. 611, nn. 4862-4865; un altro esemplare, non contemplato all'interno del catalogo di G. Patroni, è stato individuato nei magazzini del Museo.

[13] Cfr. Winter 1903, p. 391, n. 5.

[14] Per esemplari in terracotta da Capua e territori limitrofi con rappresentazioni di suini, cfr. Della Torre - Ciaghi 1980, pp. 58-59 e tav. XXIV; Pesetti 1994, pp. 60-69 e tavv. IV-V. Per analoghi materiali da Cales cfr. Ciaghi 1993 pp. 240-247. Sull'iconografia dei suini sulle *iuvilas*, cfr. Franchi De Bellis 1981, Capuano 2011, Ventriglia 2011, pp. 63-66; Sampaolo 2016. Sulle terrecotte votive di animali, cfr. Söderlind 2004 e Berriola 2019 con bibliografia precedente.

[15] Per il contesto capuano cfr. Bonghi Jovino 1976; Della Torre - Ciaghi 1980, pp. 40-41 e tavv. XIV-XV.

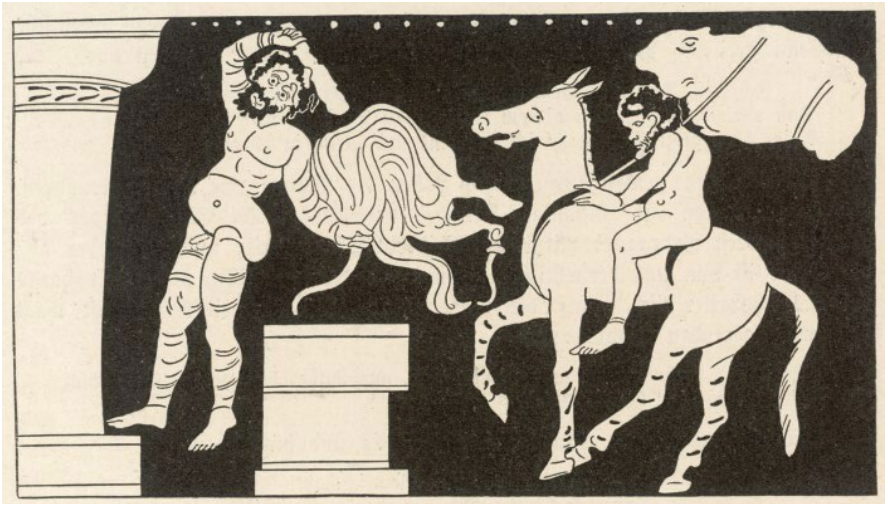
[16] Cfr. Migliore 2016, p. 133, nota 70.

[17] Cfr. Migliore 2016, p. 133.

[18] Si sollevano die dubbi su alcune figure identificate da Winter come sileni: cfr. Winter 1903, p. 391, n.4, dove un esemplare da Cales, conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, è stato più recentemente interpretato come una più generica figura maschile barbata, forse identificabile con Eracle (cfr. Ciaghi 1993, pp. 211-212).

[19] Cfr. Mancini - Ordanini 2024, p. 9, nota 37.

3. Basilea, *Antikenmuseum*. *Stemless cup* attribuita al Gruppo delle Danaidi (inv. 1921.384), (da Trendall 1967a, tav. XI a).
4. Berlino, Staatliche Museen. Cratere a campana apulo (inv. F3046) (da C.W. Marshall, *s.v.* "Masks", in *The Encyclopedia of Greek Comedy* II, 2019).



Dalla ceramografia[20] proviene una riflessione interessante: una *stemless cup* campana a figure rosse (fig. 3) attribuita al Gruppo delle Danaidi e conservata presso l'*Antikenmuseum* di Basilea, datata al terzo venticinquennio del IV secolo a.C., reca nel tondo centrale una figura di attore comico a sella di un asino che, segnatamente, tiene fra le mani, sollevate sopra al capo, un bastone di forma fallica.

Una scena analoga è presente su un cratere campano apulo (fig. 4) datato al secondo venticinquennio del IV secolo a.C., purtroppo distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale: un personaggio comico, probabilmente *Xanthias*[21], a cavallo di un asino con un bastone con fagotto tra le mani, rappresentato insieme alla figura di Dioniso nelle vesti di Eracle.

È quindi possibile avanzare alcune interessanti considerazioni per quanto riguarda il contesto capuano; l'artigiano, o gli artigiani, che per primi realizzarono questa insolita composizione iconografica, attingevano probabilmente ad un repertorio prevalentemente magnogreco e siceliota che, nel contesto della *koinè* figurativa alla base della coroplastica capuana soprattutto del III secolo a.C., portò all'unione e alla sintesi tra elementi figurativi già conosciuti ed altri non ancora noti nel panorama locale. Oltre all'interpretazione della figura come sileno, i fittili possono essere identificati come rappresentazioni di attori di teatro con maschera a cavalcioni di suini.

Una possibile figura patologica tra le grottesche capuane

L'individuazione di questo particolare soggetto rappresenta solo uno dei tanti esempi della varietà iconografica che caratterizza la collezione conservata presso il Museo Capuano.

L'esemplare (fig. 5), isolato e unico, è giunto fino a noi in stato frammentario e rappresenta una figura maschile nuda, di cui sopravvivono unicamente il busto con parte delle spalle e delle gambe. Nella porzione superiore è apprezzabile il nodo di un mantello, con cui la figura, nella sua interezza, doveva essere rappresentata.

L'altezza conservata è di 9,6 cm per 3,6 cm di larghezza ed è ipotizzabile che le dimensioni originarie si aggirassero intorno ai 20 cm.

Il soggetto è presentato nel pieno di un'azione, con una torsione marcata del magro busto ed un'enfasi nella rappresentazione dell'organo genitale, di dimensioni superiori alla norma e dalle caratteristiche riconducibili ad una possibile patologia. Le braccia, anch'esse magre, sono protese

[20] Sul rapporto fra commedia e iconografia vascolare cfr. Taplin 1993, pp. 30-47; Taplin 2007.

[21] Segnatamente nel prologo delle *Rane* di Aristofane, Dioniso è accompagnato nell'Ade da *Xanthias* in sella ad un asino.

5. Capua, Museo Provinciale Campano. Terracotta patologica maschile, fronte (foto A.).
6. Parigi, Louvre. Terracotta grottesca da Smirne (inv. CA767) (da https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010263936).

verso l'alto e la schiena è innaturalmente inarcata nella zona lombare. Il ventre è rigonfio, il costato ben visibile a sottolineare la magrezza del soggetto.

Realizzato con l'ausilio di una matrice a doppio stampo, conformemente alla tecnica fittile di tradizione capuana[22], la resa dei particolari è data dall'utilizzo di una stecca, in un momento precedente alla cottura.

Per le caratteristiche appena descritte, questo soggetto può essere avvicinato a esemplari provenienti da Smirne e Alessandria[23]: in particolare, sembra ricollegarsi ad una chiara tradizione di grottesche definite come patologiche e legate all'ambiente ellenistico alessandrino[24].

Smirne ed Alessandria sono i due centri che hanno restituito il maggior numero di testimonianze sulla piccola plastica patologica e da cui provengono i confronti più attinenti con il soggetto capuano.

Gli esemplari, rinvenuti durante scavi poco o affatto documentati[25], sono oggi conservati principalmente presso il Museo del Louvre, mentre una terracotta di particolare interesse per la vicinanza iconografica con il pezzo capuano in esame, è conservata presso il Museo Greco-Romano di Alessandria.

Tre grottesche provenienti da Smirne e conservate al Museo del Louvre, presentano dei chiari richiami ad affezioni di tipo patologico: idrocele, scoliosi, stati eccessivi di magrezza, tutte caratteristiche condivise con la grottesca capuana (figg. 6-7).

La terracotta conservata al Museo Greco-Romano di Alessandria è molto simile nella composizione, nell'innaturale torsione del busto e della schiena, al soggetto capuano e pare che anch'essa abbia un nodo di mantello nella porzione superiore (fig. 8).

La qualità della rappresentazioni è attenta e dettagliata, nonostante le ridotte dimensioni delle terrecotte appena descritte, con una particolare enfasi sulle difettività, illustrate puntualmente, in modo caricaturale ed ostensivo; come nel votivo capuano, dove la volontà di rimarcare le anomalie fisiche è chiara.

Questi soggetti, inoltre, non condividono solamente uno stato patologico ma, segnatamente, li accomuna una gestualità caratterizzata da elementi ricorrenti: la posizione del busto, delle braccia, il movimento in cui sembrano essere raffigurati, tutte espressioni, queste, che aprono ad una volontà di ritrarre delle gesticolazioni che possono essere ricondotte a gesti dimostrativi. I movimenti del corpo ricordano una coreografia, una sorta di danza, che ci permette di ipotizzarne una lettura all'interno di una sorta di sfera performativa[26].

[22] Sulle tecniche di realizzazione per il contesto capuano, cfr. Bonghi Jovino 1990.

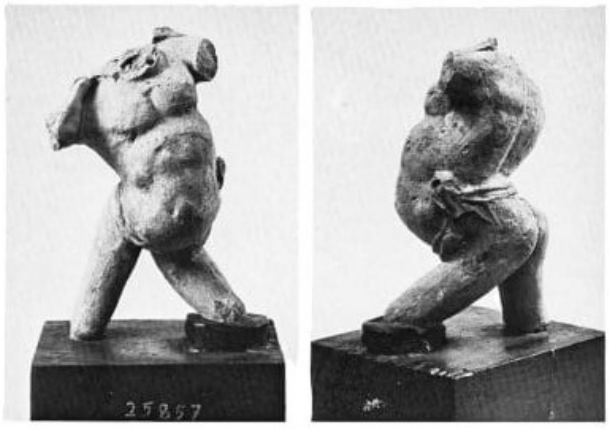
[23] Cfr. Ballet - Jeammet 2011, con bibliografia precedente. Sulle figure grottesche di epoca classica cfr. Himmelmann 1994, pp. 89-122.

[24] Esse rappresentano in maniera attenta e dettagliata patologie fisiche di varia natura come malformazioni ossee di tipo scoliotico, cifoscoliotico e lordosico; patologie legate agli organi genitali, come orchite o idrocele; amiotrofie muscolari delle braccia e, in generale, affezioni che conducono a stati di eccessiva magrezza.

[25] Per i rinvenimenti da Smirne, Cfr. Croquevireille 2009. Per gli scavi ad Alessandria d'Egitto, in particolare dai depositi del tempio di Ras el-Soda, cfr. Adriani 1952.

[26] Cfr. Himmelmann 1983, Ballet 2003.

7. Parigi, Louvre. Terracotta grottesca da Smirne (inv. CA1022.b) (da https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010250659).
8. Alessandria, museo Greco-Romano. Terracotta grottesca (inv. 25857) (da Ballet - Jeammet 2011).



È importante ricordare che dall'età ellenistica si sviluppa un gusto artistico che sovverte gli ideali di armonia del periodo classico, e che si traduce in una dimostrazione compiaciuta del reale che necessariamente passa dalla rappresentazione dei difetti fisici. In questa chiave si potrebbe leggere il soggetto capuano in esame, fortemente carico di difetti e la cui deposizione presso il santuario Patturelli non sorprende proprio per la tematica patologica che esso veicola, poiché i contesti di culto della città sono legati ad una religiosità che abbraccia i grandi *tópoi* dell'esistenza umana. Sull'identificazione delle divinità venerate nell'area sacra del Fondo Patturelli, che vede un proliferare di culti soprattutto dall'età sannitica, molto è stato scritto e rimane ad oggi una delle questioni più dibattute[27]. In entrambi i santuari venivano adorate divinità femminili: legata alle acque e alle sorgenti, quindi alla terapia e alla guarigione fisica, la divinità del Monte Tifata, connessa alla fondamentale questione della generazione della prole, alla curotrofia e alla fecondità della donna, quella del Fondo Patturelli, in armonia con i culti osservati in altre località della Campania e dell'Italia meridionale[28]. Ed è probabile che i due luoghi sacri della città comunicassero tra loro, in una vicendevole influenza delle sfere di azione delle divinità.

È ipotizzabile, dunque, che il soggetto capuano in esame, dalla forte carica realistica, sia da affiancare al complesso di votivi anatomici legati all'ambito della *sanatio*[29], pur non rientrando in un discorso strettamente anatomico di richiesta di guarigione, ben si integra con le prerogative del culto del santuario, come dimostrano le centinaia di votivi anatomici rinvenuti nei due principali luoghi sacri capuani.

[27] Per una sintesi sulla storia degli studi del santuario di Fondo Patturelli, e sulle ipotesi del culto ivi perpetrato: von Duhn 1874, Beloch 1989, Adriani 1939, Cerchiai 2000, Crawford 2009.

[28] Cfr. Bedello Tata 1974.

[29] Per una sintesi sulla complessa questione dei votivi di tipo anatomico, cfr. Comella - Stefani 1990, Pensabene 2001, De Cazanove 2015, De Cazanove 2016, De Cazanove 2017, Fabbri 2019.

La natura stessa del contesto alessandrino sembra suffragare la tesi della malattia e della guarigione, essendo Alessandria il teatro principale dell'istituzione di una scuola di medicina[30]. Non deve sorprendere se nel raggio di influenza di questo ambiente, trova sviluppo un linguaggio artistico strettamente connesso alla sfera religiosa, in cui la patologia era descritta con dovizia di particolari, poiché le problematiche fisiche potevano essere direttamente osservate presso la Scuola, o il racconto di esse tramandato oralmente e poi consolidatosi in un linguaggio artistico-iconografico ben codificato.

Il votivo capuano rientrerebbe, dunque, nel novero di quelle attività simboliche di richiesta di risanazione, di risarcimento fisico e psicologico, in un atto finale del rapporto tra il richiedente e la divinità tutelare, di cui il contesto capuano restituisce un gran numero di esperienze del tutto analoghe.

Conclusioni

Lo studio, ancora in divenire, di questo nucleo di tema teatrale proveniente da Capua, ha come obiettivo non solo un utile conteggio dei votivi presenti, al fine di restituire un quadro delle dinamiche sociali e religiose il più dettagliato possibile. Fondamentale, inoltre, è l'importante inquadramento di questi particolari soggetti all'interno del contesto votivo del santuario: a tal proposito, si può osservare da questa breve disamina di approfondimento sui due soggetti individuati, come questi rappresentino in maniera più o meno omogenea il tema del teatro nei suoi molteplici ambiti di significato. Molte di queste terrecotte si prestano, infatti, ad un numero di interpretazioni e significati molteplici, a seconda dei bisogni votivi della comunità locale. Di come, nel contesto della *koinè* figurativa ellenistica che, come si è detto, è alla base della produzione di gran parte della coroplastica capuana a partire soprattutto dal III secolo, cronologia attendibile anche per una datazione – seppure generale[31] – dell'intero nucleo di cui si è scritto, si inserisce una probabile unione di elementi figurativi innovativi ed altri già noti in ambiente capuano, in un'ottica che faccia riferimento alla polisemia della coroplastica votiva, dunque ad una molteplice valenza di significati che l'oggetto votato assume in base al contesto religioso e sociale, ai bisogni della comunità che lo dedica.

Gloria Mancini
Università degli Studi di Milano – Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
gloria.mancini@studenti.unimi.it

[30] Scuola di medicina di Alessandria in Egitto, la cui principale attività fu lo studio dell'anatomia e della fisiologia, contribuendo ad illuminanti scoperte anatomiche, riprese poi durante il rinascimento europeo.

[31] La decontestualizzazione del materiale in esame fa sì che l'esame formale e iconografico rappresenti uno dei pochi approcci possibili per le valutazioni cronologiche sulla coroplastica in esame. Sulle vicende legate agli scavi del santuario di Fondo Patturelli e alla dispersione dei materiali rinvenuti, cfr. Borriello 1991, Rescigno 2009, Sampaolo 2011, Falcone 2011, Melandri 2016, Frese 2017, Chiesa - Giovanelli 2023.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Albertocchi 2018 = M. Albertocchi, "Osservazioni in merito alla rappresentazione della gravidanza nella coroplastica greca", in *Simbolo e gesto. La determinazione di genere nelle statuette fittili del mondo greco*, a cura di M. Albertocchi - N. Cucuzza - B.M. Giannattasio, Canterano 2018: 57-73.

Adriani 1939 = A. Adriani, *Cataloghi illustrati del Museo Campano. I. Sculture in tufo*, Napoli-Alessandria d'Egitto 1939.

Adriani 1952 = A. Adriani, *Annuaire du musée gréco-romain 1940-1950. III,* Alexandrie 1952.

Ballet 2003 = P. Ballet, *La vie quotidienne à Alexandrie: 331-30 avant J.-C,* Paris 2003.

Ballet - Jeammet 2011 = P. Ballet - V. Jeammet, "Petite plastique, grands maux. Les «grotesques» en Méditerranée aux époques hellénistiques et romaines", in *Corps outragés, corps ravagés de l'Antiquité au Moyen Âge,* a cura di L. Bodiou - V. Mehl - M. Soria, Turnhout 2011: 39-82.

Bedello Tata 1974 = M. Bedello Tata, *Capua Preromana. Terrecotte votive 3. Testine e busti,* Firenze 1974.

Beloch 1989 = J. Beloch, *Campania. Storia e Topografia della Napoli antica e dei suoi dintorni*, Napoli 1989 (trad. it. *Campanien: Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Breslau 1890).

Bernabò Brea - Cavalier 2001 = L. Bernabò Brea - M. Cavalier, *Maschere e personaggi del teatro Greco nelle terracotte liparesi*, Roma 2001.

Berriola 2019 = R. Berriola, "Figure umane con animali nella collezione Gargiulo al Museo Archeologico Nazionale di Napoli" in *Analysis Archaeologica 5*, 2019: 237-274.

Bonghi Jovino 1965 = M. Bonghi Jovino, *Capua Preromana. Terrecotte votive. I. Teste isolate e mezze teste*, Firenze 1965.

Bonghi Jovino 1976 = M. Bonghi Jovino, "Breve nota in margine al problema dell'ellenismo italico: tipi ellenistici nella coroplastica capuana", in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. I. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Roma 1976: 41-47.

Bonghi Jovino 1985 = M. Bonghi Jovino, "Capua: il santuario di Fondo Patturelli", in *Santuari d'Etruria*, a cura di G. Colonna, Firenze 1985: 121-123.

Borriello 1991 = M. Borriello, *Le "Madri": tecnica, iconografia, stile, cronologia,* in *Matres Matutae dal Museo di Capua* (Catalogo della mostra), a cura di S. De Caro - L. Melillo Faenza, Milano 1991: 35-53.

Capuano 2011 = P. Capuano, "La stele di Curti: storia di una scoperta", in Falcone 2011: 83-89.

Cerchiai 2000 = L. Cerchiai, *Gli antichi popoli della Campania,* Roma 2000.

Chiesa - Giovanelli 2022 = F. Chiesa - E. Giovanelli, "Gli ex-voto fittili di Capua - Fondo Patturelli. Un bilancio quantitativo e aggiornamenti sugli studi in corso", in *ScAnt* 28.2: 241-252.

Chiesa - Giovanelli 2023 = F. Chiesa - E. Giovanelli, "Il materiale architettonico e votivo del santuario del Fondo Patturelli: studi, acquisizioni e prospettive", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl.* XV, 2023: 121-148.

Ciaghi 1993 = S. Ciaghi, *Le terrecotte figurate da Cales del Museo Nazionale di Napoli. Sacro, stile, committenza*, Roma 1993.

Comella - Stefani 1990 = A. Comella - G. Stefani, *Materiali votivi del santuario di Campetti a Veio. Scavi 1947 e 1969*, Roma 1990.

Crawford 2009 = H. Crawford, "The Fondo Patturelli Sanctuary at Capua: excavation and interpretation", in *CahGlotz* 20, 2009: 29-56.

Croquevireille 2009 = G. Croquevireille, *"L'iconographie des Grotesques de Smyrne, Représentations, fonctions, et réceptions de la difformité dans une coroplastie hellénistique"*, tesi inedita Université Paris-Sorbonne (Master 2 Recherche en Art et Archéologie Spécialité Archéologie Parcours: Antiquité classique: art et civilisation) relatore prof. A. Farnoux, 2009.

De Cazanove 2015 = De Cazanove, "Per la datazione degli ex-voto anatomici d'Italia", in *The impact of Rome on cult places and religious practices in ancient Italy*, a cura di T. Stek, G.J. Burgers, London 2015: 29-66.

De Cazanove 2016 = O. De Cazanove, "Offerte della e dall'Italia centrale. Teste e uteri di terracotta come spie delle dinamiche di diffusione", in *L'Italia centrale e la creazione di una koiné culturale? I percorsi della romanizzazione*. E pluribus unum? *L'Italie de la diversité préromaine à l'unité Augustéenne*, a cura di M. Aberson - M.C. Biella - M. Di Fazio - P. Sánchez, M. Wullschleger, Berne 2016: 273-289.

De Cazanove 2017 = O. De Cazanove, "Anatomical votives (and swaddled babies) from Republican Italy to Roman Gaul", in *Bodies of Evidence. Ancient anatomical votives past, present and future,* New York 2017, a cura di J. Draycott - E. Graham: 211-224.

De Cesare - Portale 2019 = M. De Cesare - E.C. Portale, "Maschere e *imagerie* teatrale nella necropoli liparese di IV-III sec. a.C.: oggetti e immagini in contesto", in *ScAnt* 24, 2018: 99-139.

Della Torre - Ciaghi 1980 = O. Della Torre - S. Ciaghi, *Terrecotte figurate ed architettoniche del Museo Nazionale di Napoli I. Terrecotte figurate da Capua*, Napoli 1980.

Fabbri 2019 = F. Fabbri, *Votivi anatomici fittili. Uno straordinario fenomeno di religiosità popolare dell'Italia antica*, Bologna 2019.

Falcone 2011 = *Curti tra storia ed archeologia. Atti della giornata di studio (26 febbraio 2010)*, a cura di L. Falcone, Caserta 2011.

Franchi De Bellis 1981 = A. Franchi De Bellis, *Le iovile capuane*, Firenze 1981.

Frese 2017 = S. Frese, "Capua in Europa. La dispersione dei materiali architettonici dallo scavo di Fondo Patturelli", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del I Convegno Internazionale di studi (Paestum, 7-9 settembre 2016)*, a cura di A. Pontrandolfo - M. Scafuro - Paestum 2017: 1089-1094.

Giovanelli 2019 = E. Giovanelli, "Le Madri in trono di Fondo Patturelli a Capua. Rapporti tra i piccoli fittili votivi, la coroplastica maggiore e le statue in tufo. Alcune considerazioni", in *Acme* 72.2, 2019: 9-25.

Graepler 1997 = D. Graepler, *Tonfiguren im Grab: Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent*, München 1997.

Himmelmann 1983 = N. Himmelmann, *Realistic art in Alexandria*, London 1983.

Himmelmann 1994 = N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Berlin-New York 1994.

Hughes 2012 = A. Hughes, *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2012.

Mancini - Ordanini 2024 = G. Mancini - S. Ordanini, "Un gruppo inedito di soggetti teatrali a cavallo di suini nella coroplastica capuana", in *OTIVM* 16, 2024: 1-25 (https://doi.org/10.5281/zenodo.14408106).

Marshall 2019 = C.W. Marshall, *s.v. Masks*, in *The Encyclopedia of Greek Comedy* II, 2019: 528-530.

Melandri 2016 = G. Melandri, "Un breve resoconto della storia degli studi sull'antica Capua. Dall'ipercriticismo radicale del Beloch all'autonomia interdisciplinare e ai nuovi orizzonti per la ricerca", in *Le sembianze degli dei e il linguaggio degli uomini. Studi di lessico e forma degli artigiani capuani*, a cura di M. Bonghi Jovino - F. Chiesa, Milano 2016: 165-178.

Migliore 2007 = R.P. Migliore, "Coroplastica votiva dal santuario del Fondo Patturelli di Capua. Scavo 1995", in *Per la conoscenza dei beni culturali. Ricerche di dottorato 1997-2006*, S. Maria Capua Vetere 2007: 29-37.

Migliore 2011a = R.P. Migliore, "Statuine votive del Fondo Patturelli. Una proposta di lettura", in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale. Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi e Italici (Caserta, Capua, Santa Maria Capua Vetere, Teano 11-15 novembre 2007)*, Pisa-Roma 2011: 409-415.

Migliore 2011b = R.P. Migliore, "Sulle tracce di un antico culto. Studi recenti sulla piccola plastica votiva rinvenuta nel Fondo Patturelli", in Falcone 2011: 23-32.

Migliore 2016 = R.P. Migliore, "Echi di antichi culti. Animali votivi e percezione ambientale", in *Le sembianze degli dei e il linguaggio degli uomini. Studi di lessico e forma degli artigiani capuani*, a cura di M. Bonghi Jovino - F. Chiesa, Milano 2016: 123-136.

Patroni 1899-1900 = G. Patroni, *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano, Puntata 3 a e 4 a, Tipi del Museo Campano*, Capua 1899-1900.

Pensabene 2001 = P. Pensabene, *Le terrecotte del Museo Nazionale Romano, II. Materiali dai depositi votivi di Palestrina. Collezione "Kircheriana" e "Palestrina"*, Roma 2001.

Pesetti 1994 = S. Pesetti, *Capua Preromana. VI. Terrecotte votive. Animali, frutti, giocattoli, pesi da telaio*, Firenze 1994.

Rescigno 2009 = C. Rescigno, "Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e contesti", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico - R. Cioffi - S. Quilici Gigli - G. Pignatelli, Napoli 2009: 31-42.

Roscino 2019 = C. Roscino, *s.v.* «Masks, terracotta», *The Encyclopedia of Greek Comedy II*, 2019, pp.531-532.

Sampaolo 2011 = V. Sampaolo, "I nuovi scavi del Fondo Patturelli. Elementi per una definizione topografica", in *Acme* 64.2, 2011: 7-20.

Sampaolo 2016 = V. Sampaolo, "Le *iúvila*: spazi dedicati? L'artigiano al servizio della comunità", in *Le sembianze degli dei e il linguaggio degli uomini. Studi di lessico e forma degli artigiani capuani*, a cura di M. Bonghi Jovino - F. Chiesa, Milano 2016: 99-111.

Söderlind 2004 = M. Söderlind, "Man and animal in antiquity: votive figures in central Italy from the 4th to 1st centuries BC", in *Pecus. Man and Animal in Antiquity, Proceedings of the Conference at the Swedish Institute in Rome (Roma, 9-12 Settembre 2002)*, a cura di B. Santillo Frizell, Roma 2004: 277-294.

Taplin 1993 = O. Taplin, *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Clarendon Press, Oxford 1993.

Taplin 2007= O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, The J. Paul Gey Museum, Los Angeles 2007.

Todisco 2002 = L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano 1996.

Todisco 2020 = L. Todisco, *Figure mascherate e maschere comiche nella ceramica italiota e siceliota*, Roma-Bristol 2020.

Trendall 1967 = A.D. Trendall, *Phlyax Vases*, Institute of Classical Studies, London 19672.

Ventriglia 2011 = A. Ventriglia, "Il santuario del Fondo Patturelli: tra continuità ed innovazione religiosa", in Falcone 2011: 55-82.

von Duhn 1876 = F. von Duhn, “Osservazioni sulla necropoli dell’antica Capua, e specialmente su d’un santuario ivi esistente destinato al culto dei morti”, in *BdI* 38, 1876: 171-192.

Webster - Green - Seeberg 1995 = T.B.L. Webster - J.R. Green - A. Seeberg, *Monuments Illustrating New Comedy*, London 1995.

Winter 1903 = F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten, III.2*, Berlin-Stuttgart 1903.

Lucrezia Marantonio

Eros, iconografia e religiosità. Dediche votive fittili dal santuario di Fondo Patturelli

Abstract

All'interno del repertorio di eccezionale consistenza numerica e varietà tipologica delle molteplici raffigurazioni di divinità che nel tempo affiancheranno la dea maternale e curotrofica dell'età arcaica di Fondo Patturelli, compare anche Eros: un soggetto apparentemente secondario, diffuso tra III e II sec. a.C., la cui quantità di attestazioni chiama in causa un numero considerevole di testimonianze, anche al di fuori del territorio campano. Lo spoglio dei materiali custoditi nel deposito del Museo Campano ha permesso di individuare un cospicuo nucleo di statuette, 432, il cui soggetto è identificabile con Eros effigiato tramite diverse varianti iconografiche.

The god Eros appears inside the repertoire of exceptional numerical consistency and typological variety of the multiple representations of divinities that over time flank the maternal and curotrophic goddess of the archaic age. Apparently, Eros plays a secondary role, widespread between the 3rd and 2nd centuries BC, but the quantity of attestations brings a considerable number of testimonies, even outside the Campania region. The study of the materials conserved in the Campanian Museum deposit has allowed us to identify a large group of statuettes, 432, whose subject can be identified as Eros depicted through various iconographic variations.

All'interno del Museo Provinciale Campano è custodito un imponente nucleo di materiali votivi e architettonici in gran parte attribuibili, per provenienza al Santuario di Fondo Patturelli. Questa ricca collezione costituisce il nucleo fondamentale per lo studio della plastica minore della Capua preromana e inserisce la città tra quei complessi santuariali più ricchi di *ex-voto* fittili[1].

L'importanza di tale materiale è connessa al ruolo sostenuto dalla città nella storia della Campania e, in generale, nell'Italia preromana.

La storia della scoperta del complesso e del rinvenimento dei materiali è nota e si lega alle intricate vicende dello scavo ottocentesco effettuato nel fondo La Petrara in località Le Curti[2] per poi passare ai più recenti scavi condotti dalla Soprintendenza, che hanno individuato scarichi di

[1] Sulla base dei registri di inventario conservati presso il Museo Provinciale Campano, essi ammontano a circa 11000 esemplari. Tuttavia, la realtà santuariale della città, dal punto di vista materiale e archeologico, nell'arco di tempo tra arcaismo e romanizzazione, non si esaurisce nei tre importanti plessi del Fondo Patturelli, di Diana Tifatina e del santuario in vetta al monte Tifata dedicato a Giove, indagato peraltro con due sole campagne di scavo, ma tutto il tessuto urbano e periurbano di Capua ha restituito tra le 800 e 900 stipi votive sparse a certificare una configurazione sacra e architettonica ben più articolata – magari riferibile a sacelli minori – rispetto a quanto conosciamo tramite la corposa collezione del Museo Campano (Quilici Gigli 2023).

[2] Minoja 2011; Sampaolo 2011; Ventriglia 2011; Sampaolo - Poccetti 2014; Chiesa - Giovanelli 2023. Per una breve sintesi sulla storia del Museo Campano e delle sue collezioni: Barrella - Cioffi 2009; Bonghi Jovino 2016; Bonghi Jovino - Chiesa 2019; Chiesa - Giovanelli 2023; Quilici Gigli 2023.

materiali votivi nuovi[3].

Il santuario di Fondo Patturelli offre la possibilità di analizzare la figura divina di Eros[4], un soggetto apparentemente secondario, diffuso tra III e II sec. a.C. le cui raffigurazioni ammontano a 432 pezzi (integri o frammentari), distinguibili in 6 tipologie principali inquadrabili tra III e II sec. a.C.[5]

Gli studi su questa divinità condotti sino ad oggi, hanno visto la ricerca confrontarsi primariamente con i tentativi di identificazione e tracciamento diacronico da un punto di vista iconografico nelle varie manifestazioni dell'arte greca e dei suoi riflessi mediterranei[6].

Questo filone di ricerca iconografica ha una tradizione di studi molto lunga e consolidata che per brevità sarà richiamata per sommi capi[7]. La ben nota testimonianza di Pausania (9, 27, 1) ci narra per Tespie in Beozia, principale luogo di venerazione del dio, di un culto antichissimo aniconico, testimoniato dalla sola presenza di betili e stele. Per il periodo geometrico, infatti, ad oggi non sono state fatte proposte di identificazione su alcun manufatto, così come sussistono forti dubbi anche per testimonianze del VII sec. a.C.[8]

Allo stesso modo è nota, nell'iconografia greca, la genealogia di Eros a partire dal VI sec. a.C.: inizialmente si hanno due generi di rappresentazioni del dio: in Attica aptero e fanciullo e accompagnato da Afrodite; alato, nudo, giovinetto e comprimario in scene più articolate in Laconia, tradizione forse dovuta all'influsso del poeta Alcmane. Successivamente egli acquista una sua autonomia figurativa e quindi presumibilmente cultuale alla fine del secolo, con un incremento delle sue rappresentazioni, in particolare ad Atene, probabilmente anche per l'influenza dovuta ad un altro esponente della poesia lirica come Anacreonte[9].

In età classica sembra avere competenza sull'amore omosessuale ad Atene[10] e con la seconda metà del V secolo a.C., viene concepito come figura complementare di Afrodite, in particolare nelle raffigurazioni della dea al bagno, e di Dioniso nelle rappresentazioni delle nozze con Arianna, per poi giungere a rappresentare il simbolo emblematico del matrimonio nella sua duplice valenza dell'amore e della prolificità[11].

---

[3] Nel 1995 furono rinvenute altre 3300 statuine circa conservate presso il Museo di S. Maria Capua Vetere: Migliore 2011; Sampaolo 2011.

[4] La sicura provenienza delle statuine fittili di questa divinità dal Fondo Patturelli è documentata nel *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano, sez. IV* di G. Patroni (Patroni 1899-1900).

[5] La tipologia proposta in questa sede riprende i parametri classificatori inaugurati con la collana *Capua Preromana*, elaborati da Maria Bonghi Jovino: Bonghi Jovino 1965, pp. 16-25.

[6] Gli studi sull'iconografia di Eros condotti fino ad ora hanno contemplato un esame relativo a supporti ceramografici e coroplastici per quanto concerne l'Attica: Pellegrini 2009. In anni recenti, è stato condotto un censimento iconografico della ceramica italiota da parte della Cassimatis: Cassimatis 2014.

[7] A partire dalla voce relativa a Eros nel *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC* III) (Hermary - Cassimatis - Vollkommer 1986). Se si eccettua la testimonianza di Pausania, che menziona santuari del dio a Tespie e Parion nella Troade, connesso peraltro proprio al santuario beotico, ad oggi sono pochi i luoghi di culto specifici accertati. Abbiamo notizie per Atene di un altare all'ingresso dell'Accademia e di un culto sulle pendici settentrionali dell'Acropoli connesso con Afrodite, a Leuttra il dio sarebbe stato titolare di un tempio e un bosco sacro ed è stato ipotizzato su base dei dati archeologici un santuario a Velia. A Eros erano, inoltre, destinati culti nei ginnasi e varie festività. Sono menzionate nelle fonti anche offerte propiziatorie occasionali per eventi particolari come alcune battaglie. La presenza del dio è testimoniata da offerte in vari santuari pertinenti ad altre divinità: Hermary - Cassimatis - Vollkommer 1986, p. 851.

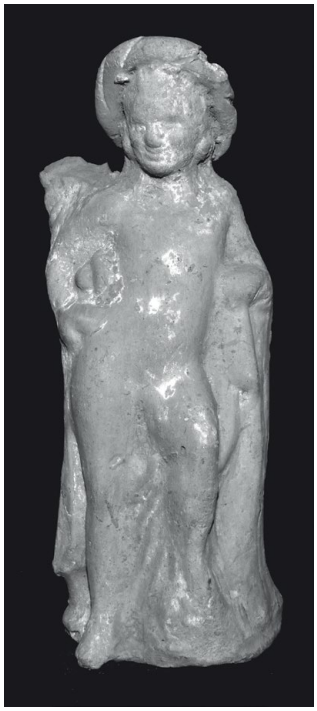
[8] Dubbia è, infatti, l'identificazione su un'anfora protoattica databile alla prima metà del VII sec. a.C. raffigurante due personaggi alati e un motivo vegetale (*CVA* 2, tav. 5, 1-2) e peregrina l'ipotesi del Milani che identificava il dio sul noto frammento bronzeo di fine VII sec. a.C. da Montecalvario, presso Castellina in Chianti, a sua volta confrontabile con un altro personaggio raffigurato su un bronzo dell'Antro Ideo (Milani 1905, p. 236, fig. 33).

[9] Inoltre, in questa fase sembra divenire decisamente prevalente l'iconografia di Eros alato tale da rendere impossibile una sua distinzione da altre figure alate quali Hypnos o Himeros, salvo la presenza di iscrizioni didascaliche o attributi (Hermary - Cassimatis - Vollkommer 1986, pp. 933-934).

[10] Hermary - Cassimatis - Vollkommer 1986, pp. 935-936; Buffierè 1980.

[11] Sulle scene nuziali Sena Chiesa 2005; Isler Kerenyi 2004; Giacobello 2018. Nella ceramica apula a figure rosse Eros compare anche come protettore della navigazione: pur non essendo esplicito l'intervento del dio, è invece ben noto nella tradizione letteraria il ruolo esercitato da Afrodite, che avrebbe protetto la navigazione da Troia a Sparta e ritorno. Il ruolo di Afrodite e di Eros appare in seguito rimarcato nella ceramica tardo apula, tanto in scene che raffigurano il momento che precede la partenza di Paride da Troia, quanto in altre che si riferiscono al suo successivo ritorno con Elena: Gadaleta 2019, pp. 87-88. Giova inoltre ricordare che un legame

1. Capua, Museo Provinciale Campano. Erote con piede sinistro su oggetto sferico (inv. 3846) (foto A.).



Anche nella ceramica greco occidentale diviene una figura sempre più ricorrente fino ad arrivare al suo culmine nella tradizione apula relativamente alle scene nuziali[12]. Nelle manifestazioni dell'arte maggiore Eros rimane tuttavia decisamente una figura marginale, almeno fino alla fase più evoluta del periodo classico con le note rappresentazioni in bronzo di Prassitele e Lisippo[13].

Con gli inizi del IV sec. a.C. l'attributo delle ali inizia a ricorrere anche per Eros bambino, fino a diventare comune in età ellenistica, dando origine al tipo del "putto".

Eros ricorre frequentemente anche nella piccola bronzistica e coroplastica e la sua variabilità di rappresentazioni a seconda delle scene e dei personaggi che lo accompagnano, mostrano come esso sia una figura poliedrica declinabile in più ambiti come gli stessi passaggi di *status* di fanciulli e fanciulle, pur mantenendo le sue sfere tutelari originarie.

La presenza di Eros nel santuario di Fondo Patturelli non può essere valutata isolatamente, ma si inserisce in un ventaglio di problematiche che riguardano il *pantheon* di divinità che nel tempo operano, al suo interno, attraverso la loro tutela; questione, dunque, di non agevole soluzione.

Il caso di Eros in apparenza è il più trasparente, per le innumerevoli attestazioni e per la sua epiteticità rispetto alla figura di Afrodite, una divinità per la quale proprio al Fondo Patturelli Filippo Coarelli nel suo articolo *Venus Iovia, Venus Libitina* aveva avanzato proposte di ospitalità nel perìbolo del santuario[14].

Eroti stanti e stanti con piede sinistro su oggetto sferico (fig. 1), recumbenti, dormienti, reggenti animali, oggetti o bambini, bustini frammentari e in groppa ad animali, sono le principali tipologie di raffigurazione del dio riscontrate all'interno del santuario.

Le dimensioni delle statuette risultano varie a seconda della tipologia, ma appaiono omogenee all'interno di ogni categoria. La stessa omogeneità è riscontrabile per quanto riguarda l'abbigliamento: per la maggior parte dei casi è costituito da un lungo manto drappeggiato intorno al corpo, che talvolta lo avvolge completamente o copre un gonnellino, oppure una clamide che scende da una spalla.

Anche per le pettinature si nota una certa varietà di modelli: alla classica acconciatura femminile ricadente sulle spalle si affiancano quelle con fiocchi, nodi e trecce sulla sommità del capo, cercini, ghirlande e diademi.

Offrono attitudini varie concepite in maniera armoniosa e con motivi vivaci: in piedi, spesso, si appoggiano ad una roccia, a un pilastrino, ad un'anfora o ad un'erma barbata (fig. 2). Talvolta incrociano le gambe oppure queste risultano divaricate con la mano poggiata sull'anca; possono essere in posizione seduta, recumbente o dormiente (fig. 3). Reggono vari oggetti spesso indistinti, bambini, oppure cesti di frutta, animali come galli e colombe e suonano il flauto o la cetra (fig. 4). Infine, possono cavalcare animali come arieti, tori, cigni o oche, porcellini, cavalli e cani.

simbolico di Eros con le navi è documentato anche dalla presenza dell'immagine del dio nella parte posteriore dei vasi plastici apuli configurati a forma di prua navale (Ambrosini 2010) e dalle scene dipinte su vasi, attici ed apuli, in cui Eros dona piccole imbarcazioni a figure femminili o ad Afrodite, con probabile valore insieme nuziale e funerario: Hermary - Cassimatis - Vollkommer 1986, p. 878, nn. 324-328; Ambrosini 2010, pp. 105-106.

[12] Per ampie rassegne della raffigurazione di Eros nella ceramica e non solo si vedano ad esempio Greifenhagen 1957; Albert 1979; per la ceramica italiota in particolare il recente Cassimatis 2014. Sulle scene nuziali anche Sena Chiesa 2005 e Giacobello 2018.

[13] Hermary - Cassimatis - Vollkommer 1986, pp. 936-937.

[14] Coarelli 1995. Inoltre, proprio per gli aspetti di tutela, si potrebbe anche supporre una sovrapposizione della dea Afrodite con la divinità principale del santuario.

2. Capua, Museo Provinciale Campano. Erote appoggiato a un pilastrino (inv. 3967/4232) (foto A.).
3. Capua, Museo Provinciale Campano. Erote seduto (inv. 4627) (foto A.).
4. Capua, Museo Provinciale Campano. Erote reggente un bambino (inv. 4305) (foto A.).

La maggior parte dei confronti converge sulla tipologia relativa agli eroti su animale, che interessa l'Asia Minore (Myrina, Tanagra[15]), la Crimea, la Grecia con Delo, l'Egitto con Menfi, la Cirenaica e l'area centro meridionale dell'Italia.

Statuette raffiguranti bambini oppure eroti su animali sono uno dei temi maggiormente rappresentati nella coroplastica ellenistica e più diffusi nel bacino del Mediterraneo. Venivano deposti spesso nelle tombe dei bambini e rappresentano forse una delle serie più numerose tra le terrecotte funebri [16]. La Thompson ha avanzato l'ipotesi che queste terrecotte rappresentino l'anima del defunto in viaggio verso l'oltretomba[17].

Generalmente questi animali sono volatili (pavoni, canarini, galli, cigni, oche), delfini, maialetti, arieti o caproni, tori, cavalli e cani[18].

In particolar modo, per quanto riguarda i volatili, le tipologie raccolte nel Museo Campano raffigurano oche o cigni (fig. 5), la cui distinzione non risulta sempre facile data la somiglianza dei due animali e il loro stato di conservazione. Questi sembrano essere i preferiti da Afrodite come mezzi di trasporto, intermediari privilegiati tra cielo e terra, che rientrano nella stessa rete di significati della colomba ed esprimono il carattere celeste della dea.

Così come Afrodite viene spesso rappresentata mentre sorvola il mare sul dorso di un cigno o su di un carro trainata da essi, immagine nella quale si è solito identificare l'*Ourania*, la dea celeste, venuta da lontano[19].

Così la tipologia dell'Eros su questi animali risulta essere una variante di quella di Afrodite.

Per quanto riguarda la raffigurazione di Eros sul delfino, anche in questo caso bisogna far riferimento alla sfera della dea Afrodite riconoscibile in molte statuette seduta sull'animale e indossante

[15] Schneider-Lengyel 1936, p. 26; Mollard-Besques 1963, p. 26.

[16] Prosper Biardot 1872, pp. 290-291.

[17] Burr Thompson 1965, pp. 61-62.

[18] Bonghi Jovino 1976, p. 41-42.

[19] Pirenne-Delforge 1994, p. 417.

5. Capua, Museo Provinciale Campano. Erote su cigno (inv. 4757) (foto A.).
6. Capua, Museo Provinciale Campano. Erote su toro (inv. 555) (foto A.).

un *kalathos*. Composizione, questa, che deve essersi richiamata al mito della sua nascita dal mare[20]. L'associazione di Eros con il delfino, ugualmente a quella con gli uccelli, rimanda al rapporto che egli ha con la dea e si riferisce anche ai legami che ha con il mondo acquatico nelle sue varie manifestazioni. Inoltre, la relazione di Eros con l'acqua non sembra essere diretta, ma si realizza tramite intermediari come appunto il delfino[21].

Ancora, la tipologia dell'Eros sul cane può essere associata all'offerta di questo animale ad Afrodite: esso, infatti, costituisce l'offerta principale nel santuario di Capo Koliás in cui la dea possedeva un carattere lunare, era associata alle ninfe e protettrice delle nozze e delle nascite[22].

Il cane come sacrificio purificatorio lo si ritrova anche nei *bothroi* del santuario della dea a Centocamere di Locri nei quali sono stati rinvenuti anche resti di bovi, suini e ovini[23], animali questi associati ad Eros nelle sue rappresentazioni fittili (figg. 6-7).

Infine, la rappresentazione del fanciullo su cavallo (fig. 8) fu probabilmente creata in Asia Minore durante il periodo di pieno Ellenismo e fu elaborato anche in occidente dove divenne molto popolare soprattutto in Apulia[24]. Sono numerosissime le versioni che da esso si originarono e si adattò a significati e simboli precisi, o a semplici composizioni di genere. Così in Apulia, ad esempio, si andò a sostituire il cavallo con ogni sorta di animale; lo stesso fanciullo a volte diventa un Eros, in Egitto lo schema viene applicato ai tipi di Harpokrates ed Helios[25] e in Siria si adatta a rappresentazioni di cavalieri parti nel I e II secolo d.C.

Sulla base delle diverse varianti iconografiche di Eros riscontrate, si tratterebbe dunque di una divinità volta a simboleggiare soprattutto l'emblema del legame matrimoniale, con tutti i suoi con-

[20] Pottier - Reinach 1887, p. 339.

[21] Hermary - Cassimatis - Vollkommer 1986, p. 940.

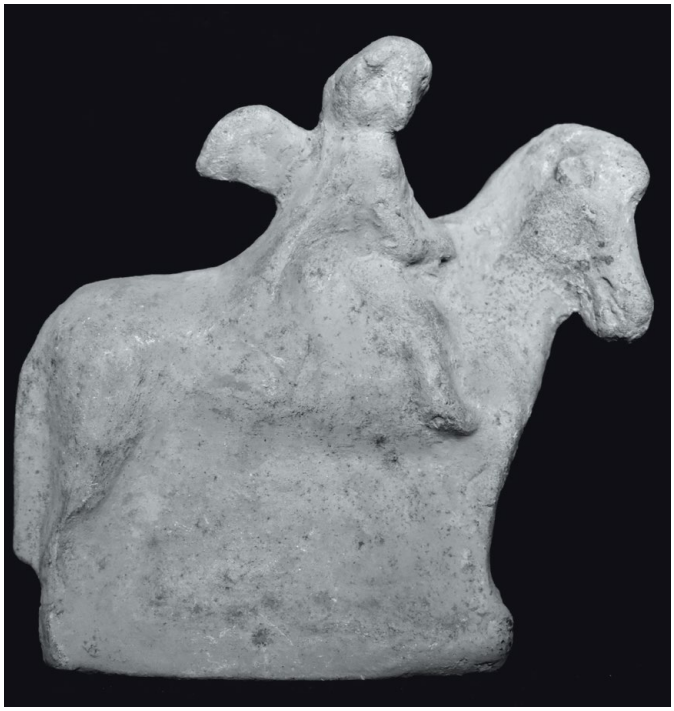
[22] Osanna 1989, p. 93.

[23] Torelli 1978, p. 149. Sul tema del cane come sacrificio purificatorio si veda anche: De Grossi Mazzorin 2008; Perego c.d.s.

[24] Letta 1971, p. 139-140.

[25] Laumonier 1921, p. 117.

7. Capua, Museo Provinciale Campano. Erote su ariete (inv. 10936) (foto A.).
8. Capua, Museo Provinciale Campano. Erote su cavallo (inv. 563) (foto A.).



notati biologici e sociali, maturità sessuale e prolificità compresa, strettamente connesso con il mondo muliebre e in armonia con la divinità di espressa pertinenza femminile originaria del santuario, senza contare la sua inclinazione a favorire i passaggi di *status* di fanciulli e fanciulle. Queste ultime sono raffigurate in statuine fittili, a testimonianza del clima e della rilevanza che il naturale completamento del profilo biologico e sociale della donna rivestiva nel comparto sociale capuano, come del resto in altri contesti è stato ampiamente provato, in complementarità con Artemide/Diana cui spetta la cura delle fasi precedenti prenatali e infantili fino alla soglia dell'età adulta[26]

Anche i più recenti studi, fra cui si possono ricordare i contributi di P. Migliore[27], E. Giovanelli[28] e, soprattutto G. Pedrucci[29], relativi alla preponderanza numerica delle raffigurazioni femminili di giovani donne e madri rispetto ai soggetti maschili, hanno richiamato la concreta possibilità che alle divinità del Fondo Patturelli fosse proprio delegato il compito di assistere fanciulli e fanciulle nel passaggio di *status,* istituzionalizzando in chiave religiosa la loro potenziale e auspicabile condizione matrimoniale e procreativa.

Sono infatti attestate bambine e fanciulle, caratterizzate da lunghi capelli sciolti sulle spalle, indice di una condizione nubile[30], statuine che riproducono figure femminili che hanno superato o si accingono a superare l'età dell'adolescenza.

Tra le offerte riprodotte nelle mani delle offerenti vi sono, ad esempio, porcellini, ciste, frutti e colombe che, connessi al gesto della *anakalypsis*, riconducono a rituali connessi al matrimonio[31].

Ai passaggi di *status* alludono anche le bambole, simboleggianti l'addio alla condizione infantile

[26] Bedello Tata 2016, p. 145.

[27] Migliore 2011.

[28] Giovanelli 2019.

[29] Pedrucci 2022.

[30] Leitao 2003, p. 119.

[31] Torelli 1984, p. 139; De Juliis - Lojacono 1985, p. 391 fig. 483; Müller 1996, pp. 487-489.

e verginale, e la dedica simbolica del gioco infantile, rappresentata nel santuario dai gruppi fittili dell'*ephedrismòs* ovvero delle fanciulle che giocano "alla cavallina"[32].

All'interno del santuario sono poi attestate statuine di *kourotrophoi* o *kourophoroi*, alcune delle quali stringono un melograno, simbolo di fecondità[33].

Oltre a testimoniare la capacità riproduttiva della donna (e quindi il perfezionamento del proprio ruolo di sposa) questi votivi indicano l'attenzione rivolta alla nascita e alla crescita dei fanciulli. Molteplici in questo caso risultano le chiavi di lettura: la tutela della maternità nell'accezione più ampia possibile del termine, la richiesta di fecondità e l'attestazione delle capacità riproduttive della donna[34].

A rituali di benedizione e di presentazione dei nuovi nati si riferiscono, inoltre, alcune statuine di neonati in fasce, mentre legati a richieste di protezione e buona crescita sembrano essere le statuine di fanciulli in tenera età seduti al suolo e i *tintinnabula,* dei quali il santuario ha restituito alcuni esemplari in forma di bovino e di culla con piccolo erote[35].

Dunque, gli *ex-voto* testimoniano che il santuario di Fondo Patturelli era, in età sannitica, un luogo dove si sanciva l'ingresso delle giovani generazioni nella comunità propiziandone le capacità procreative all'interno dell'area sacra. Inoltre, i votivi attestano anche la presenza nel santuario di riproduzioni di differenti divinità, in particolare di Artemide, Dioniso, Atena, Afrodite.

La presenza di statuine di divinità differenti all'interno di un medesimo santuario rientra in una pratica piuttosto comune nel mondo antico[36], legata a molteplici cause quali la compresenza, in uno stesso luogo di culto, di sacelli o templi dedicati a varie divinità e il valore cultuale attribuito all'offerta, per cui alla richiesta di protezione per la raggiunta pubertà si legano le statuine di Afrodite, per le fanciulle, e le figure giovanili di Apollo o Ercole per i fanciulli[37].

Alla luce di quanto finora esposto risulta dunque possibile calare la figura di Eros all'interno della realtà cultuale e votiva del santuario del Fondo Patturelli: in tale contesto questa figura divina trova ragion d'essere non solo in quanto simbolo emblematico del matrimonio nella sua duplice valenza dell'amore e della prolificità, ma anche per il suo trovar spazio all'interno di una realtà santuariale la cui divinità tutelare sovrintende ai passaggi di *status*, assicura il perpetuarsi del *ghenos*, sancendo giuste nozze e proteggendo i figli che da queste venivano al mondo; una divinità, dunque che tutela la continuità del corpo sociale.

In quest'ottica si dovrebbero collocare l'immagine di Eros e la sua trasposizione materiale nelle raffigurazioni fittili, diffusa soprattutto tra III e II secolo a.C.

Le raffigurazioni di Eros e di eroti in generale, per quanto inseribili nel quadro cronologico dei cosiddetti depositi etrusco-laziali-campani[38] risentono di altri influssi dovuti anche ad una maggiore sensibilizzazione al culto di Afrodite largamente diffuso, come detto precedentemente, nella penisola italica centro meridionale e insulare.

Una marcata presenza del dio è ravvisabile anche in altri complessi santuariali sia di ambito campano sia appartenenti ad altre realtà regionali meridionali, le cui divinità preposte risultano possedere sfere di tutela analoghe a quelle note per Capua, in cui si ritrovano associazioni di materiali

[32] Torelli 1984, pp. 25-26; Merker 2000, p. 339.

[33] Lincoln 1979.

[34] Giuman 1999.

[35] Migliore 2011, p. 25.

[36] Pensabene *et al.* 1980, p. 48.

[37] Bouma 1996, p. 263.

[38] In essi le tipologie si ripetono con poche, ma talvolta significative, variazioni sostanziali, arricchendone essenzialmente la qualità e il linguaggio formale adottato. Si tratta di un repertorio costituito da statue di grande formato, teste, statuette e riproduzioni anatomiche, che possono presentarsi nei singoli contesti in percentuali variabili, combinando più categorie o privilegiandone una sola: Gentili 2005. Due complessi maggiori e perfettamente aderenti, per classi e associazioni alla tipologia medio-italica sono la stipe del Tevere, i cui votivi sono in gran parte riconducibili al tempio di Esculapio, e il deposito dell'Esquilino riferibile ad un tempio di Minerva Medica: Gatti Lo Guzzo 1978; Pensabene *et al.* 1980.

(figure muliebri, divinità, animali, busti femminili…) connesse a divinità femminili (Minerva, Kore, Afrodite, Ninfe) preposte ai passaggi di *status* di fanciulli e fanciulle e al momento concettuale e sociale delle nozze: per la Campania si possono menzionare il santuario di Teano in località Loreto[39], i santuari pestani di Capodifiume[40], dedicato a Kore-Persefone, e Santa Venera[41], l'area presso il tempio di Apollo a Pompei in località Bottaro[42], il deposito di Monte Vico a Pitecusa[43].

Al di fuori della regione si possono ricordare i santuari di Grotta Garaguso e Mannella per Locri[44].

In conclusione, se l'immagine di Eros al Fondo Patturelli e Capua in generale sembra alludere ai significati che anche altri supporti materiali, la ceramica magnogreca *in primis*, veicolano senza ambiguità, è il quadro generale e il contesto a suggerire la sua vocazione specifica, da collocarsi nelle fila di un novero di votivi fittili che guardano in gran parte tutti a significati che tra loro armonizzano, i quali insieme sembrano confermare il ruolo del santuario Patturelli come intimamente connesso alla protezione biologica e sociale del corpo sociale, soprattutto femminile, a garanzia di una fondamentale continuità.

Ulteriori spunti di riflessione e analisi possono essere rivolti alla possibilità di una valenza funeraria del dio (a partire soprattutto dal IV sec. a.C., infatti, Eros compare frequentemente nella ceramica e nella piccola coroplastica proveniente da contesti funebri, in particolare di donne e bambini, il cui unico paragone e il meglio conosciuto è quello tarantino[45]) e alle questioni più strettamente connesse alle manifatture in senso materiale e alla fisionomia delle botteghe, che ha già una sua tradizione di studi con i lavori di Maria Bonghi Jovino[46] e non soltanto, al fine di approfondire le conoscenze sulle prassi votive della comunità capuana dal punto di vista delle istanze religiose e della loro incidenza sulla dinamica tra committenza e artigianato.

Inoltre, poiché gli studi fino ad ora condotti hanno contemplato esami relativi a supporti ceramografici e fittili, almeno per quanto concerne l'Attica[47], un approfondimento aggiuntivo potrebbe riguardare la produzione coroplastica della divinità di Eros in Campania e in Magna Grecia, all'interno dei vari contesti santuariali per comprendere più nello specifico la rielaborazione locale nei contesti indigeni, sino alle soglie della romanizzazione, e decodificare il significato iconografico veicolato dagli artigiani locali e la relativa lettura connessa ai codici radicati nell'immaginario sociale dei committenti e dei fruitori.

Lucrezia Marantonio
Università degli Studi dell'Insubria
lmarantonio@uninsubria.it

[39] Scala 2006.

[40] Greco - Pontrandolfo 1996, p. 237; Serritella 2005, p. 24.

[41] Miller Ammerman 2002.

[42] Parisi 2016, p. 194.

[43] Scatozza Höricht 2007.

[44] Torelli 1978, p. 182; Leoni 2016, p. 74.

[45] Figurine di eroti vengono generalmente donate a fanciulli nei corredi ellenistici tarantini, spesso replicati in numerosi esemplari dalla stessa matrice ma con un'espressività decisamente più accentuata, insieme ad animali e personaggi teatrali. L'analisi dei corredi della necropoli di Taranto, inoltre, ha evidenziato come le terrecotte fossero presenti solo nelle deposizioni femminili e di fanciulli: Graepler 1996, p. 237; Giacobello 2004, p. 375.

[46] Un rapido sunto con bibliografia di riferimento in Chiesa 2012. Si veda inoltre Bonghi Jovino 1990; Bonghi Jovino 1993; Bonghi Jovino 1995; Bonghi Jovino 2017.

[47] Pellegrini 2009.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Albert 1979 = W.F. Albert, *Die darstellungen des Eros in Unteritalien*, Rodopi, Amsterdam 1979.

Ambrosini 2010 = L. Ambrosini, "Sui vasi plastici configurati a prua di nave (trireme) in ceramica argentata e a figure rosse", in *MEFRA* CXXII, 1, 2010: 73-115.

Barrella - Cioffi 2009 = N. Barrella - R. Cioffi, *Il Museo Campano. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, Napoli 2009.

Bedello Tata 2016 = M. Bedello Tata, *Piccola coroplastica e l'esperienza della grecità*, in *Le sembianze degli dèi e il linguaggio degli uomini. Studi di lessico e di forma degli artigiani capuani*, a cura di M. Bonghi Jovino - F. Chiesa, Milano 2016: 137-152.

Beloch 1989 = J. Beloch, *Campania. Storia e topografia della Napoli antica e dei suoi dintorni*, Napoli 1989.

Bonghi Jovino 1965 = M. Bonghi Jovino, *Capua Preromana. Terrecotte votive. I. Teste isolate e mezze teste*, Firenze 1965.

Bonghi Jovino 1976 = M. Bonghi Jovino, "Breve nota in margine al problema dell'ellenismo italico: tipi ellenistici nella coroplastica capuana", in *Mélanges offerts à Jacques Heurgon: L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Rome 1976: 41-47.

Bonghi Jovino 1990 = M. Bonghi Jovino, *Artigiani e botteghe nell'Italia preromana: studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campana*, a cura di M. Bonghi Jovino, Roma 1990.

Bonghi Jovino 1993 = M. Bonghi Jovino, "La decorazione architettonica di Capua: peculiarità, itinerari e modelli", in *Deliciae Fictiles. Proceedings of the first International conference on central Italic architectural terracottas at the Swedish Institute in Rome, 10-12 December, 1990*, a cura di E. Rystedt - C. Wikander - O. Wikander, Stockholm 1993: 45-54.

Bonghi Jovino 1995 = M. Bonghi Jovino, "Locus comportandis condendisque frugibus. Uno sguardo alle attività artigianali ed alla dinamica produttiva di Capua dal crollo politico alla Colonia Iulia Felix", in Splendida Civitas Nostra. *Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, a cura di G. Cavalieri Manasse - E. Roffia, Roma 1995: 249-258.

Bonghi Jovino 2016 = M. Bonghi Jovino, *Capua e il Museo Campano nella storia delle istituzioni e delle Ricerche*, in *Annali del Muso Campano di Capua III*, 2016: 117-126.

Bonghi Jovino 2017 = M. Bonghi Jovino, "Piccole sculture votive in terracotta. Appunti sparsi, con lo sguardo attraverso i tempi", in *Kithon Lydios. Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, a cura di L. Cicala - B. Ferrara, Napoli 2017: 943-950.

Bonghi Jovino - Chiesa 2019 = M. Bonghi Jovino - F. Chiesa, "Dal Museo Campano al Museo Archeologico di Napoli. Vicende storiche e nuovi dati", in *AnnFaina* XXVI, 2019: 399-415.

Bottini 1992: A. Bottini, *Archeologia della salvezza: l'escatologia greca nelle testimonianze archeologiche*, Milano 1992.

Bouma 1996 = J.W. Bouma, Religio Votiva: *The Archaeology of Latial Votive Religion. The 5th-3rd B.C. Votive Deposit South West of the Main Temple at "Satricum" Borgo Le Ferre*, Groningen 1996.

Buffiére 1980 = F. Buffière, *Eros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, Paris 1980.

Burr Thompson 1965: D. Burr Thompson, "Three Centuries of Hellenistic Terracottas", in *Hesperia* 34, 1965.

Calame 1991 = C. Calame, "Eros initiatique et la cosmogonie orphique", in P. Borgeaud, *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, *Textes Réunis et édités par P. Borgeaud*, Genève 1991: 227-247.

Cassimatis 2014 = H. Cassimatis, *Éros dans la céramique à figures rouges Italiote: essai d'interprétation iconographique et iconologique*, Paris 2014.

Chiesa 2012 = F. Chiesa, "Forma e materia. Questioni di studio e di metodo sulla coroplastica negli anni Sessanta", in *Interpretando l'antico: scritti di archeologia offerti a Maria Bonghi Jovino*, a cura di M.C. Chiaromonte - G. Bagnasco Gianni - F. Chiesa, Milano 2012: 35-45.

Chiesa - Giovanelli 2023 = F. Chiesa - E. Giovanelli, "Il materiale architettonico e votivo del santuario del Fondo Patturelli: studi, acquisizioni e prospettive", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl*. XV, 2023: 121-148.

Chiosi 1993 = E. Chiosi, "I santuari ellenistici in località Pontella e Pineta Nuova", in *Prospettive di Memoria, testimonianze archeologiche della città e del territorio di Sinuessa*, a cura di L. Crimaco - G. Gasperetti, s.l. 1993: 101-162.

Coarelli 1995 = F. Coarelli, "Venus Iovia, Venus Libitina? Il santuario del Fondo Patturelli a Capua", in *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore. Atti del Convegno Internazionale (Anacapri 24 e 28 marzo 1991)*, Napoli 1995: 371-387.

De Grossi Mazzorin 2008 = J. De Grossi Mazzorin, "L'uso dei cani nei riti di fondazione, purificazione e passaggio nel mondo antico", in *Uomini, piante e animali nella dimensione del sacro. Atti del Seminario di studi di Bioarcheologia, Cavallino (Lecce) 28-29 giugno 2002*, a cura di F. D'Andria - J. De Grossi Mazzorin - G. Fiorentino, Bari: 71-81.

De Juliis - Lojacono 1985 = E.M. De Juliis, D. Lojacono, *Taranto. Il Museo Archeologico,* Taranto 1985.

Fasce 1977 = S. Fasce, *Eros: la figura e il culto*, Genova 1977.

Gadaleta 2019 = G. Gadaleta, "Divinità a poppa: Eros protettore della navigazione di Paride nell'iconografia

vascolare apula a figure rosse", in *Ostraka* XXVIII, 2019: 85-94.

Gatti Lo Guzzo 1978 = L. Gatti Lo Guzzo, *Il deposito votivo dall'Esquilino detto di Minerva Medica*, Firenze 1978.

Gentili 2005 = M.D. Gentili, "Riflessioni sul fenomeno storico dei depositi votivi di tipo etrusco-laziale-campano", in *Depositi votivi e culti dell'Italia antica dal periodo arcaico a quello tardorepubblicano. Atti del Convegno di Studi (Perugia, 1-4 Giugno 2000)*, a cura di A.M. Comella - S. Mele, Bari 2005: 367-378.

Giacobello 2004 = F. Giacobello, "La coroplastica e gli oscilla", in *La collezione Lagioia: una raccolta storica della Magna Grecia al Museo Archeologico di Milano*, a cura di G. Sena Chiesa, Milano 2004: 375-415.

Giacobello 2018 = F. Giacobello, *La seduzione. Mito e arte nell'antica Grecia*, Venezia 2018.

Giovanelli 2019 = E. Giovanelli, "Le Madri in trono di Fondo Patturelli a Capua. Rapporti tra i piccoli fittili votivi, la coroplastica maggiore e le statue in tufo. Alcune considerazioni", in *Acme* 72.2, 2019: 11-25.

Giuman 1999 = M. Giuman, *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, Milano 1999.

Graepler 1996 = D. Graepler, "La coroplastica funerari", in *I greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, a cura di E. Lippolis, Napoli 1996: 229-246.

Greco - Pontrandolfo 1996 = G. Greco - A. Pontrandolfo, "Capodifiume", in *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, a cura di M. Cipriani - F. Longo, Napoli 1996: 237-242.

Greifenhagen 1957 = A. Greifenhagen, *Griechische Eroten*, Berlin 1957.

Hermary - Cassimatis - Vollkommer 1986 = A. Hermary - H. Cassimatis - R. Vollkommer, *s.v. Eros*, in *LIMC III*, 1986: 850-942.

Heurgon 1942 = J. Heurgon, *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilization de Capoue préromaine des origines à la deuxièmne guerre punique*, Paris 1942.

Isler Kerenyi 2004 = C. Isler Kerenyi, "Dioniso ed Eros nella ceramica apula", in *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo (Catalogo Mostra Milano 2004)*, a cura di G. Sena Chiesa - E.A. Arslan, Milano 2004: 244-248.

Johannowsky 1989 = W. Johannowsky, *Capua Antica*, Napoli 1989.

Laumonier 1921 = A. Laumonier, *Catalogue de terres cuites du Musée archéologique de Madrid*, Paris 1921.

Leitao 2003 = D.D. Leitao, "Adolescent Hair-Growing and Hair-Cutting Rituals in Ancient Greece", in *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives*, a cura di D.B. Dood - A.A. Faraone, London-New York 2003: 109-129.

Leoni 2016 = F. Leoni, "I culti domestici nell'abitato di Locri Epizefiri, loc. Centocamere", in *Ostraka* 25, 2016: 63-89.

Letta 1971 = C. Letta, *Piccola coroplastica metapontina nel Museo Archeologico Provinciale di Potenza*, Napoli 1971.

Lincoln 1979 = B. Lincoln, "The rape of Persephone: a Greek scenario of women's initiation", in *HarvTheolR* LXXII, 1979: 223-235.

Merker 2000 = G.S. Merker, *Corinth XVIII, part IV. The Sanctuary of Demeter and Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic and Roman Period*, Princeton 2000.

Migliore 2011 = R.P. Migliore, "Statuine votive dal Fondo Patturelli. Una proposta di lettura, in Gli Etruschi e la Campania Settentrionale", *in Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi e Italici (Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Capua, Teano, 11-15 Novembre 2007)*, Pisa 2011: 409-417.

Milani 1905 = L. Milani, "Montecalvario-Ipogeo paleoetrusco di Montecalvario presso Castellina in Chianti", in *NSc* 1905: 225-242.

Miller Ammerman 2002 = R. Miller Ammerman, *The sanctuary of Santa Venera at Paestum. 2. The votive terracottas*, Ann Arbour 2002.

Minoja 2011 = M. Minoja, "Tra Curti e Capua, riflessioni sul limite orientale della città", in *Curti tra storia ed archeologia. Atti della giornata di studio (26 febbraio 2010)*, a cura di L. Falcone, Caserta 2011: 13-21.

Mollard-Besques 1963 = S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonne des figurines et reliefs en terre-cuite grecs etrusques et romains. II*, Paris 1963.

Müller 1996 = A. Müller, *Les terres cuites votives du Thesmophorion : de l'atelier au sanctuaire*, Athènes-Paris 1996.

Osanna 1989 = M. Osanna, *Il problema topografico del santuario di Afrodite Urania ad Atene*, in *ASAtene* LXVI-LXVII, 1989-1990: 73-95.

Parisi 2016 = V. Parisi, "Le terrecotte figurate e l'uso rituale dei signa fictilia nelle aree sacre pubbliche della Pompei preromana. Elementi per una sintesi", in *ScAnt* 22.3, 2016:185-205.

Patroni 1899-1900 = G. Patroni, *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano, sez. IV*, Capua 1899-1900.

Pedrucci 2022 = G. Pedrucci, *Votive Statuettes of Adult/s and Infant/s in Ancient Italy from the end of the 7th to 1st c. BCE: A New Reading, Vol. II Campania, Magna Graecia and Sicily*, Roma 2022.

Pellegrini 2009 = E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia*, Roma 2009.

Pensabene *et al.* 1980 = P. Pensabene, M.A. Rizzo, M. Roghi, E. Talamo, *Terrecotte votive dal Tevere*, Roma 1980.

Perego c.d.s. = L.G. Perego, Canis caro: *il cane buono (da mangiare)*, in corso di stampa.

Pirenne-Delforge 1994 = V. Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Athènes-Liège 1994.

Pottier - Reinach 1887 = E. Pottier - S. Reinach, *La nécropole de Myrina*, Paris 1887.

Prosper Biardot 1872 = E. Prosper Biardot, *Les Terres-Cuites Grecques Funebres*, Paris 1872.

Quilici Gigli 2023 = S. Quilici Gigli, "L'area del Santuario di Fondo Patturelli", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl.* XV, 2023: 79-113.

Rescigno 2009 = C. Rescigno, "Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e contesti", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico - R. Cioffi - G. Spinazzola Pignatelli - S. Quilici Gigli, Napoli 2009: 31-42.

Sampaolo 2011 = V. Sampaolo, "I nuovi scavi del Fondo Patturelli: elementi per una definizione topografica", in *Acme* 64.2, 2011: 7-19.

Sampaolo - Poccetti 2014 = V. Sampaolo - P. Poccetti, "Capua. Ancora novità dal santuario del Fondo Patturelli", in *Immaginando città: racconti di fondazioni mitiche, forma e funzioni delle città campane. Santa Maria Capua Vetere – Paestum*, a cura di C. Rescigno, F. Sirano, Salerno-Napoli 2014: 144-159.

Scala 2006 = N. Scala, "Il santuario in località Loreto: aspetti del culto femminile", in In itinere. *Ricerche di Archeologia in Campania. Atti del I e del II ciclo di conferenze di ricerca archeologica nell'Alto Casertano*, a cura di F. Sirano, S. Maria Capua Vetere 2006: 95-107.

Scatozza Höricht 2007 = L.M. Scatozza Höricht, *Pithecusa: materiali votivi da Monte Vico e dall'area di Santa Restituta*, Roma 2007.

Schneider-Lengyel 1936 = J. Schneider-Lengyel, *Griechische Terrakotten*, München 1936.

Sena Chiesa 2005 = G. Sena Chiesa, "Le nozze dipinte: sposi divini e sposi mortali", in *Studi di Archeologia in memoria di Liliana Mercando*, a cura di M. Sapelli Ragni, Torino 2005: 230-243.

Serritella 2005 = A. Serritella, "Poseidonia: l'area di Capodifiume", in *Lo spazio del rito. Santuari e culti dell'Italia meridionale tra indigeni e greci. Atti delle giornate di studio (28 e 29 giugno 2002, Matera),* Bari 2005: 19-26.

Torelli 1978 = M. Torelli, "I culti di Locri, in Locri Epizefiri", in *Locri epizefirii. Atti del Sedicesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 3-8 ottobre 1976)*, Napoli 1978: 147-184.

Torelli 1984 = M. Torelli, *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia,* Roma 1984.

Vallet 1995 = G. Vallet, *Passeggiate archeologiche nella Campania antica*, Napoli 1995.

Ventriglia 2011 = A. Ventriglia, "Il santuario del Fondo Patturelli: tra continuità e innovazione religiosa", in *Curti tra storia ed archeologia. Atti della giornata di studio (26 febbraio 2010)*, a cura di L. Falcone, Caserta 2011: 55-82.

Lidia Falcone

Su alcuni *thymiateria* fittili dall'area sacra del Fondo Patturelli: osservazioni preliminari e confronti*

In primavera Dio si trasferisce
sulla Terra,
controlla di persona
la nascita dei fiori,
rende più vivo il verde
dei tuoi occhi.
(F. Arminio)

Abstract

L'attività di ricerca sul materiale archeologico e gli aspetti topografici dell'area sacra dell'antica Capua nota come Fondo Patturelli ha consentito di fare luce sulle varie fasi cronologiche e culturali del santuario, su nuovi aspetti dei culti che vi venivano praticati e sul variegato mondo dei suoi frequentatori, abituali o saltuari. Tra gli ex voto fittili rinvenuti durante i primi scavi e conservati al Museo Provinciale Campano ve ne sono alcuni che non erano ancora stati oggetto di uno studio sistematico: i cosiddetti thymiateria a fiore. Dal confronto con i manufatti rinvenuti nel corso degli scavi di emergenza e prevenzione effettuati dalla Soprintendenza archeologica dal 1995 nel fondo Scrima, è possibile superare dei dubbi sulla provenienza dei pezzi del Museo e approfondire alcune riflessioni sul reale utilizzo di questi oggetti, anche avvalendosi di indagini archeometriche e multidisciplinari. In attesa dei primi risultati di queste analisi, si propongono ipotesi e riflessioni.

The research activity on the archaeological material and the topographical aspects of the sacred area of ancient Capua known as the Patturelli Fund has made it possible to shed light on the various chronological and cultural phases of the sanctuary, on new aspects of the cults that were practiced there and on the varied world of its visitors, habitual or occasional. Among the clay votive offerings found during the first excavations preserved at the Museo Provinciale Campano there are some that had not yet been systematically studied: the so-called flower thymiateria. From the comparison with the artifacts found during the emergency and prevention excavations carried out by the Archaeological Superintendence since 1995 in the Scrima fund, it is possible to overcome doubts about the provenance of the pieces in the Museum and deepen some reflections on the real use of these objects, also by archaeometric and multidisciplinary investigations. While waiting for the first results of these analyses, hypotheses and reflections are proposed.

* Ringrazio il dott. Giovanni Solino, direttore del Museo Campano, e il prof. Carlo Rescigno, presidente del CdA del Museo, per avermi invitata a partecipare al convegno organizzato per celebrare il 150° del Museo Provinciale Campano e per l'opportunità di ricominciare ad occuparmi di argomenti che anni fa misi da parte interrompendo alcune ricerche incominciate con la tesi di Specializzazione in Archeologia, il cui tema mi fu proposto dalla compianta Valeria Sampaolo. Le foto sono del Museo Campano e sono state scattate da Anna Petrenko; i disegni furono eseguiti nel 2006/2007 da Salvatore Passeretti. Un ringraziamento speciale è per Franco Arminio che mi ha autorizzato a citare i suoi versi editi in F. Arminio, G. Bormolini, *Accorgersi di essere vivi. Un breviario per chi ha perso la via*, Firenze 2024, p. 75.

1. Informazioni di contesto

Nel 1995 la Soprintendenza archeologica condusse degli scavi di emergenza nel fondo Scrima[1], una delle particelle in cui è era stato suddiviso nel corso del tempo il noto Fondo Patturelli, posto a confine tra i comuni di S. Maria Capua Vetere e Curti (CE). Da questi scavi furono recuperati numerosi materiali archeologici, alcuni lacerti di strutture e qualche dato che poteva contribuire a colmare l'enorme lacuna documentaria che riguardava i precedenti scavi ottocenteschi.

Lo studio sistematico dei ritrovamenti archeologici condotto da parte di vari studiosi e gli imprescindibili confronti con il materiale custodito al Museo Provinciale Campano, hanno contribuito ad affrontare dubbi e interrogativi che riguardano quell'area sacra dell'antica Capua, le caratteristiche dei culti e dei riti ivi praticati, nonché delle divinità venerate. In tal modo sono stati definiti meglio i contorni della sua vicenda evolutiva nello spazio e nel tempo, ovvero dell'organizzazione dello spazio sacro e della sua relazione con l'area urbana, extraurbana e con l'ambiente che lo circondava, gli inizi della frequentazione dell'area[2] ed il suo declino ed abbandono, le varie tipologie di *ex-voto* attestati in essa e quindi di riti e rituali, nonché della variegata umanità dei fedeli che nei secoli hanno frequentato il santuario. Umanità che si manifesta in tal caso attraverso gli atti della religiosità e della devozione: sacrifici, consacrazioni, affidi, richieste e ringraziamenti scaturiti da preoccupazioni, affanni, aspettative, cui riconducono i piccoli indizi e le numerose informazioni analizzati in decenni di studi e ricerche, che, non va dimenticato, hanno come obiettivo quello di ricomporre il multiforme mosaico della vita religiosa, istituzionale, quotidiana e privata degli esseri umani che hanno frequentato quel luogo dai contorni ormai sempre meno sfocati.

2. Manufatti e problematiche interpretative

Questo piccolo contributo si inserisce nel contesto generale appena descritto; infatti tra i materiali rinvenuti durante le suddette campagne di scavo vi erano alcuni frammenti di *thymiateria* di terracotta databili al IV-III sec. a.C. Si tratta di una quarantina di frammenti di vasca a forma di fiore, un frammento di fiore su testa femminile, 13 frammenti di sostegni, 4 esemplari di teste femminili (Menadi?) ed un esemplare di testa di sileno che potrebbero costituire parte dello stelo configurato; un paio di bruciaprofumi di forma totalmente differente rispetto ai precedenti. A questi si aggiungano gli esemplari del Museo Campano, la cui quantità è in corso di verifica[3].

L'analisi morfologica dei frammenti più significativi ha consentito di individuare caratteristiche e differenze dei vari elementi che compongono i *thymiateria*, di ipotizzarne la forma e la ricostruzione, le fasi e le tecniche di lavorazione e di formulare alcune ipotesi d'utilizzo.

In sintesi si tratta di[4]:

[1] Il fondo Scrima indagato nel 1995 corrisponde all'area del giardino della casina Patturelli; è una parte dell'ex Fondo Patturelli interessato da indagini di scavo e recupero materiale, clandestine ed autorizzate, fin dal XIX secolo. Negli anni settanta del XX secolo il terreno corrispondente all'ex Fondo Patturelli fu lottizzato e venduto diviso per particelle; due di queste sono state acquisite dalla famiglia Scrima. Per le informazioni di dettaglio cfr. Sampaolo 2011, pp. 9, 12.

[2] Dall'analisi di una particolare classe vascolare rinvenuta tra i votivi del santuario si può far risalire l'inizio delle attività cultuali almeno agli ultimi decenni dell'VIII sec. a.C., anticipandolo di circa un secolo rispetto alla data comunemente adottata (cfr. Minoja 2006, p. 656).

[3] Cfr. Falcone 2006-2007. Nell'affrontare questo tema di ricerca per il convegno per il 150° del Museo Campano, mi sono resa conto che questa classe di materiale ben rappresentata nelle collezioni del museo non era stata ancora oggetto di uno studio sistematico; ora è in corso una ricognizione degli esemplari esposti e custoditi nei depositi con l'obiettivo di redigere un piccolo catalogo di questa classe di materiali. Nella tesi di Specializzazione avevo classificato i materiali del Fondo Scrima secondo una tipologia morfologica aperta e semplificata, in cui potrebbero confluire gli esemplari del Museo Campano.

[4] Le vasche di *thymiateria* a fiore del Museo Campano considerate in questa sede sono 4 e sono esposte nella sala XIX; le basi ed il *thymiaterion* quasi integro sono conservati in deposito.
Vasche (fig. 1):
n. inv. 7740 (794); diam. 7,8 cm; h. 3,5 cm
n. inv. 7727 (801); diam. 11,5 cm; h. 6 cm
n. inv. 7780 (802); diam. 10 cm; h. 3 cm
n. inv. 7736 (803); diam. 11 cm; h. 3 cm

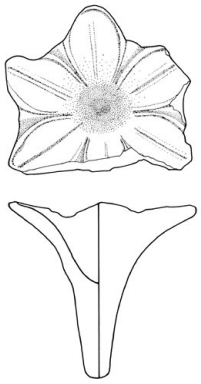
1. Capua, Museo Provinciale Campano, sala XIX. Fiori fittili (invv. 802, 794, 801, 803-7780, 7740, 7727, 7736) (foto A. Petrenko, Museo Campano).
2. Capua, Museo Provinciale Campano, depositi. Basi di thymiateria (invv. 7970, 7975, 7971).
3. Thymiaterion a fiore n. inv. 7881, Museo Provinciale Campano, deposito (foto A. Petrenko, Museo Campano).
4. Santa Maria Capua Vetere, Museo Archeologico Nazionale dell'antica Capua, depositi. *Thymiaterion* (inv. 314811) da fondo Scrima (foto L. Falcone).

– bruciaprofumi fitomorfi, costituiti da una vasca a forma di fiore innestata su una base sostegno che può presentare una decorazione a rilievo con foglie oppure geometrica con scanalature o liscia (figg. 1-3)
– bruciaprofumi con stelo configurato antropomorfo: a testa femminile o a testa di sileno
– bruciaprofumi dalla struttura semplice, geometrica e privi di decorazioni (fig. 4)
– manufatti di dubbia interpretazione, come alcuni fiori cotti senza essere stati innestati su alcun supporto; un fiore di dimensioni maggiori, con base cava e forellini (figg. 5-7).

Questi *thymiateria* sono stati prodotti mediante l'uso di matrici, talvolta con interventi a mano libera o a stecca sull'argilla ancora umida, quando i singoli elementi vengono assemblati. I due elementi che compongono i bruciaprofumi fitomorfi sono prodotti a stampo e poi assemblati in modo tale che la vasca a forma di fiore sia innestata ad incastro sul sostegno, come è evidente in alcuni frammenti. Gli elementi figurati invece sono prodotti con due matrici, una per la parte anteriore ed una per la posteriore, con aggiunte ornamentali successive (foglie d'edera); questi bruciaprofumi si sono conservati sempre parzialmente, privi del calice sul capo, di parti del busto o del volto. I piccoli bruciaprofumi di forma semplice sono stati lavorati al tornio e rifiniti a mano; alla loro base sono ben visibili le tracce dello stacco a cordicella. Su alcuni esemplari di vasca e di sostegno sono ancora molto evidenti tracce di scialbatura e di pigmento rosso.

Fiore (figg. 6-7):
n. inv. 7769 (795); h. 11,5 cm; diam. max 15,5 cm; diam. base: max 4,7 cm, interno 2,8 cm
Basi (fig. 2):
n. inv. 7970; diam. 8,3 cm; h. 4,8 cm (h. max 6,5)
n. inv. 7975; diam. 6,9 cm; h. 5,9 cm (h. max 7 cm)
n. inv. 7971; diam. 6,8 cm; h. 6,8 cm (h. max 9,5 cm)
Thymiaterion (fig. 3):
n. inv. 7881; diam. vasca 10 cm; diam. base 7,7 cm; h. 8,5 cm; h. vasca 4 cm; h. base 4,6 cm
I due bruciaprofumi non decorati ed il fiore integro senza base sono custoditi nei depositi del Museo Archeologico Nazionale dell'Antica Capua (Santa Maria Capua Vetere):
n. inv. 314811: diam. base 5,7 cm; diam. max 6,9 cm; h. 7,5 cm (fig. 4)
n. inv. 314812: diam. orlo vasca 6,5 cm; diam. base cm 5,5; h. 5,4 cm
fiore n. inv. 272886: diam. 8,9 cm; h. 7,1 cm (fig. 5)

5. Santa Maria Capua Vetere, Museo Archeologico Nazionale dell'antica Capua, depositi. Fiore fittile (inv. 272886) da fondo Scrima (disegno S. Passeretti).
6. Capua, Museo Provinciale Campano, sala XIX. Fiore fittile (inv. 795-7769) (foto A. Petrenko, Museo Campano).
7. Capua, Museo Provinciale Campano, sala XIX. Fiore fittile (inv. 795-7769) (foto A. Petrenko, Museo Campano).



Le tracce di combustione rilevabili su alcuni frammenti di vasche a fiore sono un segno inequivocabile del reale utilizzo di alcuni di questi manufatti. Questa caratteristica induce ad alcune riflessioni che si collocano nel dibattito pertinente alla funzione di questi votivi; in ogni caso, l'uso reale e concreto o il non utilizzo dell'oggetto offerto può essere irrilevante o secondario rispetto ad alcuni ragionamenti connessi a questo tipo di materiale.

In letteratura è stato evidenziato il loro uso:

1. in abitazioni, forse con finalità sacre, cioè per riti che si svolgono in ambito domestico;
2. in abitazioni con finalità collegabili ad aspetti della vita quotidiana o del ricevimento (profumare e purificare gli ambienti, durante banchetti, etc.);
3. in corredi funerari;
4. in contesti sacri e quindi con finalità sacre.

In questo ultimo caso, è stato sottolineato che nella maggior parte dei casi essi risultano privi di tracce d'uso, quindi probabilmente non utilizzati ma consacrati come offerta, forse come mera rappresentazione simbolica dell'uso e di tutto ciò che ne consegue. Tuttavia in percentuale minore[5] essi risultano utilizzati e in tal caso potrebbero essere stati usati una sola volta, cioè solo al momento dell'offerta e della consacrazione, oppure più volte, trattandosi di un abituale "attrezzo" per alcuni rituali e poi solo successivamente offerto o depositato.

In sintesi, il loro uso in quanto *instrumentum domesticum* è finalizzato a profumare gli ambienti, onorare gli ospiti, etc.; in quanto *instrumentum religiosum* si configura come un attrezzo per rituali magico/religiosi e pratiche di culto. Per i manufatti in oggetto non risultano ritrovamenti da abitato, ma solo da santuari, per cui possiamo per il momento escludere un loro utilizzo anche come *instrumentum domesticum*[6].

3. Ipotesi di utilizzo

In genere si assegna al bruciaprofumi il compito che è anche dell'incensiere, ovvero quello di profumare e consacrare mediante la combustione di grani di incenso. E questo è compatibile con i bruciaprofumi la cui base non ha aperture di sfiato/ossigenazione e anche con le tracce di combu-

[5] Rispetto al campione di riferimento, costituito da una quarantina di esemplari custoditi nei depositi del Museo Archeologico dell'Antica Capua a Santa Maria Capua Vetere, sono state rilevate con semplice analisi autoptica tracce d'uso su 9 esemplari. Invece, le analisi chimiche in corso sui pochi reperti custoditi al Museo Campano sono volte a rilevare la presenza di residui di sostanze organiche anche nella corolla di esemplari dove attualmente non risultano tracce visibili ad occhio nudo.

[6] Per questo tipo specifico di manufatto, i contesti domestico e funerario sono per ora rispettivamente incerti e rari: cfr. Cantone 2014, pp. 125-129.

8. Capua, Museo Provinciale Campano, sale XVII e XIX. Ipotesi di ricostruzione di un *thymiaterion*-donario composito (invv. 2316, 7780) (foto A. Petrenko, Museo Campano).

stione visibili nella vasca di alcuni *thymiateria*. Del resto l'incenso è l'essenza che per eccellenza aromatizzava il fumo dei sacrifici per gli dei[7]; ma talvolta si tende a non considerare il fatto che l'incenso non era adatto a tutti i tipi di culto, non era facilmente disponibile in loco ed era costoso e quindi, come alcuni oli profumati ed essenze aromatiche, è anche un rilevatore di forme «di espressione sociale, culturale ed economica»[8]. Infine, si consideri anche la pratica dell'incensamento rituale e della mantica attraverso l'osservazione del corso del fumo diffusa presso gli etruschi e praticata soprattutto dai pitagorici, noti frequentatori di santuari dedicati ad Hera[9].

Possiamo anche ipotizzare che alcuni bruciaprofumi avessero la funzione di "diffusori di oli essenziali"; questo può essere compatibile con l'assenza di tracce di combustione, ma presuppone anche la presenza di un'apertura di sfiato/ossigenazione alla base. Se ciò vale per i *thymiateria* di forma geometrica semplice, per altri si prospetta necessaria un'ipotesi di ricostruzione di un tipo di *thymiaterion* associabile al tipo donna fiore. Alcuni materiali esposti nelle sale del Museo Campano consentono, per compatibilità di argilla e di proporzioni delle misure, di assemblare ad es. un fiore fittile con busto femminile con *polos*, in cui il *polos* aperto sulla sommità funge da punto di appoggio/innesto della vasca, configurando un tipo di bruciaprofumi composito[10] (fig. 8).

Infine vorrei porre l'attenzione sul fatto che questi fiori non sono necessariamente tutti frammenti di parti terminali di *thymiateria* da cui si sono staccati per la sottigliezza dell'attacco alla base. Come detto, alcuni rari esemplari hanno la terminazione integra e potrebbero aver avuto una semplice funzione di fiore finto, da porre ad esempio anche nella mano dell'offerente, reale o sottoforma di dono di terracotta[11] (fig. 5).

Il fiore di grandi dimensioni conservato al Museo Campano (figg. 6-7) è stato assegnato alla classe dei *thymiateria*[12]. In realtà, per dimensioni e spessore delle pareti, maggiori rispetto agli altri, ma soprattutto per fattezze, esso risulta divergente rispetto alla relativa serialità di questa produzione; la presenza di forellini sui petali e soprattutto alla base, tonda, regolare, cava e aperta, inducono a considerare l'ipotesi che possa trattarsi di un elemento di un "incensiere" composito, a sospensione, o piuttosto di un terminale di uno scettro o bastone ligneo, ulteriormente decorato con pendenti in materiale deperibile (nastrini, cordicelle, filamenti) agganciati ai forellini[13].

[7] Cfr. la stessa etimologia di *thymiatherion* da θυμιαω, incensare, e θυω, bruciare offerte; cfr. Zaccagnino 1997, pp. 102-103.

[8] Cfr. D'Acunto 2012, pp. 217- 218, 227. Pertanto non escluderei che la bassa percentuale di bruciaprofumi a forma di fiore, di materiale certamente non costoso, con tracce di combustione si possa spiegare con i costi più elevati dei grani di incenso rispetto ad un olio profumato più economico e diffuso nel territorio di riferimento e che non lascia tracce di combustione.

[9] Cfr. Zaccagnino 1997, p. 107; per l'ipotesi della presenza di pitagorici nell'area sacra del Fondo Patturelli cfr. Falcone 2010 e Falcone 2011, pp. 40-54.

[10] In base al ragionamento esposto, questa interpretazione può non essere compatibile con tutti i manufatti di questo tipo, perché abbiamo mezzi busti pieni e mezzi busti cavi il cui spazio interno non è sempre sufficiente per fungere da camera di combustione e solo alcuni busti hanno fori di sfiato/ossigenazione sul retro della testa o delle spalle.

[11] Cfr. ad es. la statua in terracotta inv. 2437 esposta nella sala XVI del museo: nonostante l'impostazione rigida e molto essenziale delle fattezze dell'individuo (interpretato come femminile in Bonghi Jovino 1971, pp. 62-63, n. 36 e maschile nell'allestimento museale attuale), spicca in maniera quasi enfatica la mano dell'offerente articolata in modo da reggere con il pugno chiuso un oggetto di offerta o un attributo che lo rappresenta e lo definisce.

[12] Cfr. inventario anni ottanta del museo.

[13] Un confronto interno al santuario del Fondo Patturelli e cronologicamente neanche troppo distante è nella statuetta femminile

Lungi dal voler incentivare la composizione di improbabili *pastiche*, vorrei indurre a considerare la possibilità di trovarci di fronte a singoli elementi di manufatti più complessi, compositi, costituiti da materiali diversi, anche deperibili, e soprattutto privi di informazioni di contesto; pertanto le nostre perplessità interpretative possono derivare da una visione parziale, frammentaria e decontestualizzata dell'oggetto[14].

3.1 *Ma, a parte l'incenso, quali essenze?*

L'identificazione del fiore rappresentato sulla vasca potrebbe fornirci qualche suggerimento. Tra i vari frammenti analizzati si distinguono almeno 4 tipi di fiore diversi, per foggia della corolla, forma e numero dei petali.

Tra essi spicca un tipo assimilabile al giglio, caratterizzato da 6 petali[15]. La rappresentazione del giglio, come forse pure degli altri fiori, non mi sembra casuale, soprattutto se colleghiamo questo tipo di manufatti ad altri votivi provenienti dal fondo Patturelli che sono stati ricondotti ad una serie di pratiche cultuali che alludono a divinità femminili che tutelano i momenti salienti della vita della donna e presiedono alla sfera dell'amore e del matrimonio, della fertilità e della riproduzione, della maternità. L'odore del giglio, che può essere intenso fino allo stordimento, è considerato da alcuni afrodisiaco. Questo fiore, molto prolifico, è ricondotto spesso dall'iconografia e dal racconto mitologico ad Hera ed allude alla fertilità femminile ed al latte materno[16] ma anche al parto, se consideriamo la pratica tradizionale delle abluzioni con acqua distillata dal fiore di giglio che le levatrici effettuavano sul ventre delle partorienti[17].

Il tipo di fiore con la corolla fitta di piccoli petali concentrici potrebbe alludere alla rosa. L'uso dell'olio essenziale di rosa o di olio d'oliva aromatizzato alla rosa è attestato già nei poemi omerici ed è generalmente ricondotto alla sfera di Afrodite, alla toletta femminile ed ai rituali di preparazione al matrimonio[18].

3.2 *Perché profumare e in quali riti?*

Se riconosciamo che ancora oggi sopravvive una gestualità antica nella cura del corpo fatta di abluzioni e detersioni con acque distillate ed oli profumati, nella profumazione degli ambienti domestici o sacri e nella preghiera di invocazione, ringraziamento e offerta alla divinità, possiamo immaginare anche il gesto e l'azione nel rito e nella consacrazione in cui si potevano utilizzare questi *thymiateria*, avvalendoci anche di alcune rappresentazioni iconografiche cronologicamente anteriori ai nostri fittili, come quelli visibili su alcuni vasi campani a figure nere, la cui produzione è attribuita a botteghe capuane di fine VI e V sec. a.C.

---

ammantata analizzata da M.R. Borriello che rappresenta una donna partoriente con diadema e scettro, attributi che le conferiscono un'aura sacra e la collegano ad Hera, Ilizia e Artemide; cfr. Borriello 2015, pp.74-76.

[14] Ad esempio alcuni "votivi" fittili zoomorfi esposti nella sala XIX del museo ed un fiore fittile di piccole dimensioni conservato in deposito sono confrontabili con gli elementi ornamentali di piattelli di *thymiateria* di terracotta rinvenuti nella tomba della Quadriga Infernale a Sarteano, per la cui ricomposizione si era immaginato un supporto ligneo non conservatosi. Cfr. Minetti 2006, pp. 60, 62, nn. 46, 57.

[15] In realtà 3 petali e 3 sepali petaloidi.

[16] Il giglio sarebbe nato da alcune gocce del latte della dea cadute a terra mentre allattava Eracle.

[17] Pratica propiziatoria e terapeutica menzionata in Borriello 2015.

[18] Fonti storiche, letterarie e testimonianze della cultura materiale ci informano di una fiorente industria di profumi alla rosa a Capua che potrebbe avere origini più antiche; cfr. *Profumati campani* 2003, Sirano 2013. Al di là delle ipotesi di identificazione e interpretative che è possibile formulare, sono state avviate delle indagini archeometriche. L'esiguità del numero di reperti ha consentito di effettuare dei tamponi di prelievo anche sui reperti privi di evidenti tracce d'uso. Questi sono ancora in corso di analisi e di studio: eventuali risultati saranno resi noti in un'altra sede. Non si esclude anche che una più approfondita osservazione delle caratteristiche botaniche dei fiori fittili possa fornire ulteriori e nuove informazioni. Lo studio è in corso con la collaborazione del CNR, Istituto di scienze dell'alimentazione (AV) e del Dipartimento di Chimica e Biologia "Adolfo Zambelli", Università degli Studi di Salerno (prof. Ermanno Vasca, dott. Tonino Caruso, dott.ssa Angela Cicatelli e laureanda Sara Aquino).

La funzione di questi *thymiateria* è considerata prevalentemente votiva, trattandosi di rinvenimenti da area sacra; ma siccome alcuni di essi presentano tracce d'uso, possiamo considerarla anche sacra in senso più ampio, includendo quello di attrezzo utilizzato durante rituali e cerimonie[19].

In genere il materiale votivo rispecchia il mondo dell'offerente ma non può essere disgiunto dai vari aspetti funzionali delle divinità e della ritualità. Questa a sua volta può esplicitarsi in azioni corali in occasioni di pubblica manifestazione di devozione; oppure individuali, nel senso di pratiche effettuate da parte di singoli devoti, declinate in maniera intima e privata anche se svolte in un contesto sacro pubblico come un'area sacra. Contesto che, nel caso del santuario del Fondo Patturelli, era piuttosto articolato, organizzato cioè quasi ad includere e prevedere questi diversi sentimenti religiosi, questa variegata ritualità rivolta a una o più divinità in cui, a seconda delle fasi cronologiche e della complessità culturale della società del tempo, sono riconoscibili in maniera preponderante tratti giunonici, artemidei, poi demetriaci, mefitici etc. Una divinità che grazie ai suoi paredri non sovrintende esclusivamente al mondo femminile ma più in generale a quell'insieme di temi e concetti che sono correlati alle fasi della vita di un individuo, sia come singolo sia come componente di una comunità, scandite da significativi momenti e riti di passaggio che segnano le tappe della sua evoluzione, dalla nascita alla morte. E la geografia di questo spazio sacro, che sembra ormai delineata in maniera convincente, consente tutto ciò: un'area consacrata periurbana, ubicata presso un'arteria viaria importante e diretta verso l'entroterra, in una radura caratterizzata da un bosco sacro e forse da un corso/canale d'acqua[20], costellata di edifici di culto e di servizio, quali recinzioni sacre, templi, sacelli, porticati, altari. È proprio la presenza di piccoli altari di tufo tra i materiali architettonici rinvenuti nel corso delle varie campagne di scavo a indurre al confronto con le scene rappresentate su alcuni vasi della ceramica campana a figure nere, scene che narrano e tramandano «percorsi tematici riferibili alla sfera dell'apprendistato giovanile, al momento cruciale dell'iniziazione e del conseguimento dello statuto di adulto [che si declinano in] due serie simmetriche connesse [...] al ciclo biotico femminile imperniato sul matrimonio [e] a quello maschile, di cui sono evocati gli ambiti fondanti della *paideia*: la pratica atletica, equestre ed omoerotica, la caccia, fino alla guerra»[21]. Queste serie hanno evidenti riferimenti nel racconto mitologico. È vero che sono trascorsi circa due secoli dalle produzioni ceramiche a figure nere a quelle coroplastiche di cui stiamo parlando, ma è anche vero che la religione e le tradizioni su cui si fondano le comunità ed il corpo civico sono conservatrici: nonostante le note vicende storiche che hanno riguardato Capua e i suoi santuari, nonostante la stratificazione di culture, queste tematiche "sacre" e quindi anche una certa ritualità ad esse connessa sopravvivono e si adattano; se prima la loro narrazione sembra affidata soprattutto alla pittura vascolare, ora la ritroviamo nelle tante allusioni della copiosa produzione coroplastica[22].

In queste scene riconosciamo quella gestualità antica, quasi ancestrale, cui accennavo pocanzi: nella toletta prenunziale, nelle danze femminili di fanciulle presso altari accesi che recano gli attributi del mirto, del fiore e della corona, del sacrificio di fiori e frutti all'altare della dea che, dai suoi attributi, sembra connotarsi come Kore, come confermerebbe la scena della *karpologhia* e del corteo processionale dell'anfora del Gruppo della Festa Campestre[23]. In queste rappresentazioni vascolari c'è anche la Sfinge: e come non pensare alle Sfingi in tufo del Fondo Patturelli? «in cinque casi [...] la sfinge è associata ad un personaggio maschile»[24]; ricondotta ai temi narrativi della

[19] Cfr. Osanna - Rescigno 2016, pp. 33-35.

[20] Cfr. Rescigno 2009, pp. 38-39; Sampaolo - Poccetti 2014, pp. 144-145 e Sampaolo 2011, pp. 12-18.

[21] Cfr. V. Ibelli in Falcone - Ibelli 2007, p. 49.

[22] Cfr. in generale Bedello Tata 1990, Bonghi Jovino 2015, Chiesa 2015, Migliore 2015.

[23] Cfr. Falcone - Ibelli 2007, pp. 52-53, 97, n. 83. Sulle ceramiche policrome dalle necropoli di Lipari ricorrono spesso scene di offerte di fiori, frutti, dolci, cinture da parte di fanciulle e donne, di *anakalypsis* senza coniuge, scene che l'osservazione dei dettagli delle rappresentazioni riconducono alla devozione femminile ad Afrodite ed Artemide protettrice delle nascite; cfr. Mastelloni 2021, pp. 709-712.

[24] Cfr. V. Ibelli in Falcone - Ibelli 2007, p. 65.

saga tebana e di Edipo e la Sfinge, essa colloca le scene nell'episodio della risoluzione dell'enigma, in cui però sono i giovani ad assumere il ruolo di Edipo che supera la prova iniziatica, acquisendo la virtù dell'intelligenza conquistatrice che si esercita nella «caccia astuta attraverso l'agguato»[25] rappresentata su un'anfora del Gruppo del Diphros. In questo contesto culturale e religioso non si può omettere Dioniso, cui rinviano sia alcune rappresentazioni vascolari, sia alcune caratteristiche dei fittili in oggetto, divinità che interferisce sia con l'universo maschile che femminile. In particolare su alcune anfore del Pittore delle Code Bianche e del Gruppo del Leone Gallo è stata intravista un'allusione alla *Pithoigia*, cioè al primo giorno delle Anthesterie, la "festa dei fiori" che celebra la stagione primaverile, in cui si aprono gli otri del vino nuovo e le fanciulle depongono fiori sugli otri, ma anche la rappresentazione di Dioniso seduto davanti ad un'ara accesa secondo lo schema che altrove è riservato alla divinità identificabile con Kore[26]. Non dimentichiamo che le *Anthesteria*, sorta di capodanno ateniese, erano celebrate in molte città ioniche e poi si diffusero anche in altre città greche. Essa si configurava come una festa della comunità "allargata" (agli schiavi, agli stranieri), extrapolitica rispetto alla dimensione regolamentata della *polis*, talvolta in aree paludose consacrate a Dioniso, cioè anche dal punto di vista geografico e naturalistico "incerte", "indefinite". Dura tre giorni, durante i quali 1) si aprono gli otri del vino nuovo inaugurando i nuovi inizi, trasgredendo le regole sociali anche con l'uso smodato del vino, 2) si onorano i defunti cuocendo minestre di verdure e cereali offerte ad Ermes psicopompo; ed infine 3) si ritorna all'ordine sociale, così come stabilito dalle regole della comunità poliadica. In queste feste il tratto iniziatico è rappresentato dal dono di giocattoli ai bambini piccoli, dall'iniziazione dei giovani alla bevanda del vino e delle fanciulle con il rituale dell'altalena che allude alla vicenda di Erigone, suicida per impiccagione e delle fanciulle attiche sue coetanee che, come travolte da una psicosi collettiva causata dall'ira di Dioniso, iniziarono ad emularla[27].

A questo punto, per i *thymiateria* a forma di fiore e del tipo "donna fiore" configurato come menade o sileno si prospettano più possibilità: Demetra/Kore, Hera e l'ambito dionisiaco. La più accreditata da una consolidata tradizione di studi li collega ad Hera, in particolare all'*Heraion* alla Foce del Sele di Paestum[28], anche sulla base di confronti stilistici e tipologici. Tuttavia, le numerose attestazioni nei tanti santuari dell'area mediterranea non escludono la possibilità che il tipo possa essere attribuito a più centri che ne incominciano la produzione simultaneamente[29]. Inoltre i vari ritrovamenti in altri santuari del Mediterraneo lo correlano anche ad altre divinità.

4. Conclusioni

In ogni caso, a proposito dell'uso di questi manufatti, mi sembra rilevante il fatto che per questi tipi di feste e rituali in cui la componente iniziatica è preponderante non è necessaria un'architettura religiosa monumentale: l'area periurbana con le caratteristiche ambientali rilevate ed ipotizzate ben risponde ad esigenze sociali specifiche che si esplicitano nell'accoglienza del nuovo individuo che accede alla comunità, ma anche dell'altro rispetto all'uomo della *polis*, dello straniero; si manifestano nell'incontro culturale e nello scambio commerciale, nell'umanità in viaggio e in pellegrinaggio[30]. In questo contesto acquisiscono un senso i piccoli altari ritrovati nell'area sacra, che nella foggia richiamano la tradizione greca arcaica riproposta in un linguaggio semplificato locale[31] e anche le

[25] Cfr. V. Ibelli in Falcone - Ibelli 2007, p. 66.

[26] Cfr. V. Ibelli in Falcone - Ibelli 2007, pp. 67-69.

[27] Il suicidio di Erigone è la conseguenza della morte violenta del padre Icario ucciso dai pastori ubriacatisi con il vino che lo stesso Icario aveva condiviso con loro dopo averlo ricevuto in dono da Dioniso. Cfr. Chirassi Colombo 1994, pp. 89-90, 126-134.

[28] Cfr. Zaccagnino 1997, a p. 108 ipotizza un legame tra i *thymiateria* donna-fiore ed Hera Antheia; Cantone 2014, pp. 17-28, 123-124.

[29] Cfr. Cantone 2015, pp. 108-110; Cantone 2017, p. 970.

[30] Cfr. in generale Ambrosini 2018, pp. 13-14, in particolare Sampaolo 2011, pp. 14-15.

[31] Cfr. Sampaolo, Poccetti 2014, p. 145; Sampaolo 2011, pp. 12-14.

iovile, con la loro duplice funzione di consacrazione e di demarcazione, forse di uno spazio sacro di tipo familiare[32]. Nel santuario di fondazione etrusca originariamente dedicato ad una divinità femminile identificabile con Uni si sono innestate nel tempo le diverse divinità che rappresentano le varie sfaccettature della dea e che in epoca sannitica, e quindi nel periodo di produzione della gran parte dei votivi fittili, si manifestano come declinazioni di Hera/Kere/Mefite/Mater Matuta. In ogni caso una divinità che tutela anche la maternità e garantisce in tal modo la stirpe e la sua continuità di vita attraverso il naturale e regolamentato avvicendamento delle generazioni ed il rinnovamento del corpo sociale[33]. Alla luce di quanto esposto possiamo immaginare questo santuario come un luogo dai tratti paesaggistici quasi ameni, frequentato da donne, bambini, fanciulle, uomini e giovinetti, talvolta affollato, non solo di divinità, ma soprattutto di devoti, locali ma anche di passaggio (perché non dar loro la giusta considerazione?). Lo consente la sua stessa ubicazione presso un'importante asse viario di penetrazione verso l'entroterra: crocevia di traffici commerciali e di interazioni culturali; luogo, per vocazione (!), di promiscuità umane: sociali, etniche, culturali, religiose, magico-religiose.

Lidia Falcone
Museo Provinciale Campano
lidia.falcone@provincia.caserta.it

[32] Cfr. Ventriglia 2011, pp. 59-82; Sampaolo, Poccetti 2014, p. 147; Sampaolo 2015, pp. 99-112.

[33] Cfr. Pontrandolofo 2017, pp. 433, 435-437: interessante anche l'osservazione a proposito dei valori e delle virtù della donna sposa e madre quale moglie saggia e padrona di casa benevola cui sembra corrispondere la figura femminile prevista nell'ordinamento sociopolitico pitagorico.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Ambrosini 2018 = L. Ambrosini, "Culti senza architettura monumentale in Etruria: altari e sacelli", in *Uomini e dei*, a cura di E. Benelli, Roma 2010: 13-14.

Bedello Tata 1990 = M. Bedello Tata, *Capua preromana. Terrecotte votive. IV. Oscilla, Thymiateria, Arulae*, Città di Castello (PG) 1990.

Bonghi Jovino 1971 = M. Bonghi Jovino, *Capua Preromana. Terrecotte votive. II. Catalogo del Museo Provinciale Campano. Le statue*, Firenze 1971.

Bonghi Jovino 2015 = M. Bonghi Jovino, "Le sembianze di Menerva – Athena dai modelli primari astratti agli ex voto materici", in Bonghi Jovino - Chiesa 2015: 17-41.

Bonghi Jovino - Chiesa 2015 = *Le sembianze degli dei e il linguaggio degli uomini. Studi di lessico e forma degli artigiani capuani*, a cura di M. Bonghi Jovino - F. Chiesa, Milano 2016.

Borriello 2015 = M. Borriello, "La donna il parto, la dea", in Bonghi Jovino - Chiesa 2015: 67-86.

Cantone 2014 = F. Cantone, "The "flower woman" figurines from the Foce Sele Hera Sanctuary. Ancient coroplastic digitaldata management, analysis, and sharing", in *ACalc* 26, 2015: 95-114.

Cantone 2015 = F. Cantone, *La "donna fiore" nel santuario di Hera alla Foce del Sele. Un progetto per l'informatizzazione dei dati*, Pozzuoli 2014.

Cantone 2017 = F. Cantone, "Informatica e archeologia: un percorso di indagine interdisciplinare all'Heraion alla foce del Sele", in *Kithon Lydios. Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, a cura di L. Cicala - B. Ferrara, Pozzuoli-Napoli 2017: 967-980.

Chiesa 2015 = F. Chiesa, "Il canto della natura: la signora degli animali", in Bonghi Jovino - Chiesa 2015: 43-66.

Chirassi Colombo 1994 = I. Chirassi Colombo, *La religione in Grecia*, Bari 1994.

D'Acunto 2012 = M. D'Acunto, "I profumi nella Grecia alto-arcaica e arcaica: produzione, commercio, comportamenti sociali", in *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*, a cura di A. Cannarante - M. D'Acunto, Paestum 2012: 191-233.

Falcone 2006-2007 = L. Falcone, *Il disco orfico ed altri ex voto fittili dal santuario del Fondo Patturelli di Capua*, Tesi di Specializzazione in Archeologia della Magna Grecia, Università degli Studi di Firenze, (relatore prof. G. Capecchi, correlatore prof.ssa M.Ch. Monaco), A.A. 2006-2007.

Falcone 2010 = L. Falcone, "Il disco fittile della collezione Astarita al Museo Gregoriano Etrusco in Vaticano. Tra suggestioni interpretative ed ipotesi funzionali", in *Bollettino dei Musei Vaticani* XXVIII, 2010: 7-33.

Falcone 2011 = L. Falcone, "Votivi fittili dall'area sacra del Fondo Patturelli: alcuni oscilla ed un disco «sacro»", in *Curti tra storia ed archeologia. Atti della giornata di studio (26 febbraio 2010)*, a cura di L. Falcone, Caserta 2011: 33-54.

Falcone - Ibelli 2007 = L. Falcone - V. Ibelli, *La ceramica campana a figure nere. Tipologia, sistema decorativo, organizzazione delle botteghe*, Pisa-Roma, 2007.

Mastelloni 2021 = M.A. Mastelloni, "Sacrifici femminili, semata ed altari nelle raffigurazioni policrome su ceramiche e terrecotte di IV sec. a.C. a Lipari", in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi (Paestum 15-17 novembre 2019)*, a cura di E. Greco - A. Salzano - C. I. Tornese, Paestum 2021: 707-722.

Migliore 2015 = R.P. Migliore, "Echi di antichi culti. Animali votivi e percezione ambientale", in Bonghi Jovino - Chiesa 2015: 123-136.

Minetti 2006 = A. Minetti, *La tomba della Quadriga infernale nella necropoli delle Pianacce di Sarteano*, Roma 2006.

Minoja 2006 = M. Minoja, "'Ciotola di forma insolita': una nuova forma ceramica nella fase inziale del Santuario del Fondo Patturelli a Capua", in *Studi di Protostoria in onore di Renato Peroni*, Firenze 2006: 650-656.

Osanna - Rescigno 2016 = M. Osanna - C. Rescigno, "Sezione I. Apollo, Atena e le pratiche rituali nella Pompei preromana", in *Per grazia ricevuta. La devozione religiosa a Pompei antica e moderna*, a cura di F. Buranelli - M. Osanna - L. Toniolo, Roma 2016: 23-37.

Pontrandolfo 2017 = A. Pontrandolfo, "Proiezioni di identità femminili tra Greci, Italioti e Campani", in *Kithon Lydios. Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, a cura di L. Cicala - B. Ferrara, Pozzuoli-Napoli 2017: 119-126.

Profumati campani 2003 = *I profumati campani. Dall'Egitto all'Italia antica: la lunga tradizione del profumo, della moda e della cosmesi. Museo Archeologico dell'Antica Capua (20 dicembre 2003-14 febbraio 2004)*, II, *L'antica Capua*, a cura di V. Sampaolo, Capua 2003.

Rescigno 2009 = C. Rescigno, "Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e contesti", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico - R. Cioffi - S. Quilici Gigli - G. Pigntelli, Napoli 2009: 31-42.

Sampaolo 2011 = V. Sampaolo, "I nuovi scavi del Fondo Patturelli. Elementi per una definizione topografica", in *Acme* 64.2, 2011: 7-20.

Sampaolo 2015 = "Le *iúvila*: spazi dedicati? L'artigiano al servizio della comunità", in Bonghi Jovino - Chiesa 2015: 99-112.

Sampaolo - Poccetti 2014 = V. Sampaolo - P. Poccetti,

"Capua. Ancora novità dal santuario del Fondo Patturelli", in *Immaginando città: racconti di fondazioni mitiche, forma e funzioni delle città campane. Santa Maria Capua Vetere – Paestum*, a cura di C. Rescigno - F. Sirano, Salerno-Napoli 2014: 144-159.

Sirano 2013 = F. Sirano, "Le rose di Capua. Per l'archeologia del profumo campano dal III secolo a.C.", in *Rosantico. Natura, bellezza, gusto, profumi tra Paestum, Padula e Velia (Catalogo della mostra, Paestum 23 marzo-31 ottobre 2013)*, a cura di A. Campanelli, Napoli 2013: 69-75.

Ventriglia 2011 = A. Ventriglia, "Il santuario del Fondo Patturelli: tra continuità ed innovazione religiosa", in *Curti tra storia ed archeologia. Atti della giornata di studio (26 febbraio 2010),* a cura di L. Falcone, Caserta 2011: 55-82.

Zaccagnino 1997 = C. Zaccagnino, "L'incenso e gli incensieri nel mondo greco", in *Profumi d'Arabia. Atti del Convegno*, a cura di A. Avanzini, Roma 1997: 101-120.

Gianluca De Rosa

Ceramiche attiche figurate del Museo Campano: vicende antiquarie, iconografie, temi

Abstract

La collezione delle ceramiche attiche figurate del Museo Provinciale Campano di Capua è stata al centro di una ricerca finalizzata ad aggiornare i dati a disposizione sulla raccolta. Partendo dal recupero della documentazione storico-antiquaria è stato possibile aggiornare le conoscenze dei materiali. Nonostante le difficoltà legate allo stato conservativo e alla mancanza di dati di contesto, la collezione offre preziose informazioni sul collezionismo antiquario, distribuzione e repertorio formale. La ricerca non intende giungere ad una trattazione definitiva sull'argomento, ma provare a ricollocare la collezione del Campano in uno specifico orizzonte cronologico, produttivo e culturale.

The collection of Attic figured ceramics at the Provincial Museum of Campania in Capua has been the focus of a research project aimed at updating the available data on the assemblage. By recovering historical and antiquarian documentation, it has been possible to enhance the understanding of the materials. Despite challenges related to their state of preservation and the lack of contextual data, the collection provides valuable insights into antiquarian collecting, distribution, and formal repertoire. The research does not seek to offer a definitive treatment of the subject but aims to reposition the Campanian collection within a specific chronological, productive, and cultural framework.

1. Motivazioni della ricerca

La collezione delle ceramiche attiche figurate costituisce un elemento di grande rilievo nel Museo Provinciale Campano di Capua. La storia degli studi su questa raccolta appare particolarmente intricata, sia per la composizione eterogenea del nucleo collezionistico, sia per la mancanza di ricerche aggiornate.

Per colmare questa lacuna, la collezione è divenuta oggetto di una ricerca di dottorato presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, sotto il coordinamento del prof. Carlo Rescigno[1].

Il principale obiettivo della ricerca è stato quello di verificare e aggiornare le conoscenze relative alle ceramiche attiche figurate conservate nel Museo Provinciale Campano. I fascicoli del *Corpus*

[1] L'Autore ringrazia il prof. Carlo Rescigno per i costanti suggerimenti, il Direttore del Museo Provinciale Campano Giovanni Solino e il personale del Museo per la disponibilità dimostrata. Per i documenti consultati presso l'archivio del Museo Campano è stata utilizzata la sigla AMPC. Gli atti della Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro, d'ora in avanti saranno indicati come ACCTL; per ADMN si indica l'Archivio disegni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Vasorum curati da Paolo Mingazzini[2], il catalogo dei vasi redatto da Giovanni Patroni[3] e i regesti di Beazley[4] hanno costituito i riferimenti fondamentali per le attività di studio e ricerca. Inoltre, grazie all'analisi della documentazione d'archivio e alla verifica autoptica dei materiali esposti e conservati nei depositi, è stato possibile aggiornare la consistenza completa della collezione.

Nonostante la mancanza di dati puntuali sui contesti di provenienza, la raccolta si configura come un prezioso strumento di indagine. Essa consente di esplorare sia la stratificazione storica delle vicende antiquarie che ne hanno caratterizzato l'acquisizione, sia di analizzare il repertorio formale e tipologico del campione museale. Una delle principali difficoltà di indagine è legata allo stato conservativo dei manufatti che, nel corso degli ultimi anni, sono stati sottoposti ad interventi di restauro che seppur significativi, non hanno interessato l'intera collezione[5].

Nel complesso, queste attività di ricerca hanno permesso di identificare non solo vasi già noti, ma anche altri ancora non schedati dal Mingazzini; tutti i materiali riportati in catalogo sono stati altresì oggetto di una nuova battitura fotografica e, ove possibile, di rilievi grafici[6].

Oltre al recupero delle foto storiche, finalizzato alla ricostruzione dei differenti stati conservativi, è stato elaborato un regesto delle iscrizioni dipinte e graffite presenti sul materiale vascolare.

La ricerca si sviluppa seguendo due direttrici principali: un primo approccio storico-antiquario, propedeutico a un successivo studio più strettamente archeologico. In questo percorso di ricerca, la genesi del contenitore museale e le connesse vicende storiche e politiche rappresentano un aspetto tutt'altro che marginale, anzi cruciale per comprendere la formazione della collezione.

Il progetto di ricerca non intende proporsi come esaustivo; risulta infatti a oggi in fase di risistemazione, finalizzata al consolidamento dei dati in vista di una completa edizione.

2. Formazione della collezione. Aspetti antiquari

Lo scenario culturale in cui vide luce il Museo Campano era caratterizzato da un intenso dibattito internazionale sulle attestazioni etrusche in Campania; i primi studi si concentravano sulle testimonianze della cultura materiale locale, oltre che su quelle epigrafiche[7]. A queste considerazioni, si devono aggiungere le clamorose scoperte e riscoperte archeologiche, come il caso di Fondo Patturelli e delle necropoli capuane che avevano attirato gli interessi del mercato antiquario[8].

L'istituzione museale, inaugurata nel maggio del 1874, è infatti solo indirettamente testimone dei grandi scavi ottocenteschi delle necropoli capuane[9], che furono funzionali ad alimentare il mercato antiquario che aveva a Napoli il cuore pulsante[10]. Verso la metà del XIX secolo, la gestione quotidiana delle attività archeologiche, che fossero supervisionate da ispettori o svolte clandestinamente, era ancora regolata da consuetudini giuridiche risalenti alla fase precedente all'unità d'Italia[11].

Inoltre, il palese conflitto d'interesse tra membri della Commissione Conservatrice e scavatori,

[2] Mingazzini 1954; Mingazzini 1958.

[3] Patroni 1897-1898.

[4] Beazley 1956, Beazley 1963, Beazley 1989.

[5] Il 9 settembre del 1943, un violento bombardamento aereo colpì la città di Capua, ed il Museo finì per subire la stessa sorte di numerosi altri edifici, finendo parzialmente distrutto. Alcune delle casse nelle quali erano stati conservati i vasi figurati non ressero al peso enorme delle macerie, ed il contenuto ne uscì seriamente danneggiato.

[6] Nel catalogo sono state inserite 111 schede relative a vasi, in differente stato conservativo: integri, parzialmente integri o ricomposti, a seguito dei restauri degli anni settanta e ottanta del secolo scorso. I rilievi sono stati subordinati ai livelli di conservazione dei manufatti.

[7] Nizzo 2020, pp. 76-81.

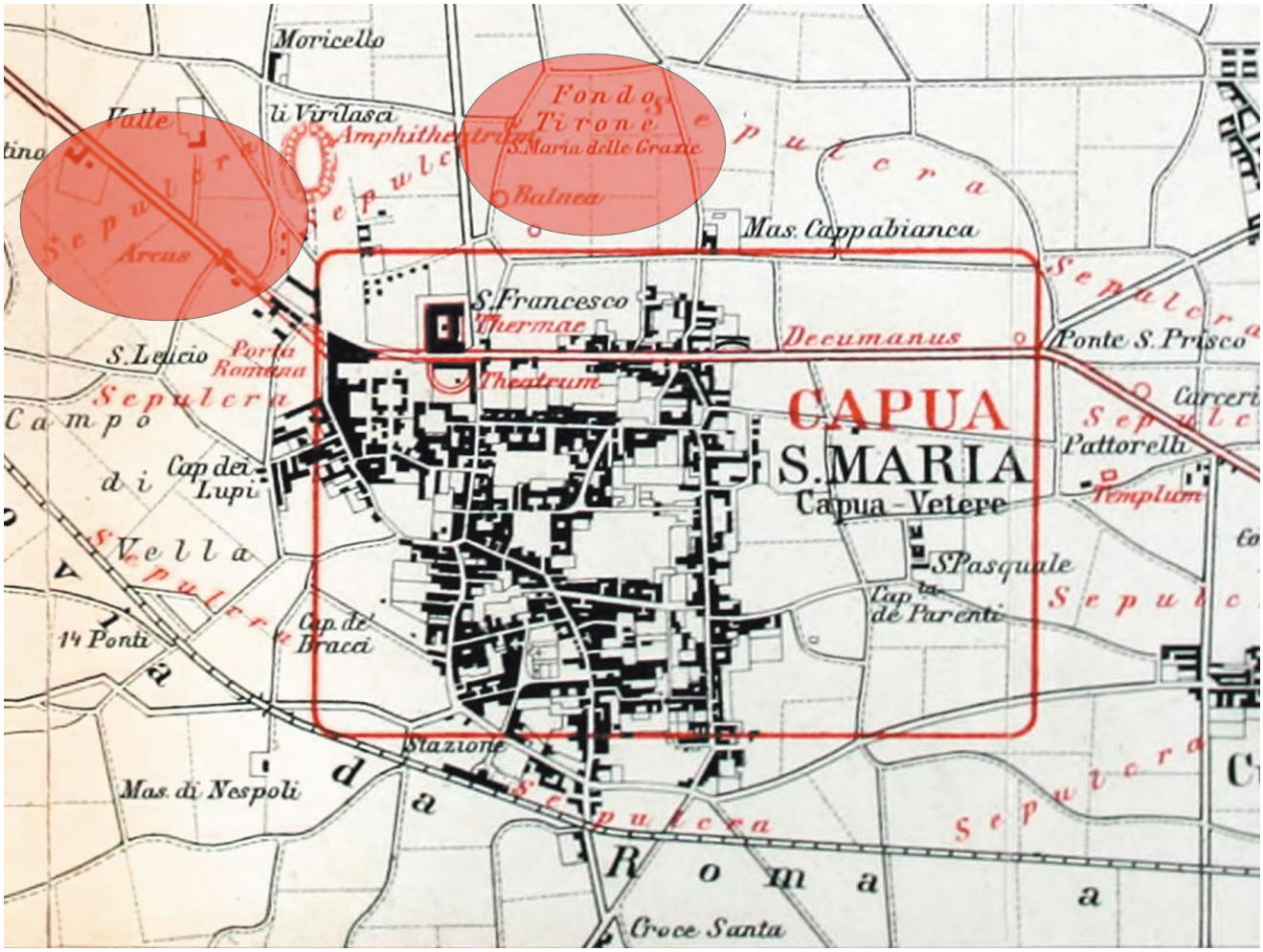
[8] Rescigno 2009, pp. 29-33.

[9] Cammarota 2000, pp. 173-179.

[10] Iasiello 2017, pp. 29-37.

[11] I primi anni dell'Unità d'Italia furono un periodo in cui il diritto pubblico iniziava gradualmente a rivendicare la propria autonomia rispetto alle strutture del diritto privato. A questa criticità si aggiunge la sovrapposizione dei ruoli preposti alla tutela del patrimonio culturale.

1. Carta topografica di S. Maria Capua Vetere e dell'antica Capua. Nell'areale di sinistra, la necropoli in località Arco, in quello di destra la necropoli settentrionale in località Quattro Santi (rielaborazione A. su pianta da Beloch 1890).



come sottolineato in più occasioni, ha limitato non poco l'azione di presidio e la tutela del territorio[12].

Nel primo regolamento del Museo sono riportate le modalità di incremento delle raccolte: cessione, acquisto, deposito, donazione e scavo. I materiali archeologici venivano presentati sulla base del tipo più che per provenienza o contesto, secondo la logica espositiva del Museo del secondo Ottocento[13].

Per provare a identificare i contesti di provenienza dei materiali sono stati incrociati i dati delle autorizzazioni agli scavi della Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro con le procedure amministrative effettuate per le donazioni o acquisti. Un altro elemento tenuto in forte considerazione è quello relativo alle procedure per le trasformazioni degli allestimenti in funzione delle nuove immissioni; tale aspetto non è puramente compilativo, ma finalizzato a seguire la formazione della collezione nel suo complesso.

Grazie alle ricerche d'archivio, è stato possibile isolare quattro principali nuclei di immissione: quello dell'orto agrario di Caserta, due pertinenti alle vendite Doria-Gallozzi[14], e l'ultimo, il più consistente, all'importante acquisizione della collezione Califano[15].

[12] Bellelli 2006.

[13] Barrella 2009, p. 37; Sirleto 2009, pp. 82-84.

[14] ACCTL, Tornata 06/08/1873, p. 89. Si trattò di un acquisto a debito di 1500 lire da scontare sul bilancio del 1874. A questa nota si aggiunge un documento manoscritto con l'elenco dei vasi oggetto della vendita.

[15] ACCTL, Tornata 1899, Per l'acquisto della collezione archeologica posseduta dall'avvocato Bernardo Califano.

2. Mostra Archeologica Campana – Sala III, scaffali nn. XVIII-XIX-XX (Archivio Museo Campano s.n.).

Tra i primi materiali vascolari ad essere acquisiti dal Museo nel 1873, è possibile identificare un gruppo di circa cento vasi, prevalentemente vasi campani a vernice nera, provenienti dallo scavo di una necropoli indagata presso il viale centrale dell'orto agrario a Caserta[16].

Particolarmente significativa in questo contesto è la composizione di alcuni corredi, dove forme campane a figure rosse sono associate a vasi attici figurati databili alla seconda metà del IV sec. a.C.; questo è il caso del cratere attico a figure rosse attribuito dal Beazley al pittore del Tirso Nero[17].

A queste prime importanti acquisizioni si aggiunse, sempre nel 1873, un gruppo di vasi attici figurati provenienti dagli scavi contestualmente praticati dal Doria in località "Quattro Santi", nell'area della necropoli settentrionale dell'antica Capua (fig. 1)[18]. Tra questo gruppo di materiali sono stati identificati nove vasi attici conservati presso il Museo Campano[19].

Un secondo acquisto da Simmaco Doria, effettuato nel 1877, è quello relativo a sei importanti vasi. I materiali provenivano dagli scavi che lo stesso andava praticando in quel periodo presso la località "Arco"[20], a poca distanza dal celebre monumento adrianeo (fig. 1). Nel corso di queste indagini furono rinvenute numerose ceramiche attiche e campane di grande livello qualitativo, come ad esempio i due *stamnoi* attici e l'anfora eponima attribuita al Pittore di Issione[21]. Sin dagli anni quaranta dell'Ottocento la località Arco a Santa Maria Capua Vetere è stata oggetto di numerose richieste di permesso di scavo[22].

[16] Guadagno 1982, pp. 223-226. Nel contributo si ricostruiscono le complesse vicende legate all'indagine del sepolcreto e alla ricostruzione della frammentaria documentazione.

[17] Beazley 1963, p. 1432, n. 21.

[18] Sampaolo 1999, pp. 142-143.

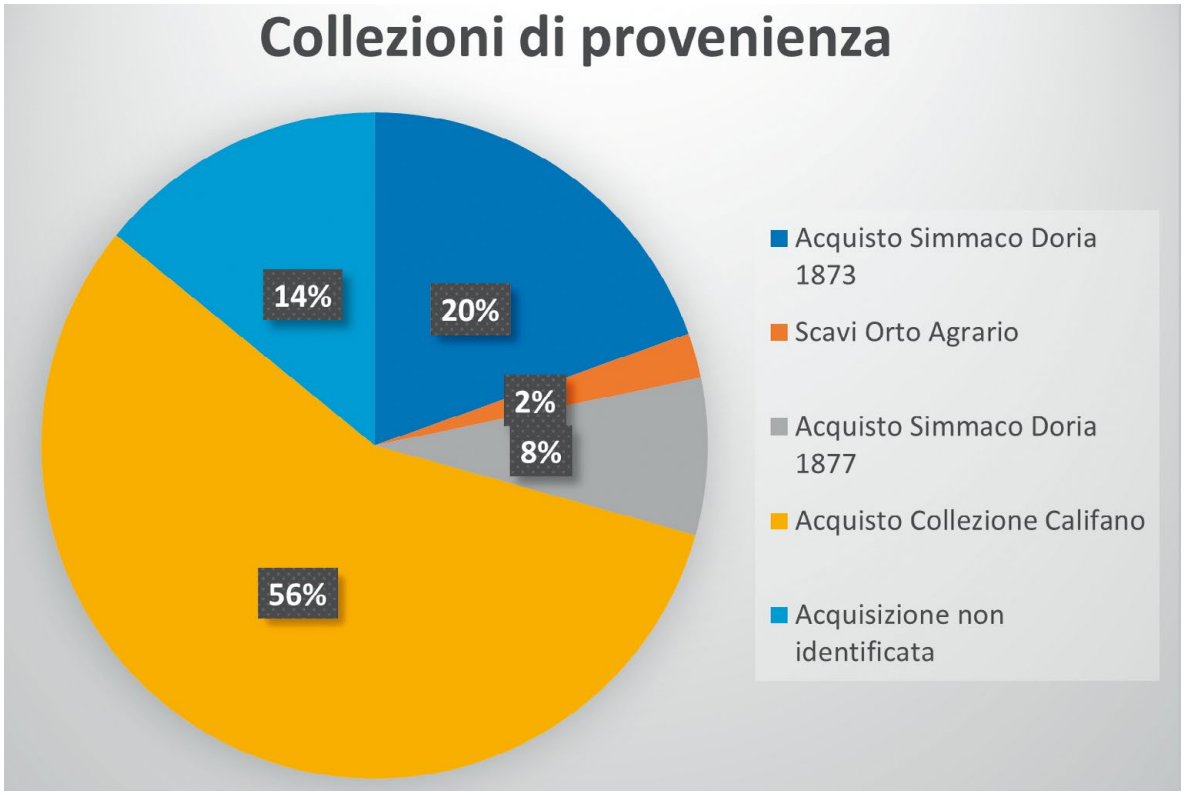
[19] ACCTL - Tornata 06/08/1873, p. 89. Numeri d'inventario: 488/397, 490/390, 382/485, 492/391, 494/380, 757/677, 7550, 815/49, 7556.

[20] Helbig 1868; Von Duhn 1878, p. 28; Ruggiero 1888, pp. 327-344

[21] Gallozzi 1876-1877, p. 16. La coppia di *stamnoi* proveniva dalla stessa deposizione.

[22] Archivio Storico MANN, VI D4, 12.

3. Grafico con le collezioni di provenienza delle ceramiche attiche figurate (elaborazione A.).



Nel 1878 Giulio Minervini consegnò alla commissione una puntuale relazione dove si consideravano i punti di forza delle singole raccolte: in essa vengono citati gli ultimi vasi figurati immessi in Museo[23].

Un'importante presentazione delle collezioni vascolari del Museo Campano avvenne in occasione della Mostra Archeologica Campana presso i locali della Reggia di Caserta[24]. Attraverso la documentazione disponibile in archivio è stato possibile identificare la consistenza dei materiali vascolari figurati del Museo Campano al 1879 (fig. 2)[25].

Lo stato delle consistenze vascolari sullo scorcio del XIX secolo è desumibile dal catalogo Patroni[26], poco prima dell'acquisizione della celebre collezione Califano, all'interno della quale sono stati identificati nel corso della ricerca numerosi vasi attici figurati (fig. 3)[27].

Nonostante queste acquisizioni, bisognerà aspettare lo scorcio degli anni venti del Novecento, perché si inizi a ragionare sul progetto di studio, sistemazione e allestimento dell'intera collezione.

Le operazioni di riallestimento della collezione vascolare furono seguite da Paolino Mingazzini sotto il coordinamento di Amedeo Maiuri. Presso l'archivio disegni e l'archivio fotografico del Museo Nazionale di Napoli, già Soprintendenza, è stata identificata e recuperata la documentazione grafica e fotografica di questo importante allestimento[28].

A seguito degli eventi traumatici della seconda guerra mondiale, quando Capua fu bombardata,

[23] ACCTL, Tornata 11/09/1878, pp. 76-78.

[24] De Rosa 2021, p. 2. Grazie a due fotografie all'albumina è stato possibile identificare la sala dedicata all'esposizione della collezione Doria-Gallozzi.

[25] AMPC b. 608, fasc. 48.

[26] Patroni 1897-1898, I_VII. Contestualmente venne effettuata una parziale battitura fotografica, secondo le disponibilità tecnologiche del periodo.

[27] ACCTL, Tornata 1899. La consistenza delle ceramiche attiche figurate è di circa quaranta esemplari.

[28] ADMN, RA-E1_N_25833. Gli ambienti destinati all'esposizione dei materiali vascolari hanno una pianta a croce e sono indicati con la definizione "Vasi Greci-Italioti-Campani".

il 9 settembre 1943[29], si resero necessari importanti interventi di restauro degli ambienti e delle collezioni archeologiche[30].

In particolare, la nuova esposizione dei vasi si presentava più semplice, i manufatti trovarono collocazione insieme ai bronzi, in discontinuità con il precedente allestimento museografico.

3. Il *corpus* delle ceramiche attiche figurate. Forme e cronologie

Nonostante non sia possibile ricostruire integralmente i corredi funerari, le forme ceramiche del Museo Campano sono state confrontate con i materiali recuperati in contesto, grazie alle scoperte effettuate nella necropoli di località Fornaci, situata nella periferia occidentale dell'antica Capua. Questo sepolcreto è stato oggetto di indagini sistematiche condotte da Werner Johannowsky tra gli anni sessanta e settanta del Novecento[31]. A queste ricerche si affiancano gli studi di Ellen Thiermann sulle fasi arcaiche della necropoli. Nello specifico, i corredi editi sono stati integrati con 142 nuove deposizioni, riferibili alle fasi V e VI.

Il contributo della studiosa si rivela particolarmente significativo non solo per il recupero e rilettura della documentazione archeologica, ma anche per la ricostruzione delle dinamiche spaziali e materiali dei contesti indagati[32].

Oltre ai vasi recuperati a Capua durante gli scavi ottocenteschi, sono state considerate le ceramiche attiche figurate provenienti da Capua catalogate dal Beazley, i corredi delle necropoli di Calatia[33] e le ceramiche della collezione Spinelli provenienti dagli scavi di Suessula[34].

Mentre nel secondo quarto del VI a.C. la coppa del tipo Siana costituisce uno dei primi prodotti del mercato attico a Capua[35], tra il 550 e il 525 a.C. si conferma la diffusione di forme aperte, tra cui le *kylikes* del tipo *lip* e *band* associabili alle botteghe dei Piccoli Maestri[36].

Intorno all'ultimo quarto del VI sec. a.C., il "corredo-base" è formato dall'anfora come contenitore principale (per versare), un vaso per bere e un'olletta; in alcune di queste deposizioni le ceramiche attiche si ritrovano in associazione a numerosi esemplari in bucchero, come nel caso della tomba 342 dalla necropoli in località Fornaci[37].

In questo orizzonte cronologico, si registra una grande attestazione di materiali attici in area tirrenica, come ben noto anche in Campania[38]. Tra fine VI e inizi V sec. a.C. sono ben documentate le anfore decorate a figure nere, del tipo A, B, e a collo distinto (*neck-amphora*)[39]. A partire dalla prima decade del V sec. a.C. si registra un aumento significativo delle anfore a collo distinto di dimensioni ridotte, appartenenti alla classe *Doubleens*[40]. Tendenzialmente i materiali di questa classe sono decorati da un gruppo di pittori specializzati nelle decorazioni di *lekythoi*, come il Pittore del Diosphos[41]

[29] Angelone 2017, pp. 51-55.

[30] Vitagliano 2008, pp. 462-465.

[31] Johannowsky 1983.

[32] Thiermann 2012.

[33] Laforgia 2003; Laforgia 2010; Laforgia 2016.

[34] Borriello 2003.

[35] Brijder 2000, p. 230. Inv 230 (Inventario antico).

[36] Antico Inventario nn. 200-201, *CVA. Capua, Museo Campano* 2, III H, tav. 11, nn.1-4. Si registra la presenza di frammenti relativi ad un altro esemplare e attribuibili al Pittore del Centauro ben documentato nei corredi della necropoli in località Fornaci (Thiermann 2012, deposizioni 342, F491 e F1365).

[37] Johannowsky 1983, pp. 190-191, tavv. 30d, 31a-c.

[38] Martelli 1989; Tronchetti 1973; Reusser 2002.

[39] Martelli 2006, p. 20.

[40] Haspels 1936, p. 89; Jubier-Galinier 2009. Si tratta di una classe di anfore di dimensioni contenute caratterizzate dalla conformazione delle anse a due bastoncelli.

[41] Beazley 1956, pp. 508-511. Il ceramografo fa parte di un gruppo di prolifici pittori specializzati nella decorazione di *lekythoi*, *alabastra* e coppe mastoidi durante l'esplosione della tecnica a figure rosse. Presso il Museo Campano sono state identificate due anfore a

4. Selezione anfore attiche a figure nere (tipo B e a collo distinto) (elaborazione A.).

e il Pittore di Edimburgo (fig. 4)[42].

Nella piana campana, tra la fine del VI e l'inizio del V sec. a.C., si assiste allo sviluppo di botteghe dedicate a soddisfare le richieste del mercato, sia nel campo della coroplastica che in quello della ceramografia[43], avviando una produzione di vasi a figure nere che riprende e imita la contemporanea ceramica importata da Atene. Il repertorio delle ceramiche campane figurate rivela una stretta dipendenza da quelle attiche (in particolare per le anfore); grazie a studi recenti, l'avvio di questa produzione può essere fissata agli ultimi decenni del VI a.C.[44]

La comprensione dell'immaginario attico al di fuori di Atene presenta aspetti di grande importanza. Mentre il linguaggio figurativo attico è dotato di segni iconici che rimandano a momenti importanti della vita sociale, arrivando a rappresentare il reale in maniera mediata, le ceramiche figurate campane costituiscono forme di rappresentazione del racconto della società e dei percorsi esistenziali sicuramente più diretti[45].

Nel corso del primo quarto del V sec. a.C., anche a Capua come in altre aree del Mediterraneo, si registra una buona presenza di forme decorate con la tecnica a figure nere di dimensioni contenute (*lekythoi*, coppe mastoidi) [46].

Nella collezione indagata, sono stati identificate otto *kylikes* decorate a figure nere del tipo Bloesch A; tra gli esemplari più antichi, una coppa del tipo "*Courting*" ad occhioni con la rappresentazione di una figura maschile nuda e danzante[47] e una coppa ad occhioni bilingue attribuibile al Pittore di Scheurleer[48]. Tra le coppe del Campano, cinque sono attribuibili al Gruppo Leafless; questo gruppo, identificato dal Beazley, si colloca tra la fine del VI ed il secondo decennio del V sec. a.C. (fig. 5)[49].

La scenografia dionisiaca è caratterizzata, soprattutto per le coppe, da tralci di vite che invadono tutto il campo della raffigurazione. Come dimostrato da Chazalon, le piante hanno uno sviluppo irregolare, prestandosi a numerose varianti iconografiche non inserite in contesti realistici; queste

figure nere: 815-49 (Inventario vigente), 7557 (Inventario Patroni).

[42] Beazley 1956, 482.3. Inv.819-71(Inventario vigente). Tra questi anche il Pittore della Linea rossa e la sua bottega.

[43] Mugione 2019.

[44] Falcone - Ibelli 2007, pp. 151-173.

[45] Minoja 2005, pp. 700-703. Il mondo delle immagini campane, partendo da una matrice attica, può essere suddiviso in una serie "maschile" e un'altra "femminile", per la quale spicca l'espressione del culto curotrofico.

[46] Jubier-Galinier 2003, pp. 79-80. Attraverso l'analisi dei corredi degli scavi Johannowsky, si sottolinea una buona attestazione delle *lekythoi* decorate palmette e attribuite all'atelier Atene 581, oltre a quelle realizzate presso la bottega di Haimon.

[47] Beazley 1963, p. 42, n. 50. Inv.199 (Inventario antico).

[48] *CVA. Capua, Museo Campano* 2, III.I.4, PL.(1080) 5.4-5.

[49] Beazley 1956, p. 632.

5. Selezione forme aperte, ceramiche attiche a figure nere (*kylikes*-coppe) (elaborazione A.).

rappresentano la presenza incessante, a tratti invasiva, di Dioniso, anche in assenza del dio[50].

Oltre ad un esemplare frammentario con la rappresentazione dell'episodio di Eracle contro il cinghiale di Erimanto[51], sono stati identificati frammenti di una coppa inedita con la celebre iconografia di Achille e Aiace che giocano ai dadi[52].

La scena del gioco raffigurata sulla coppa del Campano si sviluppa in un'ambientazione all'aperto, caratterizzata dalla presenza dei tralci di vite[53], il tipico scenario a carattere dionisiaco dove la vite con i rami e le pigne d'uva circondano i protagonisti della scena. I giocatori sono circondati ai lati da altri due personaggi stanti, probabilmente femminili, uno dei quali stringe con entrambe le mani un ramo di vite (fig. 5, *kylix* s.n.)[54].

Particolarmente significativa è l'attestazione delle coppe mastoidi a figure nere[55]: qui le decorazioni esaltano al massimo il valore della componente dionisiaca, con satiri, menadi e muli itifallici inseriti all'interno di ambientazioni di tipo agreste[56].

[50] Chazalon 1995.

[51] Inv. 199 (Inventario antico).

[52] L'esplosione del tema si individua tra 540 e 480 a.C., per poi scomparire; il soggetto sulle cui origini si continua a dibattere è presente su oltre 170 vasi attici figurati. L'iconografia rimanda alla celebre Tomba dei Giocatori di "dama" di Capua (Helbig 1872). L'interpretazione prevalente riconosce una lettura politica contestuale alla fondazione etrusca del 471 a.C. (Cerchiai 1998). A questa si aggiunge un'analisi legata alla dimensione "privata" del gioco che mette in evidenza una funzione salvifica (Rescigno - Averna 2018). Inoltre, nell'azione compiuta dagli eroi si riconosce una pratica divinatoria (Bundrick 2019).

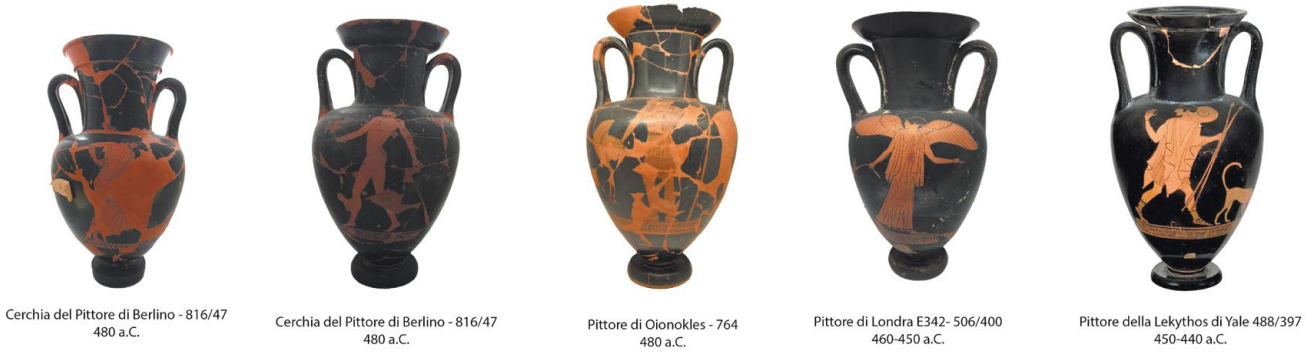
[53] Una simile ambientazione ritorna nella *lekythos* a figure nere da Kiel (Antikensammlung, inv. B370).

[54] Questa rappresentazione ritorna nelle anfore a figure nere di produzione campana, in cui Dioniso stringe tra le mani un ramo; in questo modo si conferma il rapporto tra la crescita della pianta e l'iconografia di Dioniso che con il suo gesto infonde fertilità, connettendosi alla sfera della crescita e della trasformazione.

[55] Presso il Museo Campano sono stati individuati e schedati nove esemplari.

[56] Cerchiai 2007, pp. 277-290, 289.

6. Selezione anfore attiche a figure rosse (evoluzione crono-tipologica) (elaborazione A.).



Da un punto di vista morfologico appare chiara la derivazione dalle ollette in impasto o in bucchero, forme che potrebbero essere associate ad una ritualità funeraria di tipo catactonio[57]. La grande attestazione nelle aree tirreniche, e in particolare nella piana campana, ne fanno una importante *special commission*[58].

L'ultimo quarto del VI sec. a.C. vede la presenza di temi mitologici quali Eracle e la Gigantomachia associati alle ben note scene di partenza del guerriero tipiche del mondo aristocratico campano[59].

La comparsa di Eracle è accompagnata da episodi del ciclo troiano, che caratterizzano la ceramica importata a Capua dal 525 al 475 a.C. (Achille e Polissena, Peleo e Teti, Menelao che rapisce Elena); queste rappresentazioni del ciclo influenzano direttamente anche le scelte degli *ateliers* campani nella produzione delle ceramiche a figure nere[60].

Le deposizioni della prima metà del V sec. a.C. testimoniano una chiara continuità per l'utilizzo di rituali di sepoltura e, particolarmente, per lo schema dei corredi: l'anfora, insieme alla coppa, riveste ancora un ruolo importante[61].

In particolare, l'anfora nolana costituisce un punto di riferimento nell'articolazione dei corredi; attraverso i materiali del Campano è possibile seguire l'articolazione morfologica[62] e l'evoluzione di questa forma almeno fino all'ultimo quarto del V sec. a.C. (fig. 6)[63].

Tra le forme chiuse a figure rosse, sono state identificate sette *pelikai* che presentano con le anfore specifiche affinità, non solo di tipo morfologico-funzionale, ma anche per i temi iconografici presentati. Attraverso gli esemplari conservati presso il Campano è possibile seguire l'evoluzione della forma, dal secondo quarto del V a.C. al IV sec. a.C.

Tra i materiali databili al secondo quarto del V sec. a.C. possiamo considerare i vasi a configurazione plastica (ormai scomparsi)[64], un gruppo di due *skyphoi* di tipo attico A[65] e due *hydriai*[66].

[57] Bellelli 2009.

[58] Malagardis 1997.

[59] Castaldo 2003, pp. 169-170.

[60] Falcone - Ibelli 2007, p. 54 (Sacrificio di Polissena da parte di Neottolemo), p. 59 (Troilo).

[61] Mugione 1997, p. 409. A partire dal primo quarto del V sec. a.C. si registra l'aumento delle *lekythoi* a figure nere.

[62] Euwe 1989.

[63] Attraverso la lettura comparata dei corredi identificati a Capua, Calatia e Suessula, emerge la presenza costante dell'anfora nolana, a cui è possibile associare una comune matrice ideologica.

[64] Inv. 8321 (Inventario antico). Unico esemplare frammentario identificato.

[65] N. 226 (Antico Inventario), N. 789 R13 (Inventario vigente).

[66] N. 489/282 (Inventario vigente), N. 490/390 (Inventario vigente).

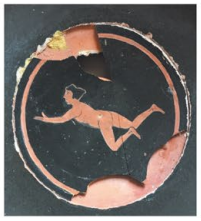
7. Selezione di ceramiche attiche a figure rosse dal 490 al 420 a.C. (elaborazione A.).

Stamnos - Gruppo di Polignoto - 483
450-440 a.C.

Stamnos - Gruppo di Polignoto - 415
450-440 a.C.

Pelike - Pittore di Loeb - 590/795
475-450 a.C.

Coppa di tipo B - Pittore di Londra E342 - 495/381
420 a.C.



Coppa di tipo B - 765 - con dettaglio
440-420 a.C.

Skyphos tipo corinzio - s.n.
490-475 a.C.

Skyphos - 789 R13
490-475 a.C.

Tra i temi iconografici, oltre alla dimensione dionisiaca espressa dai vasi plastici, si identificano scene mitiche, inseguimenti amorosi e scene di vita domestica[67].

La classe degli *owl-skyphoi* è rappresentata da ben cinque esemplari; queste forme compaiono sul mercato tirrenico nel secondo quarto del V sec. a.C.

In questo orizzonte cronologico, la dimensione dionisiaca appare diversa: le rappresentazioni indicate in precedenza vengono infatti progressivamente sostituite da scene di simposio o *komos*.

Intorno alla metà del V sec. a.C., nei corredi si attesta in maniera frequente il cratere[68], in particolare, si registra la predominanza del cratere a campana, che diventerà la forma esclusiva anche del mercato capuano, tra la fine del V e gli inizi del IV sec. a.C.

Tra le coppe a figure rosse identificate presso il Museo Campano, sono stati schedati due esemplari databili al terzo quarto del V sec. a.C. e attribuiti al Pittore di Londra E113; tra i temi iconografici presentati si attestano sempre di più le scene di palestra e di preparazione atletica[69], spesso con accompagnamento musicale[70].

[67] A Capua si attestano soprattutto le scene di inseguimento che vedono coinvolti *Eos, Kephalos* o *Tithonos*, mentre a partire dalla seconda metà del V sec. a.C. le scene di vita quotidiana raggiungono la consistenza di quelle a carattere dionisiaco.

[68] Pontrandolfo - D'Agostino 1990, p. 103. Nella collezione delle ceramiche attiche a figure rosse è presente un solo cratere a colonnette (inv. 796 - Inventario vigente).

[69] Lewis 2009, pp. 133-134, Valenza Mele 1981, pp. 97-124. Invv. 904/761 – 496/381 (Inventario vigente).

[70] Valenza Mele 1981, pp. 97-124.

8. Selezione di ceramiche attiche a figure rosse dal 400 al 350 a.C. (elaborazione A.).

Cratere - Pittore del Tirso Nero - 7566
360-350 a.C.

Cratere - Pittore del Tirso Nero - 551/340
360-350 a.C.

Pelike- Fat Boy Group - 889
350 a.C.

Skyphos - Fat Boy Group - 632
370-350 a.C.

Coppa tipo B- Gruppo di Kertscher -369/511
400-375 a.C.

Lo *stamnos* a figure rosse è una forma che ha avuto grande diffusione a Capua e a Nola, in particolar modo tra il secondo e il terzo quarto del V sec. a.C. Questa forma sembra essere dedicata esclusivamente alla clientela etrusco-campana e le rappresentazioni si caratterizzano per l'eterogeneità dei temi.

I due esemplari del Campano vengono attribuiti a Polignoto[71] e si datano alla metà del V sec. a.C.[72], in particolare, l'iconografia di Trittolemo non è esclusiva di Capua, ma si tratterebbe di un *export model*, veicolato da Atene e ben documentato nelle aree ad influenza etrusca del V sec. a.C.[73]

A forme religiose di tipo misterico potrebbe far riferimento la coppa decorata internamente con una figura maschile nuda rappresentata nell'atto di nuotare (fig. 7)[74].

Sempre alla metà del secolo possono essere datati i due crateri a figure rosse, attribuibili alla bottega del Pittore del Tirso nero[75]. Questo *atelier* è specializzato soprattutto nella scelta del cratere a campana, inoltre, si caratterizza per la lavorazione a più mani dei manufatti e per l'uso delle sopradipinture[76]. Alla prima metà del IV sec. a.C., si datano due *skyphoi* e una *pelike* attribuibili al *Fat Boy Group*[77]; sempre a questi orizzonti cronologici si data un gruppo di coppe, tra cui una *cup-skyphos* attribuita al pittore di Meleagro (fig. 8)[78].

In Campania, già a partire dal terzo quarto del V a.C., iniziano ad affermarsi botteghe locali di ceramica a figure rosse: di grande interesse sono le produzioni attribuibili al Pittore del Pilastro con civetta[79].

[71] Philippaki 1967, p. 131. Vengono indicati come transizionali.

[72] Nel progetto di ricerca sono state ricostruite le vicende relative al rinvenimento della tomba e la ricomposizione del suo corredo.

[73] Mele 2007, p. 255. Nel frammento del *Triptolemos* di Sofocle si menziona una *Thyrrenia* campana; Bundrick 2019, per altri contesti.

[74] L'immagine potrebbe rimandare alla condizione di *mystes* del defunto. Inv.765 (Inventario vigente).

[75] *CVA. Capua, Museo Campano* 2, III I, tav. 21, nn. 2-4; III I, tav. 22, nn. 1-2.

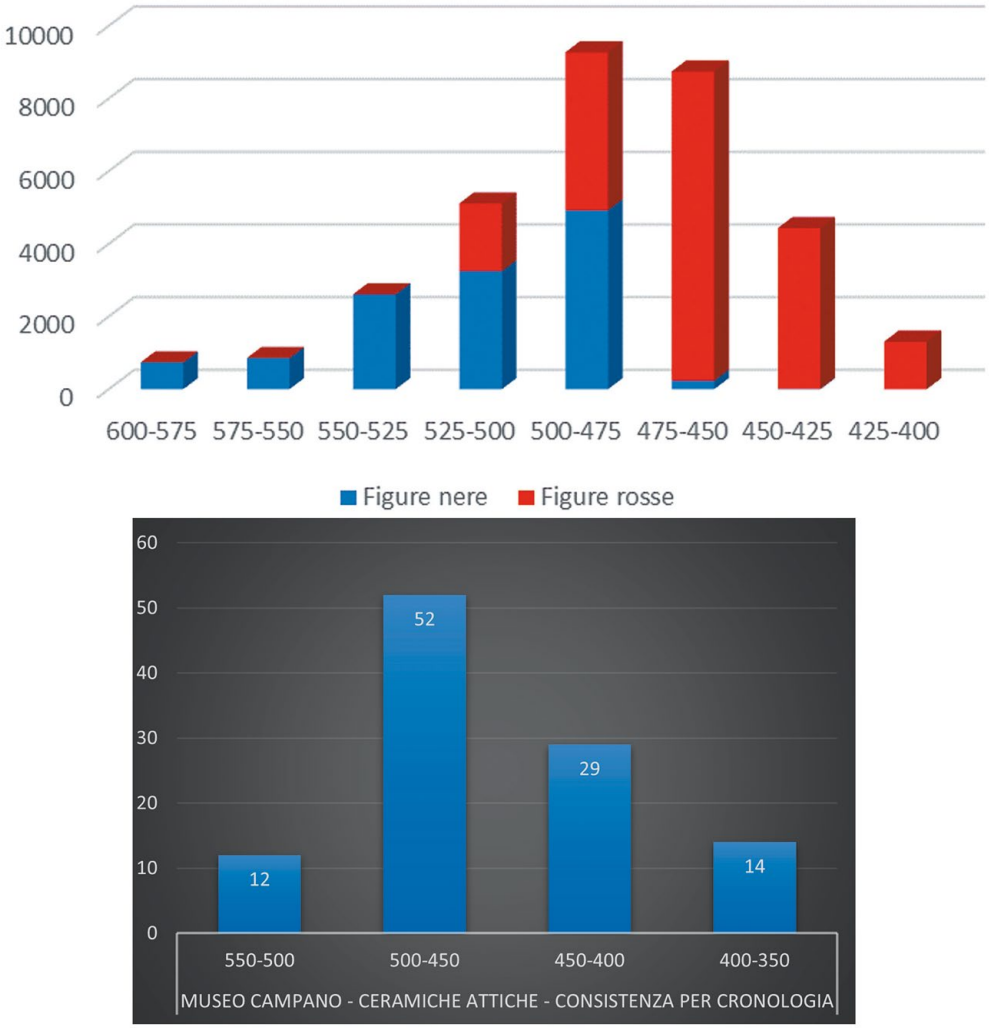
[76] Spigo 1996, pp. 51-65. Per tutte queste produzioni sembrano evidenti le influenze produttive del gruppo di Kerch.

[77] Sabattini 2000, pp. 47-48. 632 – B5 (Inventario vigente).

[78] Curti 2000. Tipo Cup-Skyphos. Agora XXX, tav. 125, n. 1346

[79] Pontrandolfo - D'Agostino 1990, p. 105. Si conosce la provenienza nolana del pittore.

9. In alto, grafico con la produzione globale dei vasi attici (da Accolla 2023, p. 124, fig. 4). In basso, ceramiche attiche figurate dal Museo Provinciale Campano, consistenza cronologica (elaborazione A.).



Per quanto concerne le produzioni a figure rosse a Capua, queste sembrano attestarsi a partire dal secondo quarto del IV sec. a.C., mentre continua in maniera lenta ma costante l'importazione di ceramiche attiche a vernice nera. La ceramica attica figurata scompare a Capua dalla seconda metà del IV sec. a.C., sostituita in maniera progressiva dalle produzioni locali[80].

4. La circolazione delle ceramiche attiche a Capua: dinamiche culturali, iconografie e pratiche funerarie tra VI e V secolo a.C.

Sintetizzando lo stato della questione è possibile isolare due aspetti fondamentali, da sempre dibattuti: in primo luogo, il rapporto tra forma vascolare e decorazione[81], e in secondo luogo la ricezione delle forme e delle immagini nell'ottica del rapporto commerciale tra domanda e offerta[82].

[80] Benassai 2001, p. 257. In questo orizzonte cronologico, l'area della necropoli si espande anche nella parte orientale della città.

[81] Lissarrague 1987, pp. 261-269.

[82] Martelli 1989; Lubtchansky 2014, pp. 367-373. Tra la fine del VI e il V sec. a.C. la Campania è interessata dai processi commerciali che si svolgono in area mediterranea, definiti dall'importante ruolo di Atene nello scacchiere geopolitico.

Ridurre il fenomeno della distribuzione delle ceramiche attiche a Capua e nella piana campana alle sole dinamiche esterne o "internazionali" potrebbe essere rischioso, frutto solo di una lettura parziale. La circolazione delle ceramiche include non solo processi di acculturazione, ma anche articolate dinamiche pubbliche e private (socio-politiche e religiose). Una comprensione autentica richiede dunque un approccio multidimensionale che consideri la complessità delle interazioni culturali, dei meccanismi di scambio e trasformazione tra diverse comunità sul territorio e, non ultimo, la formazione di un gusto nella selezione delle forme e delle immagini.

Capua, a seguito della vittoria di Cuma del 524 a.C., riuscì ad assumere un ruolo decisivo nella mediazione politica e commerciale tra l'area etrusco-laziale e quella greca, diventando un punto di riferimento nell'entroterra per i traffici commerciali[83]. Tra le aristocrazie locali, a partire dalla metà del VI sec. a.C. aumentò in maniera crescente la presenza di ceramica attica[84].

Grazie agli studi del Giudice è emerso che l'attestazione e la distribuzione delle ceramiche attiche nella piana campana corrisponde a quella delle dinamiche tirreniche e mediterranee[85].

Confrontando gli istogrammi della distribuzione della ceramica attica nelle aree tirrenica e adriatica, emergono significative differenze cronologiche: nell'area tirrenica, si osserva un picco di distribuzione tra la fine del VI e l'inizio del V secolo, seguito da una diminuzione nel secondo quarto del V sec. a.C. Diversamente, nell'area adriatica, il punto di massima concentrazione della ceramica attica si colloca nel secondo venticinquennio del V sec. a.C.[86]

I dati quantitativi evidenziano una riduzione progressiva e graduale delle ceramiche attiche a partire dal terzo quarto del V secolo a.C.

Le ceramiche attiche figurate provenienti da Capua, incluse quelle conservate presso il Museo Campano, seguono questo andamento distributivo (fig. 9).

La ricezione campana di forme ed iconografie, nelle ceramiche oggetto di questo studio, non costituisce un processo passivo, ma attivo; la committenza non solo finiva per selezionare ed appropriarsi delle immagini del repertorio attico, ma spesso sceglieva forme specifiche. Attraverso l'analisi delle forme è stato possibile ipotizzare per l'area di Capua il ricorso frequente alle coppe mastoidi a figure nere; in questo caso si può parlare di vere e proprie "commissioni speciali" dell'area capuana verso gli *ergasteria* ateniesi[87]. Questo fenomeno può essere osservato anche per gli *stamnoi* a figure rosse provenienti da Capua[88].

Le ideologie funerarie tra Capua e Cuma sono state direttamente e indirettamente influenzate dalla pratica del simposio, che nel VI secolo a.C. assume una forma abbastanza consolidata soprattutto ad Atene sotto Pisistrato[89].

Attraverso una lettura iconografica del materiale vascolare è stato possibile identificare l'evoluzione iconografica dei temi dionisiaci. Infatti, a partire dalla seconda metà del VI sec. a.C., i personaggi del corteo del dio (satiri e menadi) sono inseriti in uno scenario agreste particolare, dove la vite, oltre a costituire lo sfondo naturale, si riveste di molteplici valori[90]. Successivamente il culto di Dioniso si caricherà di valori simbolici e rituali più profondi, che si configuravano non solo come esperienza mistica, ma anche come elaborato sistema di comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

[83] Lepore 1989, pp. 28-29; Gilotta 2009, pp. 25-28.

[84] Greco 2003, p. 157.

[85] Giudice 1989. Le rotte commerciali greche convergevano a Locri Epizefiri, un importante centro di smistamento sulla costa calabra. Da questo punto nodale, le merci potevano essere distribuite verso due principali direttrici: l'Adriatico e la Sicilia settentrionale con il Tirreno.

[86] Accolla 2023, p. 124.

[87] Lubtchansky 2014, pp. 372-373.

[88] Kerenyi 1976; Rendeli 1993, pp. 2-4. Questa forma è ben attestata anche a Nola, soprattutto tra secondo e terzo quarto del V sec. a.C.

[89] D'Agostino - Cerchiai 1999, pp. 13-30.

[90] Cerchiai 2007, p. 289.

Questo fenomeno è ben noto in Etruria ed Etruria padana a partire dalla fine del VI sec. a.C.: qui la circolazione di suggestioni più propriamente eleusinie è inserita nel quadro di credenze escatologiche di natura dionisiaca[91].

Nell'ambito del progetto di ricerca è stato possibile confermare le differenze di circolazione dei materiali attici tra Capua e Cuma. Infatti, i due centri sembrano divergere in maniera sostanziale non solo per la selezione di forme, ma anche per la ricezione delle immagini, e i materiali attici da Capua possono essere difatti associati soprattutto a quelli di Calatia e Suessula[92].

Nei contesti funerari in località Fornaci e nell'analisi del *corpus* delle ceramiche attiche figurate decontestualizzate, estrapolate dai regesti Beazley, la *kylix* attica è la più attestata, seguita dalle anfore. Inoltre, a differenza dei centri come Cuma, Poseidonia e Nola, è poco frequente la *lekythos*[93].

A partire dallo scorcio del VI sec. a.C., si diffonde tra le élite locali il modello della "tomba a cubo", una sepoltura a incinerazione secondaria caratterizzata dall'utilizzo del *dinos* in bronzo come cinerario[94].

Mentre a Capua si attesta il *dinos* caratterizzato da decorazioni incise e un importante repertorio plastico a tutto tondo per la realizzazione dei manici[95], a Cuma si registra una nuova forma di caldaia a ventre imbullettato[96]. Tra i due centri la produzione di cinerari in bronzo sembra seguire percorsi autonomi; questo aspetto è confermato ampiamente anche dalla selezione dei cinerari fittili, siano essi d'importazione o di produzione locale[97].

L'intercambiabilità del cinerario e la posizione degli oggetti del corredo, oltre a non emulare la pratica funeraria greca, evidenziano la non incidenza di una forma rispetto all'altra[98]. Infatti, la ceramica attica aveva la stessa importanza delle produzioni figurate locali, come ben documentato anche in Etruria[99]; l'urna crematoria è un "contenitore multifocale", trasformato ideologicamente con diverse funzioni e caratteristiche di un linguaggio decorativo che avvolge il defunto[100].

A partire dal secondo quarto del V sec. a.C., la dimensione dionisiaca appare diversa; le rappresentazioni indicate in precedenza vengono infatti progressivamente sostituite da scene di simposio o *komos*.

In particolare, è ben attestato a Capua un fenomeno culturale che vede la circolazione, nella sfera privata, di immagini a carattere eleusino, soprattutto a partire dal secondo quarto del V sec. a.C.

Questo aspetto non è solo confermato dalle iconografie dei vasi della tomba di Brygos[101], ma anche da numerose ceramiche figurate recuperate nel corso di scavi ottocenteschi a Capua[102], come lo straordinario *stamnos* a figure rosse attribuito a Polignoto e conservato presso il Campano[103].

L'appropriazione delle iconografie non solo può essere identificata come un codice distintivo delle aristocrazie dominanti, ma potrebbe rimandare all'adozione del culto salvifico di Demetra[104], incentrato sull'evocazione di un destino ultraterreno dopo la morte[105].

[91] Pizzirani 2018.

[92] Ciardiello 2011, p. 588.

[93] Thiermann 2012, p. 705; Greco 2003, p. 165.

[94] Cerchiai 1998.

[95] Benassai 1995.

[96] Rescigno 2020, p. 54.

[97] Rendeli 1993.

[98] Ad esempio oltre all'anfora, possiamo considerare lo *stamnos*, il cratere e la *pelike*, come forme utilizzate.

[99] Bundrick 2019, pp. 201-206.

[100] Oestigaard 1999, p. 351.

[101] Helbig 1868; Batino 2002, p. 82

[102] Benassai 2011.

[103] Mele 2007, p. 255. La scelta dell'iconografia di Trittolemo non è esclusiva di Capua, ma si tratterebbe di un *export model*, veicolato da Atene e ben documentato nelle aree ad influenza etrusca del V sec. a.C.

[104] Giangiulio 2021, pp. 79-81.

[105] Bottini 2017.

A partire dalla fine del secondo quarto del V sec. a.C. si registra una evidente contrazione delle consistenze e anche una graduale differenziazione nella selezione delle iconografie e delle forme, per poi arrivare nel IV sec. a.C. a un repertorio figurativo e vascolare sempre più ridotto, con prodotti ripetitivi[106].

Conclusioni

Con queste considerazioni finali non si intende giungere ad una trattazione definitiva sull'argomento, ma provare a ricollocare la collezione del Campano in uno specifico orizzonte cronologico, produttivo e culturale.

La necessità di interventi conservativi sulle ceramiche suggerisce diverse riflessioni di tipo metodologico, che possano combinare approcci più tradizionali a tecniche diagnostiche moderne[107].

Tutte queste possibilità di indagine, oltre ad ampliare notevolmente il quadro delle conoscenze, andrebbero a supportare l'aggiornamento dei percorsi espositivi dedicati alla collezione.

I materiali decontestualizzati del Campano offrirebbero la possibilità di organizzare l'allestimento, non solo seguendo l'evoluzione della cultura materiale, ma anche attraverso un piano di comunicazione e conoscenza che permetta di raccontare le principali vicende culturali dell'istituzione museale.

Gianluca De Rosa
gderosa83@gmail.com

[106] Sabattini 2000, pp. 47-48.

[107] Come l'applicazione della RTI (*Reflectance Transforming Imagining*), con la finalità di catturare particolari dettagli, disegni preparatori degli strati pittorici o iscrizioni dipinte ormai scomparse.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

ACCTL = Atti Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro

AMPC = Archivio Museo Provinciale Campano

Accolla 2023 = M. Accolla, "Le importazioni di vasi attici a figure nere e a figure rosse a Gela nel secondo venticinquennio del V sec. a.C.", in *Archaeology and Economy in the Ancient World: Single Contributions Sessions 4-5. Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology, Cologne/Bonn 2018*, a cura di M. Bentz - M. Heinzelmann, *Propylaeum* 54, Heidelberg 2023: 119-132.

Angelone 2017 = G. Angelone, *Post fata resurgo. Vicenda bellica e ricostruzione del Museo Campano di Capua*, Firenze 2017.

Barrella 2009 = N. Barrella, "Linee di ricerca per la storia del Museo Campano di Capua", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte,* a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 9-54.

Batino 2002 = S. Batino, *Lo skyphos attico. Dall'iconografia alla funzione*, Napoli 2002.

Beazley 1956 = J.D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-Painters*, Oxford 1956.

Beazley 1963 = J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters (Second Edition)*, Oxford 1963.

Beazley 1989 = J.D. Beazley, *Addenda: Second Additional References to ABV, ARV², and Paralipomena*, compiled by T.H. Carpenter, Oxford 1989.

Bellelli 2006 = V. Bellelli, *La tomba «principesca» dei Quattordici Ponti nel contesto di Capua arcaica*, Roma 2006.

Bellelli 2009 = V. Bellelli, "Nel mondo dei vasi campani a figure nere", in *Oebalus* IV, 2009: 115-151.

Beloch 1890 = J. Beloch, *Campanien: Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Breslau 1890.

Benassai 1995 = R. Benassai, "Sui dinoi bronzei campani", in *La Campania preromana*, Napoli 1995: 157-206.

Benassai 2001 = R. Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Roma 2001.

Benassai 2011 = R. Benassai, "Nota sulla necropoli settentrionale di Capua", in *Munuscula. Omaggio degli allievi napoletani a Mauro Cristofani*, a cura di F. Roncalli, Pozzuoli 2011: 73-89.

Borriello 2003 = M.R. Borriello, *CVA Italia LXXI*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli VI, Collezione Spinelli 2, Roma 2003.

Bottini 2017 = A. Bottini, "*Amore e trasformazione: osservazioni sui vasi figurati italioti*", in *Amori divini, Miti greci di amore e trasformazione*, a cura di A. Anguissola - C. Capaldi, Napoli 2017: 46-51.

Bundrick 2019 = S.D. Bundrick, *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*, Wisconsin 2019.

Brijder 2000 = H.A.G. Brijder, "Siana III 2000 / Siana Cups III: The Red-black Painter", in H.A.G. Brijder, *Griffin-bird Painter, and Siana Cups resembling Lip-cups*, Amsterdam 2000: 624- 694.

Cammarota 2000 = D. Cammarota. "Per una storia degli scavi dell'800 dell'antica Capua: contributi dalla documentazione d'archivio", in *Orizzonti* 1, Roma 2000: 173-179.

Castaldo 2003 = F. Castaldo, "Capua", in in *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Volume secondo. Atti del Convegno Internazionale di studi (14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa)*, a cura di F. Giudice - R. Panvini, Roma 2003: 168-170.

Cerchiai 1995 = L. Cerchiai, *I Campani*, Milano 1995.

Cerchiai 1998 = L. Cerchiai, "Le tombe «a cubo» di età tardoarcaica della Campania settentrionale", in *Nécropoles et Pouvoir. Idéologies, pratiques et interprétations. Actes du colloque «Théories de la nécropole antique» (Lyon 21-25 janvier 1995)*, a cura di S. Marchegay, M.-T. Le Dinahet - J.-F. Salles, Lione 1998: 117-124.

Cerchiai 2007 = L. Cerchiai, "Il dono della vite da parte di Dioniso, anche agli Etruschi", in *Archeologia della vite e del vino in Etruria.* Atti del convegno internazionale di studi (Scansano, Teatro Castagnoli, 9-10 settembre 2005), a cura di A. Ciacci - P. Rendini - A. Zifferero, Siena 2007: 155-160.

Chazalon 1995 = L. Chazalon, "L'arbre et le paysage dans la céramique attique archaïque à figures noires et à figures rouges", in *AIOnArch* 2, 1995: 103-131.

Ciardiello 2011 = R. Ciardiello, "Trasformazioni nell'imagerie della ceramica attica dalla Campania settentrionale: il caso di Cuma e di Capua", in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale. Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi ed Italici (Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Capua, Teano, 11-15 Novembre 2007)*, Pisa 2011: 579-590.

Curti 2000 = F. Curti, "Le esportazioni della bottega del Pittore di Meleagro nel Mediterraneo Occidentale", in *La Céramique attique du IV siècle en Méditerranée Occidentale. Actes du colloque international organisé par le Centre Camille-Jullian, Arles, 7-9 décembre 1995*, a cura di B. Sabattini, Napoli 2000: 23-34.

D'Agostino - Cerchiai 1999 = B. d'Agostino - L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine,* Roma 1999.

De Rosa 2021 = G. De Rosa, "La Mostra archeologica campana e i *dinoi* della collezione Doria-Gallozzi", in *Polygraphia* 3, 2021: 1-19.

von Duhn 1878 = F. Von Duhn, "Osservazioni capuane", in *BdI* 1878: 13-32.

Euwe 1989 = J. Euwe, "The Nolan Amphorae in Dutch Collections and their Potters", in *BABesch* 64, 1989: 114-133.

Falcone - Ibelli 2007 = L. Falcone - V. Ibelli, *La ceramica campana a figure nere. Tipologia, sistema decorativo, organizzazione delle botteghe*, Pisa 2007.

Gallozzi 1876-1877 = G. Gallozzi, "Capua", in *NSc*, 1876-1877: 69-71.

Giangiulio 2021 = M. Giangiulio, Magna Grecia: una storia mediterranea, Roma 2021.

Gilotta 2009 = F. Gilotta, "Capua etrusca", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico - R. Cioffi - S. Quilici - G. Pignatelli, Napoli 2009: 19-28.

Giudice 1989 = F. Giudice, *Vasi e frammenti «Beazley» da Locri Epizefiri e ruolo di questa città lungo le rotte verso l'Occidente*, Catania 1989.

Greco 2003 = G. Greco, "Committenza e fruizione della ceramica attica nella Campania settentrionale", in *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Volume secondo. Atti del Convegno Internazionale di studi (14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa)*, a cura di F. Giudice - R. Panvini, Roma 2003: 157-164.

Guadagno 1982 = G. Guadagno, "Su un tipo di fibula del IV a.C.", in *Secondo Convegno sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia (San Severo 28-29-30 dicembre 1980),* San Severo 1982: 223-243.

Haspels 1936 = C.H.E. Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi*, I-II, Parigi 1936.

Helbig 1868 = W. Helbig, "Vasi Capuani, in *BdI* 1868: 135-139.

Helbig 1872 = W. Helbig, "Scavi di Capua", in *BdI* 1872: 37-47.

Iasiello 2017 = I. Iasiello, *Napoli da capitale a periferia. Archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, Napoli 2017.

Johannowsky 1983 = W. Johannowsky, *Materiali di età arcaica dalla Campania*, Napoli 1983.

Jubier-Galinier 2003 = C. Jubier-Galinier, "L'atelier des peintres de Diosphos et de Haimon", in *Vase grec et ses destins*, a cura di P. Rouillard - A. Verbank, Monaco 2003: 79-89.

Jubier-Galinier 2009 = C. Jubier-Galinier, "Les ateliers de potiers: le temoignage des doubleens amphorae", in *Shapes and uses of Greek vases (7th - 4th centuries B.C.). Proceedings of the Symposium held at the Université libre de Bruxelles 27-29 April 2006*, a cura di A. Tsingarida - L. Bavay, Bruxelles 2009: 47-58.

Kerényi 1976 = K. Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München-Wien 1976.

Laforgia 2003 = E. Laforgia, "*L'età Arcaica e Sannitica"*, in *Il Museo Archeologico di Calatia*, a cura di E. Laforgia, Napoli 2003: 183-184.

Laforgia 2010 = E. Laforgia, "*Maddaloni-Calatia: i nuovi scavi della necropoli nord-orientale"*, in *StEtr* XXXVI, 2010: 489-501.

Laforgia 2016 = E. La Forgia, "Le aristocrazie calatine tra VI e V sec.", in *Museo Archeologico di Calatia*, a cura di E. Laforgia, Cava de' Tirreni 2016: 17-38.

Lepore 1989 = E. Lepore, *Origini e strutture della Campania antica*, Napoli 1989.

Lewis 2009 = S. Lewis, "Athletics on Attic Pottery: Export and Imagery", in *The world of Greek vases*, a cura di V. Norskov, L. Hannestad, C. Isler-Kerenyi, S. Lewis, Roma 2009: 133-148.

Lissarrague 1987 = F. Lissarrague, "Voyages d'images: iconographie et aires culturelles", in *REA* 89, 1987: 261-270.

Lubtchansky 2014 = N. Lubtchansky, "Bespoken Vases tra Atene e Etruria? Rassegna degli studi e proposte di ricerca", in *Artisti, Committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C. Atti del XXI Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria (2013)*, a cura di G.M. della Fina, Roma 2014: 357-385.

Malagardis 1997 = N. Malagardis, "Attic vases, Etruscan stories. Les échanges et les hommes. Origine, vie brève et mort d'une forme de vase attique archaïque", in *Athenian Potters and painters: the conference proceedings (American School of Classical Studies at Athens 1.-4.12.1994)*, a cura di J.H. Oakley - W.D.E. Coulson, Oxford 1997: 35-53.

Martelli 1989 = M. Martelli, "La ceramica greca in Etruria: problemi e prospettive di ricerca", in *Atti del Secondo Congresso internazionale etrusco (Firenze 26 Maggio-2 Giugno 1985)*, Firenze 1989: 781-811.

Martelli 2006 = M. Martelli, "Arete ed Eusebia: le anfore attiche nelle necropoli dell'Etruria campana", in *Il Greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Catania-Caltanissetta-Gela-Camarina-Vittoria-Siracusa, 14-19 maggio 2001)*, III, a cura di F. Giudice - R. Panvini, Roma 2006: 7-37.

Mele 2007 = A. Mele, "Atene e la Magna Grecia", in *Atene e l'Occidente,i grandi temi: le premesse, i protagonisti, le forme della comunicazione e dell'interazione, i modi dell'intervento ateniese in Occidente. Atti del Convegno Internazionale (Atene, 25-27 maggio 2006)*, a cura di E. Greco - M. Lombardo, Atene 2007: 239-267.

Mele 2011 = A. Mele, "Cuma in Opicia tra VI e V secolo: la tradizione rivisitata", in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale. Atti del XXVI Convegno di studi etruschi ed italici, Caserta, Santa Maria Capua Vetere,*

Capua, Teano, 11-15 novembre 2007, Pisa-Roma 2011: 544-567.

Mingazzini 1954 = P. Mingazzini, *Capua, Museo Campano*, *CVA* Italia XXIII, Roma 1954.

Mingazzini 1958 = P. Mingazzini, *Capua, Museo Campano*, *CVA* Italia XXIX, Roma 1958.

Minoja 2005 = M. Minoja, "Rapporti tra Capua e le città dell'Etruria meridionale: la produzione ceramica a figure nere", in *Dinamiche di sviluppo delle città in Etruria Meridionale: Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi e Italici (Roma, S. Marinella, Tarquinia, Montalto di Castro, Viterbo 2001)*, Pisa-Roma: 693-702.

Mugione 1997 = E. Mugione, "Temi figurativi della ceramica attica e committenza occidentale. Un'esemplificazione: il mito di Teseo", in *Ostraka* VI.I, 1997: 109-128.

Mugione 2019 = E. Mugione, "L'area tirrenica- Cuma, Capua, Napoli- committenza delle poleis campane e nuovi modelli culturali", in *Produzioni e committenze in Magna Grecia. Atti del Cinquantacinquesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 24-27 settembre 2015)*, Taranto 2019: 664-686.

Nizzo 2020 = V. Nizzo, "In cerca di un riscatto: dal Museo Campano agli scavi di Suessula", in *Gli Etruschi e il Mann*, a cura di V. Nizzo, Napoli 2020: 204-206.

Oestigaard 1999 = T. Oestigaard, "Cremations as Transformations: When the Dual Culture Hypothesis Was Cremated and Carried Away in Urns", in *European Journal of Archaeology* 2, 1999: 345–364.

Patroni 1897-1898 = G. Patroni, *Cataloghi Inventari del Museo Campano e della Biblioteca annessa – Puntata 1 – Cataloghi dei Vasi del Museo Campano*, Capua 1897-1898.

Philippaki 1967 = B. Philippaki, *The Attic Stamnos*, Oxford 1967.

Pizzirani 2018 = C. Pizzirani, *"Viaggi di immagini. Riflessioni sulla ricezione e appropriazione di schemi iconografici tra Grecia ed Etruria", in Superis deorum gratus et imis. Papers in memory of János György Szilágyi*, a cura di V. Bellelli - Á.M. Nagy, Roma 2018: 123-133.

Pontrandolfo - D'Agostino 1990 = A. Pontrandolfo - B. D'Agostino, "Greci, Etruschi e Italici nella Lucania e nella Campania tirrenica", in *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J.-C. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome et l'Unité de recherches étrusco-italiques associée au CNRS (UA 1132), Rome 19-21 novembre 1987*, Roma 1990: 101-116.

Rendeli 1993 = M. Rendeli, "Rituali ed immagini: gli stamnoi attici di Capua", in *Prospettiva* LXXII, 1993: 2-16.

Rescigno 2009 = C. Rescigno, "Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e contesti", in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico - R. Cioffi - S. Quilici Gigli - G. Pignatelli, Napoli 2009: 31-42.

Rescigno 2020 = C. Rescigno, *Aenea Cumana. Vasi e altri oggetti in bronzo dalle raccolte cumane del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 2020.

Rescigno - Averna 2018 = C. Rescigno - A. Averna, "*Bacchoi* campani: tra indizi, documenti e testi", in *L'immagine invisibile. La tomba del tuffatore nel cinquantesimo anno dalla scoperta*, Napoli 2018: 105-117.

Reusser 2002 = C. Reusser, *Vasen für Etrurien: Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*, Zürich 2002.

Ruggiero 1888 = M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle province di terraferma dell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876. Documenti raccolti e pubblicati da Michele Ruggiero,* Napoli 1888.

Sabattini 2000 = B. Sabattini, "Les skyphos du F.B. Group à Spina: apport chronologique de l'étude stylistique et typologique", in *Actes du colloque international organisé par le Centre Camille Jullian (Arles, 7-9 décembre 1995)*, a cura di B. Sabattini, Napoli: 47-65.

Sampaolo 1999 = V. Sampaolo, "Organizzazione dello spazio urbano e di quello extraurbano a Capua", in La forma della città e del territorio. Esperienze metodologiche e risultati a confronto. Atti dell'Incontro di Studio, S. Maria Capua Vetere, 27-28 novembre 1998, a cura di S. Quilici Gigli, Roma 1999: 139-146.

Sirleto 2009 = R. Sirleto, "Museo Provinciale Campano. Il comporsi delle collezioni archeologiche", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 82-135.

Spigo 1996 = U. Spigo, "Il problema degli influssi della pittura vascolare attica nella ceramica a figure rosse siceliota", in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia. Atti del convegno internazionale (Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 marzo-1 aprile 1990)*, *CronArch* 30, 1996: 51-65.

Thiermann 2012 = E. Thiermann, *Capua: Grab und Gemeinschaft: eine kontextuelle Analyse der Nekropole Fornaci (570 bis 400 v. Chr.)*, Wiesbaden 2012.

Tronchetti 1973 = C. Tronchetti, "Contributo al problema delle rotte commerciali arcaiche", in *DialA* 7, 1973: 5-16.

Valenza Mele 1981 = N. Valenza Mele, "La necropoli cumana di VI e V sec. a.C. o la crisi di una aristocrazia", in *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes*, Napoli 1981: 97-129.

Vitagliano 2008 = G. Vitagliano, "Un restauro di restauri: l'intervento postbellico al Museo Campano di palazzo Antignano a Capua", in *Restaurare i restauri. Metodi, Compatibilità, Cantieri,* Atti del Convegno di Studi (Bressanone 24-27 giugno 2008), a cura di G. Biscontin - G. Driussi, Marghera-Venezia 2008: 459-467.

Paola Carfora

Sulla collezione licnologica del Museo Provinciale Campano: dati da una ricerca in corso

Abstract

Presso il Museo Provinciale Campano di Capua si conserva una cospicua raccolta licnologica, costituita da esemplari fittili, in metallo e alcune matrici; il contributo illustra i primi dati e le linee di una ricerca in corso volta al suo studio, condotta secondo un approccio integrato, tra storia del collezionismo, topografia di contesto, analisi tipologica, iconografica e archeometrica. Dopo la ricostruzione della storia, tempi e modi del costituirsi dell'intera collezione e una sua prima analisi quantitativa, si presenta il caso studio di una lucerna figurata in metallo. Esemplificativo del metodo perseguito e dei risultati che ne derivano in termini di analisi della produzione, lo studio archeometrico dell'esemplare, in oricalco, contribuisce a dimostrare l'alta specializzazione metallurgica delle officine capuane tra I e II secolo d.C. e il loro ruolo propulsivo nella produzione di lucerne in metallo.

In the Museo Provinciale Campano in Capua is preserved a conspicuous oil-lamp collection (and matrices) under study by an integrated research between history of collection, ancient topography, typology, iconography and archaeometry analyses. This paper aims to illustrate the history of lycnology museum collection constitution and its first quantitative analysis. Exemplifying the applied method, research results on an orichalcum oil-lamp are provided. The study analyzes also the elemental characterization, techniques and methods through which it has been produced. The data shows the high metallurgical specialization of the Capuan workshops and their propulsive role in producing metal oil-lamps, between the 1st and 2nd century AD.

Per la ricostruzione della storia della raccolta licnologica del Museo Provinciale Campano[1], dei tempi e modi del suo costituirsi, al fine di valutare gli esemplari giunti al Museo e l'effettiva attuale sua consistenza, di individuare le collezioni di pertinenza di ciascun oggetto e di stabilire la possibile originaria provenienza di contesto e topografica, la ricerca si è avvalsa, oltre che degli inventari museali, redatti a partire dal 1893[2], tra gli altri documenti, degli *Atti della Reale Commissione Conservatrice de' Monumenti ed oggetti di antichità e Belle Arti della Provincia di Terra di Lavoro,* particolarmente utili a cogliere la sequenza degli accessi nel Museo Campano, avvenuti per acquisti e donazioni.

Al momento, l'esame evidenzia l'ingresso nella raccolta museale di un primo nucleo di lucerne, quantitativamente non specificato, nella tornata del 2 settembre 1872, dalla «collezione del sig. Paolo De Benedictis di Santa Maria Capua Vetere, che le aveva rinvenute durante gli scavi eseguiti

[1] Devo ai Direttori Francesco Di Rienzo e Gianni Solino, succedutisi alla guida del Museo, le autorizzazioni allo studio, allo svolgimento delle ricerche, delle analisi archeometriche sui manufatti e alla loro pubblicazione, attività in ogni modo facilitate dalla cordialità della dott.ssa Assunta Schiano e del personale museale tutto (prot. nn. 040206, del 18-1-2018; 31978 del 5-7-2022; 5036 del 24-01-2023).

[2] Su questi e sulla loro reperibilità cfr. Angelone 2009, pp. 159-160.

per proprio conto nei fondi di Sant'Erasmo»[3]. Lucerne provenienti dagli scavi del fondo Patturelli sono segnalate da Minervini, l'anno seguente[4]. Nella tornata del 4 febbraio 1880 viene deliberato, inoltre, l'acquisto delle lucerne in terracotta di proprietà del sig. V. Barone, da lui prestate ed esposte alla Mostra Archeologica Campana tenuta a Caserta il precedente anno e che, come apprendiamo dalla *Guida illustrativa della Mostra Archeologica Campana di Caserta*, in numero di 30, erano provenienti dall'area Flegrea (Pozzuoli-Cuma)[5]. Un ulteriore gruppo di cinquanta lucerne giunse nel 1899 con gli acquisti degli esemplari della collezione Califano[6].

In aggiunta a quanto sino a quel momento acquistato dal Museo, si apprende dagli *Atti della Reale Commissione Conservatrice* che lo stesso Califano donò, contestualmente, un ulteriore lotto di reperti, che dovette essere piuttosto consistente a giudicare dalle parole con cui la Commissione ne riferisce[7].

> «Una cospicua appendice di moltissimi altri oggetti antichi, tutti d'impronta campana e di pregio speciale – Sono: più di centinaia di vasi, di media e piccola dimensione, a figure ed ornati, altri di bucchero, altri a vernice e senza, terrecotte in varie forme e dimensioni, affreschi di tombe (con teschi in esse rinvenuti), iscrizioni e pezzi architettonici in marmo, una tomba in tufo con le ossa del sepolto, altra di tegole per bambino; nonché copiosi e svariati altri oggetti in marmo ed alabastro, bronzo, vetro, corallo ed ambra, e circa seicento monete di bronzo campane, romane e medioevali. Onde potrebbe dirsi quasi una seconda raccolta di antichità, tutta e sempre di scavo locale».

In questa «seconda raccolta di antichità», quindi, anche se non distintamente citate, non possiamo escludere la presenza di ulteriori lucerne.

Tenuto conto di quanto sin qui esposto, allo stato attuale dello studio, concorderei, se pur con le dovute cautele, con la quantificazione della collezione licnologica museale originaria, altrove proposta, di circa 300 esemplari[8].

A conferma, si rileva alla *Sezione V. Lucerne* del *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano*, predisposto da Giovanni Patroni nel 1897-98-99, un totale di 229 oggetti in terracotta e uno in bronzo, inserito nella *Sezione II - Bronzi - A- (Bronzi figurati)* del catalogo stesso[9].

A tale indicazione numerica andranno aggiunti gli esemplari della collezione Califano, il cui acquisto fu concluso solo nell'agosto del 1899, il cui ingresso effettivo al Museo fu successivo alla stesura del Catalogo Patroni, risultandone pertanto esclusi[10].

L'analisi quantitativa complessiva della originaria consistenza dei materiali licnologici giunti al Museo Campano, ancora in corso, si esaurirà con il confronto per differenza, con le presenze effettive nel Museo Campano e nei suoi depositi: non possiamo, infatti, escludere, in considerazione della storia del Museo e delle sue vicende, che i due quantitativi non coincidano.

---

[3] Nel territorio dell'attuale S. Maria Capua Vetere e nella sua immediata periferia Paolo De Benedictis di Napoli scava nel 1855 a S. Erasmo nel fondo di Giuseppe Vetta e nel 1872 nel fondo del sig. Cipullo nel luogo detto S. Leucio, sotto la sorveglianza della Commissione Conservatrice, ricevendo l'autorizzazione nella stessa tornata del 2 settembre 1872, cfr. Sirleto 2009a, p. 95, nota 36; *AttiRCCTL*, verbale della tornata del 2 settembre 1872, p. 44.

[4] *AttiRCCTL. Relazione sul Museo*, p. 5.

[5] Minervini 1879, v, 43, 46, 48 s., 51, 73 s., 76 s., 83. Sulla Mostra Archeologica cfr. Barrella 2009, pp. 41-43; Iasiello 2017, pp. 253-255 e 300, per le lucerne allora presentate; Nizzo 2020, pp. 206-207; da ultimo, De Rosa 2021, pp. 85-103 e 86, nota 6, per le lucerne della collezione Barone acquisite dal Museo Campano. Il rimando dell'acquisto delle 30 lucerne al 1887, invece che al 1880, trascritto in Sirleto 2009a, p. 117, appare un errore tipografico.

[6] Per quanto inerente alla scelta, stima e acquisto della Collezione Califano da parte del Museo e sulle lunghe e complesse vicende dell'acquisizione si vedano le Comunicazioni della Commissione Conservatrice, raccolte nel 1899 in *AttiRCCTL. Per l'acquisto della Collezione*.

[7] *AttiRCCTL. Per l'acquisto della Collezione*, p. 42.

[8] Sirleto 2009a, p. 117 (ai fini del conteggio, segnalo che l'affermazione ripetuta nel testo «una raccolta di ulteriori cinquanta lucerne si sarebbe aggiunta molto più tardi attraverso la Collezione Califano» (*Ibidem*) è da interpretare quale refuso tipografico in quanto riferita a un lotto già citato dall'autrice al rigo precedente).

[9] Patroni 1898-1899, pp. 125-153.

[10] Sul punto si veda Sirleto 2009a, p. 113.

1. *Sezione V – Lucerne del Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano*, tavola in apertura (da Patroni 1898-1899).

Sez. V. — Lucerne

A — (LUCERNE ROMANE)

a) — Lucerne con figure a rilievo

1016 (7324)

Lucerna monolicne con rilievo. Lunghezza m. 0,155.
Busto barbato (di Giove?), sotto il quale vedesi un' aquila con ali aperte. Sotto di essa protomi di quattro cavalli in profilo a sinistra tra due alberi.

1017 (7334)

Simile. Lunghezza m. 0,155.
Genio con cornucopia nella sinistra che sacrifica sopra un' ara, tenendo nella destra una patera.

1018 (7317)

Simile, senza manico, con patina scrostata. Lunghezza m. 0,121.
Afrodite nuda salvo la parte inferiore del corpo, in profilo a destra, afferra con le braccia protese le corna del caprone sul quale è in atto di salire.

1019 (7344)

Simile. Lunghezza m. 0,115.
Vittoria andante verso sinistra, con cornucopia nella destra, sotto al quale vedesi uno scudo, e vessillo con aquila (?) nella sinistra. Davanti alla Vittoria ara quadrata. Dall'altra parte dell'ara, e dietro alla Vittoria, due camilli in senso opposto.

Nell'ambito della storia del costituirsi della collezione licnologica del Campano, appare interessante soffermarsi sulle pagine di Prefazione al *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano* nelle quali lo stesso Patroni, nel chiarire il criterio di ordinamento prescelto basato su grandi categorie tecniche, pone l'accento, tra i materiali di età romana, proprio sulla classe delle lucerne, sino ad allora, a usare le sue parole, normalmente «esclusa» nei cataloghi museali, imprimendo, così, al proprio ordinamento un criterio differente[11].

Nel Catalogo, per ciascun esemplare, identificato con una numerazione in sequenza da lui assegnata e, tra parentesi, da un numero d'inventario, Patroni riporta una breve descrizione e le misure; nulla sulla provenienza o collezione d'origine. Per tutti i materiali, tuttavia, lo stesso, in chiusura alla prefazione, nel sottolineare l'impossibilità di stabilire con certezza la provenienza, avverte che «per le notizie raccolte quasi tutti i vasi devono ritenersi provenienti dalla necropoli della antica Capua»[12].

Poche tavole fotografiche mostrano taluni esemplari caratterizzati da dischi con raffigurazioni in rilievo (fig. 1).

Nonostante la raccolta licnologica del Museo Campano di Capua sia, dunque, apprezzabile nel numero e nella varietà, al momento, nelle sale espositive compaiono solo piccoli gruppi.

Contiamo trenta esemplari fittili pressoché integri nella sala XIV, ai quali si aggiungono due matrici; quattro in frammenti nella sala XIII e due integri a matrice del tipo dell'Esquilino; altri due ancora a vernice nera, nella sala XV; tre in metallo nella XIII; 13, nella sala XII, sul secondo

[11] Patroni 1898-1899, p. I.

[12] *Ivi*, p. II.

2. Museo Provinciale Campano di Capua, lucerna inv. n. 676 (foto F. Rinaldi).

ripiano della terza bacheca centrale, sia fittili (tra le quali anche polilicni e votive), sia in metallo, in un allestimento che appare essenzialmente tipologico ed esemplificativo della classe delle lucerne, predisposto, come sembrerebbe, negli anni cinquanta del 1900[13].

In ordine alla ricomposizione culturale e alla ricostruzione di pertinenza del contesto dei singoli esemplari, per la stragrande maggioranza, dunque, di origine capuana, la ricerca in corso, condotta con un'ottica anche topografica, persegue, tra gli altri, l'obiettivo, come detto, della ricostruzione del contesto, quando possibile dei materiali rinvenuti in associazione e/o della ubicazione di rinvenimento, tenuto conto delle premesse sin qui esposte sulle modalità di costituzione dei gruppi, perlopiù provenienti da collezioni private, e del loro ingresso nel Museo. In generale, è nota, infatti, la carenza di notizie sulle circostanze esatte di rinvenimento della maggioranza dei reperti del Museo Provinciale Campano, più volte altrove sottolineata[14].

Nell'analisi materiale degli esemplari si persegue un approccio integrato: lo studio di ciascun oggetto muove da osservazioni tipologiche e iconografiche, indaga la collezione d'origine e l'ingresso nel museo e si declina, quando necessario, anche in chiave archeometrica in relazione, in particolare, alle analisi elementali degli individui in metallo.

L'integrazione dei dati conduce all'analisi dei caratteri di ciascun manufatto e della sua storia, per poi convergere in valutazioni complessive e generali, che ne scaturiscono, anche sulla classe e sulle produzioni.

Può risultare utile in questa sede richiamare il caso di una lucerna figurata in metallo, analizzata in chiave archeometrica, iconografica e museale, poiché esemplificativo delle linee metodologiche adottate in questa ricerca[15] (fig. 2).

L'esemplare è del tipo a semivolute, con corto becco e corpo circolare, disco tondo ribassato, decorato con scena e bordato da un filetto semplice concentrico. Alla spalla, breve e tondeggiante, è unita una vasca circolare, piuttosto schiacciata; ansa verticale sormontante ad anello, costolata; basso piede a disco. Due alette laterali disposte ai lati della vasca[16].

La decorazione, realizzata all'interno del disco, ha per soggetto una scena erotica di gruppo, a quattro, con due coppie di figure nude, ciascuna costituita da un uomo e una donna, che si svolge su due *klinai*, del tipo con gambe rettangolari e materassi tenuti da cinghie. Le superfici mostrano una patina nobile di corrosione, uniforme e liscia, dai toni verde chiaro[17].

[13] L'allestimento a cura di M. Napoli e A. de Franciscis avvenne, secondo alcuni, su precise indicazioni di A. Maiuri, che aveva già realizzato quello delle sale del Museo negli anni 1927-1933, cfr. Angelone 2017, p. 94. Sullo spirito essenzialmente educativo che influenzò l'organizzazione della collezione museale degli anni venti, fondato su principi espositivi di decongestione delle sale, delle pareti e delle vetrine, illustrato dallo stesso Amedeo Maiuri (Maiuri 1933, pp. 24-37), si veda Prisco 2016, pp. 533-535; Angelone 2017, pp. 17-20. Sulla disposizione delle collezioni nelle sale al momento dell'inaugurazione nel 1874 cfr. Sirleto 2009b, pp. 81-92. Sull'attuale allestimento cfr. Nava 2012.

[14] Grassi 2000, pp. 19-20; Minoja 2000, p. 23.

[15] Cfr. Carfora 2022, al quale si rimanda per lo studio esaustivo.

[16] Inv. n. 676, attualmente esposta nella sala XII, vetrina n. 58-ex 14/b. Dimensioni espresse in cm: lungh. 12, diam. 9; h. massima 3,7; h. serbatoio 2,1 cm; diam. *infundibulum* 0,6; diam. foro di bruciatura 0,8; beccuccio lungh. 1,5, largh. 1,5. Peso: 240 gr.

[17] La prima figura da sinistra, maschile, rivolta verso destra, in ginocchio, con busto eretto, eleva la gamba sinistra della donna appoggi-

L'assenza dell'esemplare nel Catalogo Patroni ci induce a ritenere probabile che esso sia entrato a far parte della raccolta del Museo con l'acquisto della collezione Califano, nell'ambito di quelle «50 lucerne di varia forma», inscritte nell'elenco stilato all'atto della valutazione[18].

A sostegno di tale ipotesi appare utile ricordare che tra i motivi addotti da Angelo Broccoli, segretario del Sotto-Comitato Archeologico, a favore dell'acquisto di tale collezione, in una relazione del 1898, si riferisce esplicitamente della «importantissima collezione di lucerne, tutte scelte ed integre, e con simboli e rilievi pregevoli e rari, qualcuno dei quali mancanti perfino al Museo Nazionale di Napoli»[19].

Risulterà utile richiamare il fatto che tra gli otto oggetti della collezione Califano inizialmente esclusi dalla trattativa, perché impegnati da De Petra in una privata e anteriore visita alla collezione per conto del Museo Nazionale di Napoli, ma poi annessi all'acquisto capuano, si elenca una «lucerna oscena con cane itifallico»[20]; l'indicazione documenta la presenza nella collezione Califano di altre lucerne a tema erotico, distintamente segnalate, suggerendo l'interesse del collezionista per questo genere.

Del nostro esemplare, come di molti reperti della collezione, dovette risultare impossibile sin da subito stabilire la provenienza esatta, se si riflette sul fatto che lo stesso Califano condusse ufficialmente scavi in diverse aree di S. Maria Capua Vetere (in località Acqualunga e nei fondi Tirone, Fossataro, Morelli e Vetta) e di Curti (nei fondi Petrara e Pezza)[21].

Non possiamo escludere, peraltro, per singolarità dell'oggetto, che esso sia stato acquisito dal collezionista da altri soggetti operanti nel territorio. Tuttavia, sembra di poter suggerire, comunque, una sua derivazione dal territorio di Capua antica, poiché più volte negli atti e nelle relazioni legate alla compravendita della collezione Califano si rimarca, come nota caratteristica e pregevole, l'origine tutta locale degli oggetti proposti[22].

Dal punto di vista tipologico, se pur nella eterogeneità della classe delle lucerne in bronzo, sulla cui distinzione in tipi e relativa attribuzione cronologica si discute data la prevalente pertinenza di quanto edito a collezioni museali decontestualizzate, l'esemplare appare piuttosto singolare[23]. Pertinente alla tipologia delle lucerne in bronzo a semivolute, dal punto di vista morfologico esso rimanda al tipo fittile a semivolute con alette laterali, per la presenza di queste, lo sviluppo generale, i rapporti dimensionali delle parti e la presenza della scena figurata al centro del disco che, invece, in quelle in metallo di questo tipo sembrerebbe abitualmente assente[24].

Anche se negli studi di esemplari bronzei si è sottolineato più volte lo sviluppo indipendente di questa classe da quella delle lucerne fittili, in considerazione del fatto che essa per rarità e uso pro-

---

andosi con la mano destra sul suo fianco, in un rapporto *a tergo*. Questa, rivolta anch'essa a destra, ma con il viso verso l'uomo, appare piegata sul ginocchio sinistro. Di seguito la seconda coppia, rappresentata in una scena di *Venus pendula* dove la donna, con capelli raccolti sulla nuca, seno e pancia pronunciati in ragione della posizione, è sopra l'uomo in posizione frontale e gli rivolge lo sguardo; quest'ultimo, rappresentato supino sul *kline*, poggia il capo, di profilo, su un cuscino e, con il braccio destro sollevato, tiene con la mano la caviglia della compagna mentre con la sinistra si appoggia sul suo fianco

[18] Si arrivò alla stesura della valutazione delle antichità possedute dal sig. Bernanrdo Califano il 10 marzo 1898, con trascrizione integrale il 10 aprile 1898, *AttiRCCTL. Per l'acquisto della Collezione*, pp. 15-17.

[19] *Ivi*, p. 24.

[20] *Ivi*, pp. 17-18, e p. 29.

[21] Sulle attività di scavo di Bernardo Califano si veda, in particolare, Cammarota 2000, pp. 173-179; Cammarota 2001, p. 194; Cammarota 2004, p. 106; Quilici Gigli 2023, p. 89.

[22] Ad esempio, *AttiRCCTL. Per l'acquisto della Collezione*, p. 23.

[23] Sull'evoluzione tipologica delle lucerne in bronzo cfr. Valenza Mele 1981, pp. IX-XII; Conticello de' Spagnolis - De Carolis 1988, pp. 17-21; De' Spagnolis Conticello, De Carolis 1997, pp. 9-11, con bibliografia precedente; Larese 2001, pp. 139-163.

[24] Il tipo in metallo è ben attestato nei contesti di Pompei ed Ercolano (60 esemplari bronzei), circostanza ritenuta prova della diffusione di tale produzione nelle aree vesuviane almeno nel I secolo d.C., cfr. Conticello de' Spagnolis - De Carolis 1988, p. 18. Per il tipo fittile, cfr. Deneauve 1969, tipo Vg. Sul tema della presunta assenza di esemplari bronzei di questo tipo con dischi figurati, cfr. Valenza Mele 1981, p. IX.

lungato possa essere rapportata solo per grandi linee al processo evolutivo di quella, l'analogia qui proposta con la tipologia ceramica non deve sorprendere se, come sembra, nel periodo a cavallo tra il I secolo a.C. e il II secolo d.C., il rapporto tra lucerne fittili e in metallo diventa molto stretto, con un intersecarsi di scambi più evidente che in altre fasi[25].

Anche dal punto di vista iconografico la lucerna sembrerebbe proporsi per rarità: il soggetto al momento, non risulterebbe attestato su lucerne bronzee; più frequente su quelle fittili, esso appare raramente raffigurato nella versione di gruppo con quattro soggetti coinvolti, trovando, per ora, tra quelle edite, stringenti confronti con un esemplare fittile dal Museo archeologico di Bologna, anch'esso del tipo a semivolute con alette laterali, di analoghe dimensioni, datato tra il I e l'inizio del II secolo d.C. Da questo il nostro si distingue, oltreché per la materia, sul piano iconografico per l'assenza di un elemento vegetale (forse la chioma del ramo di un albero) raffigurato sullo sfondo della scena fittile[26].

La singolarità del reperto sin qui evidenziata, per la rara combinazione materica, morfologica e iconografica, ha imposto una riflessione sulla sua originalità, richiedendo un'integrazione dell'indagine di tipo tecnologico-elementale, mediante fluorescenza ai raggi X in dispersione di energia, raramente applicata su questo genere di materiali[27].

L'esemplare è stato sottoposto, pertanto, ad analisi archeometriche non distruttive ED-XRF per un approfondimento sul piano della sua composizione[28].

Le aree di campionamento per le misurazioni sono state scelte in funzione delle migliori condizioni ai fini della caratterizzazione della struttura dei differenti metalli fusi e, dunque, della stima quantitativa della composizione elementale della lega metallica adottata, oltre che della comprensione delle caratteristiche tecnologiche di produzione.

Senza illustrare nel dettaglio i valori percentuali dei vari elementi adottati, i risultati delle indagini dimostrano nella loro coerenza, che l'esemplare fu realizzato in oricalco, lega metallica simile all'ottone costituita principalmente da rame e zinco, con l'aggiunta di altri elementi residuali quali, ad esempio, stagno e piombo; la sua produzione regolare iniziò nel I secolo a.C. e raggiunse il massimo sviluppo nel I secolo d.C.[29].

In relazione alle caratteristiche elementali della specifica lega realizzata per la fabbricazione del nostro esemplare, essa conteneva oltre ai due elementi principali, rame e zinco, nelle percentuali canoniche degli ottoni antichi, anche una certa quantità di stagno e piombo, che rendevano più agevole la lavorazione e l'incisione a freddo, e piccole quantità di altri metalli, quali valori residuali di ferro, indizio dell'adozione intenzionale di zinco sotto forma di minerale grezzo, con impurità di ferro.

[25] Sulla questione rimando a Valenza Mele 1981, p. 42. L'assunto di una piena autonomia della produzione metallica da quella fittile, non morfologicamente confrontabile, espressa in De' Spagnolis, De Carolis 1983, p. 3, è stata dagli stessi successivamente mitigata, intravedendo «un'attenzione del mercato delle lucerne di bronzo allo sviluppo delle coeve produzioni fittili», Conticello de' Spagnolis - De Carolis, 1988, p. 20 e sulla scorta di questi, anche da altri sostenuta, Barbera 1999, p. 56. È stata ipotizzata anche un'ispirazione delle lucerne fittili del tipo a semivolute da modelli bronzei, cfr. De' Spagnolis Conticello, De Carolis 1987, pp. 10 e 12.

[26] Gualandi Genito 1977, pp. 125-126, figg. 295-296, n. 295, inv. 6251. Non si riscontra, ad esempio, nella raccolta di lucerne pornografiche del Museo archeologico Nazionale di Napoli, cfr. Fiorelli 1866. Sulle rappresentazioni di *symplegma* di gruppo nel mondo romano e loro attestazioni su lucerne fittili cfr. Fedele - Labate 2014, pp. 282-284, con bibliografia. Per approfondimenti sul tema dell'iconografia erotica su lucerne e sul significato simbolico nei contesti sepolcrali cfr. Fedele - Labate 2013, pp. 125-136; Fedele - Labate 2014, p. 281; Raffaelli 2015, pp. 137-149; Fedele - Labate 2018, pp. 181-192; Labate 2021, pp. 827-840.

[27] Applicazioni di analisi elementali su lucerne, datate tra il X e il XIII secolo d.C., in Bottaini *et al.* 2019.

[28] La campagna di misurazioni è stata realizzata, presso la sede museale, con Carlo Sabbarese e Jessica Brocchieri, del Dipartimento di Matematica e Fisica dell'Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli", che ringrazio per la generosa collaborazione. È stato impiegato lo spettrometro portatile EDXRF (Energy Dispersive X Rays Fluorescence), denominato ELIO (XGLab Bruker, Italia), disponibile presso il ReD (Area di servizi alla Ricerca e alla Didattica), Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli". Per questioni di brevità, si illustreranno in questa sede le riflessioni sulle tecniche di produzione scaturite dai dati emersi, rimandando ad altra occasione il commento dei report di analisi, la loro pubblicazione esaustiva con le specifiche sui punti di misurazione, tempi e tensione di alimentazione adoperati.

[29] Sulle tecniche di produzione dell'ottone in epoca imperiale documentate attraverso l'evidenza archeologica, cfr. Ceresa Mori - Cucini 2012, pp. 219-220, con bibliografia.

La presenza di piombo rilevata riferisce, in particolare, delle soluzioni tecniche impiegate dalle maestranze durante la lavorazione dell'oggetto per mantenere il metallo molto liquido e fluido, abbassando il punto di fusione, riempire correttamente le matrici ed evitare la formazione di bolle, con il conseguente miglioramento della qualità e velocità della lavorazione.

L'alta percentuale di rame rispetto allo zinco riscontrata, infine, doveva conferire all'oggetto un tono rosato-dorato, a imitazione della cromia aurea.

Le misure rilevate nei punti di giuntura mostrano, nelle percentuali significative di stagno, l'impiego di una specifica lega stagno-piombo per le saldature delle parti.

In conclusione, valutando nel complesso l'esemplare sia in termini tecnologico-elementali che iconografici, se, come sembra, esso è da considerare originale[30], apparirebbe un oggetto di intrinseco valore, pregiata fattura e una certa originalità, prodotto di un'officina metallurgica ad alta specializzazione tecnica per la produzione dell'ottone, attiva tra il I secolo a.C. e il II secolo d.C., da ricercare, con ogni probabilità, tra quelle capuane.

Tale osservazione sembrerebbe assecondare quell'ipotesi, già altrove avanzata, di Capua quale centro propulsore della produzione di lucerne in metallo nella prima età imperiale[31].

Paola Carfora
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
paola.carfora@unicampania.it

[30] Anche se sono noti casi di lucerne false nelle grandi collezioni di raccolte licnologiche (si pensi, ad esempio, a quella di G.B. Passeri, cfr. Micheli - Santucci 2019, pp. 297-306), mi sembra che proprio la complessità e peculiarità tecnica di esecuzione dell'oggetto si contrapponga all'ipotesi di una sua non originalità.

[31] Valenza Mele 1981, p. XI, con bibliografia precedente; De' Spagnolis Conticello - De Carolis 1997, p. 13.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Angelone 2009 = G. Angelone, "La formazione della collezione medievale del Museo Provinciale Campano di Capua", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 149-189.

Angelone 2017 = G. Angelone, *Post Fata Resurgo. Vicenda bellica e ricostruzione del Museo Campano di Capua (1940-1956). Una documentazione storica*, Firenze 2017.

*Atti*RCCTL = *Atti della Reale Commissione Conservatrice de' Monumenti ed oggetti di antichità e Belle Arti della Provincia di Terra di Lavoro*.

*Atti*RCCTL. *Per l'acquisto della Collezione* = *Atti della Reale Commissione Conservatrice de' Monumenti ed oggetti di antichità e Belle Arti della Provincia di Terra di Lavoro. Per l'acquisto della Collezione archeologica posseduta dall'Avv. Bernardo Califano in S. Maria Capua Vetere*, Caserta 1899.

*Atti*RCCTL. *Relazione sul Museo* = *Atti della Reale Commissione Conservatrice de' Monumenti ed oggetti di antichità e Belle Arti della Provincia di Terra di Lavoro. Relazione sul Museo Campano trasmessa dalla Commissione d'Antichità e Belle Arti della Provincia di Terra di Lavoro alla esposizione universale di Vienna del 1873 e compilata dal vicepresidente della stessa Commissione Cav. Giulio Minervini*, Caserta 1873.

Barbera 1999 = M. Barbera, "Le lucerne", in *La collezione Gorga*, a cura di M. Barbera, Milano 1999: 51-56.

Barrella 2009 = N. Barrella, "Linee di ricerca per la storia del Museo Campano di Capua", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 9-54.

Bottaini *et al.* 2019 = C. Bottaini - J. Mirão - A. Candeias - H. Catarino - R.J. Silva - A. Brunetti, "Elemental characterisation of a collection of metallic oil lamps from South-Western al-Andalus using EDXRF and Monte Carlo simulation", in *The European Physical Journal – Plus* 134, 2019: 365-373.

Cammarota 2000 = D. Cammarota, "Per una storia degli scavi dell'800 nell'antica Capua: contributi dalla documentazione d'archivio", in *Orizzonti* I, 2000: 173-179.

Cammarota 2001 = D. Cammarota, "Un contributo per la lettura storica della topografia dell'area sudorientale di Capua: un rinvenimento settecentesco inedito", in *Orizzonti* II, 2001: 193-196.

Cammarota 2004 = D. Cammarota, "Contributi alla conoscenza dell'area meridionale dell'antica Capua dalla documentazione d'archivio relativa agli scavi della seconda metà dell'Ottocento", in *Orizzonti* IV, 2003 [2004]: 101-110.

Carfora 2022 = P. Carfora, "Su una lucerna figurata in metallo dal Museo Provinciale Campano di Capua: tra archeometria, iconografia e collezionismo", in *Intorno a Capua Nova. Ricerche tra antichità ed età moderna*, a cura di M.G. Pezone, Castellamare di Stabia 2022: 15-23.

Ceresa Mori - Cucini 2012 = A. Ceresa Mori - C. Cucini, "Un'officina bronzistica e la produzione di ottone e di specchi a Mediolanum nel I-II secolo d.C.", in *Acta Mineraria et Metallurgica. Studi in Onore di Marco Tizzoni*, a cura di C. Cucini, *NotABerg* 20, 2012: 205-224.

Conticello de' Spagnolis - De Carolis 1988 = M. Conticello de' Spagnolis - E. De Carolis, *Le lucerne di bronzo di Ercolano e Pompei*, Roma 1988.

De Rosa 2021 = G. De Rosa, "La mostra archeologica campana e i dinoi della collezione Doria-Gallozzi", in *Polygraphia* 3, 2021: 85-103.

De' Spagnolis Conticello - De Carolis 1997 = M. De' Spagnolis Conticello - E. De Carolis, *Le lucerne di bronzo del museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna 1997.

De' Spagnolis - De Carolis 1983 = M. De' Spagnolis - E. De Carolis, *Museo Nazionale Romano*, *I bronzi*, IV, I, *Le lucerne*, Roma 1983.

Deneauve 1969 = J. Deneauve, *Lampes de Carthage*, Paris, 1969.

Fedele - Labate 2013 = A. Fedele - D. Labate, "Due lucerne con rare scene erotiche dalle necropoli di Modena romana: tra ritualità della morte e umorismo della vita", in *Pagani e Cristiani* XII, 2013: 125-136.

Fedele - Labate 2014 = A Fedele - D. Labate, "Lucerne con scene erotiche dalle necropoli di Modena Romana", in *AttiMemModena* serie XI, vol. XXXVI, 2014: 282-284.

Fedele - Labate 2018 = A. Fedele - D. Labate, "Instrumentum con scene erotiche da tombe femminili di età romana", in *The roman courtesan archaeological reflections of a literary topos*, a cura di R. Berg - R. Neudecker, in *ActaInstRomFin* 46, 2018: 181-192.

Fiorelli 1866 = G. Fiorelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta Pornografica*, Napoli 1866.

Grassi 2000 = B. Grassi, *Vasellame e oggetti in bronzo. Catalogo del Museo Provinciale Campano, volume VIII*, Pisa-Roma 2000.

Gualandi Genito 1977 = M.C. Gualandi Genito, *Lucerne fittili delle collezioni del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna 1977.

Iasiello 2017 = I. Iasiello, *Napoli da capitale a periferia. Archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, Napoli 2017.

Labate 2021 = D. Labate, "L'amore oltre la morte: instrumentum con scene erotiche da contesti funerari di età romana", in *Antropologia e archeologia dell'amore. 4° incontro Internazionale di Studi antropologia e archeologia a confronto*, a cura di V. Nizzo, Roma 2021: 827-840.

Larese 2001 = A. Larese, *Le lucerne in metallo del Museo Archeologico di Verona*, in *RdA* 25, 2001: 139-163.

Maiuri 1933 = A. Maiuri, "Il riordino del Museo Provinciale Campano in Capua", in *BdA* 27, 1933: 24-37.

Micheli - Santucci 2019 = M.E. Micheli - A. Santucci, "Veri e falsi nella collezione di lucerne di Giovan Battista Passeri (1694-1780)", in *Ancient lamps from Balkans and beyond, Acts of the 4th International Lychnological Congress («Ex Oriente Lux», Ptuj, 15th-19th of May, 2012) In memory of Jean Bussière (Monographies Instrumentum*), a cura di L. Chrzanovski - A. Nestorović - V. Vidrih Perko, Milano, 2019: 297-306.

Minervini 1879 = G. Minervini, *Guida illustrativa della Mostra Archeologica Campana di Caserta*, Napoli 1879.

Minoja 2000 = M. Minoja, *Il bucchero del Museo Provinciale Campano. Capua Preromana. Catalogo del Museo Provinciale Campano,* volume IX, Pisa-Roma 2000.

Nava 2012 = *Museo Provinciale Campano di Capua. Guida alle Collezioni,* a cura di M.L. Nava, Foggia 2012.

Nizzo 2020 = V. Nizzo, "La Mostra archeologica Campana", in *Gli Etruschi e il MANN*, a cura di V. Nizzo, Napoli 2020: 206-207.

Patroni 1898-1899 = G. Patroni, *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano*, Capua 1898-1899.

Prisco 2016 = G. Prisco, "Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri", in *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini - P. Dragoni, *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage* 14, 2016: 531-574.

Quilici Gigli 2023 = S. Quilici Gigli, "L'area del santuario di Fondo Patturelli", in *Carta Archeologica e Ricerche in Campania. Fascicolo 13: Comuni di Curti e Casapulla*, a cura di S. Quilici Gigli - G. Renda, *ATTA Suppl.* XV, 2023: 79-111.

Raffaelli 2015 = R. Raffaelli, "Conscia lucerna", in *Lumina, Convegno Internazionale di Studi (Urbino 5-7 giugno 2013)*, a cura di M.E. Micheli - A. Santucci, Pisa 2015: 137-149.

Sirleto 2009a = R. Sirleto, "Museo Provinciale Campano. Il comporsi delle collezioni archeologiche", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 81-135.

Sirleto 2009b = R. Sirleto, "Il "Primo Campano". Storia di un "Museo dilettante", in *Per la conoscenza dei Beni Culturali. II. Ricerche di dottorato in metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali 2004-2009*, Napoli 2009: 81-92.

Valenza Mele 1981 = N. Valenza Mele, *Museo Nazionale Archeologico di Napoli, Catalogo delle lucerne in bronzo*, Roma 1981.

Giuseppina Renda

Di una bambola scomparsa, di un cofanetto e di alcuni elementi in osso e avorio dal Museo Provinciale Campano di Capua*

Abstract

In due vetrine collocate al primo e al secondo piano del Museo Provinciale Campano sono esposti oggetti in osso e avorio, alcuni contraddistinti da fogge singolari. Della gran parte mancano informazioni circa il contesto di rinvenimento, ma i confronti possono orientare sull'originaria funzione. È il caso di tre frammenti probabilmente pertinenti ad elementi di letti funebri, che presentano motivi iconografici, quali la testa di uccello acquatico, in voga soprattutto in epoca tardo-repubblicana. Di altri oggetti è possibile ricostruire le vicende legate all'accesso al museo, come del cofanetto decorato da elementi in osso, avorio e metallo, che dà conto dei gusti antiquari ottocenteschi. Una vicenda singolare interessa una bambola in avorio, scomparsa nel 2010. Fu rinvenuta nel 1879 in una tomba di *Minturnae* insieme a una *defixio* su lamina plumbea. Tale circostanza rende quanto mai intrigante la storia di questo oggetto, sepolto accanto ad una giovane o giovanissima defunta.

In two showcases located on the first and second floors of the Museo Provinciale Campano, bone and ivory objects are exhibited, some characterized by unusual shapes. For the majority, information about their discovery context is missing, but comparisons can help determine their original function. This is the case of three fragments, likely part of funerary bed elements, which feature iconographic motifs such as a waterbird's head, particularly popular during the late Republican era. For other objects, the circumstances of their acquisition by the museum can be traced, such as a box decorated with bone, ivory, and metal elements, reflecting 19th-century antiquarian tastes. A remarkable story concerns an ivory doll that disappeared in 2010. It was discovered in 1879 in a tomb at Minturnae, along with a defixio *on a rectangular lead tablet. This intriguing context enhances the fascination of this object, buried next to a young or very young deceased woman.*

I reperti in osso e avorio che appartengono alle collezioni del Museo Provinciale Campano di Capua sono esposti in due vetrine al primo e al secondo piano di Palazzo Antignano. Per la gran parte di questi oggetti non si hanno notizie della data di accesso al museo, né tantomeno si recuperano informazioni su chi li abbia donati. Nel catalogo stilato da Giovanni Patroni e pubblicato nel 1899-1900 vi è una sezione, la VI, dedicata agli "Oggetti d'osso e d'avorio", nella quale sono elencati i manufatti oggi esposti nelle vetrine, corredati del numero di inventario all'epoca assegnato in sostituzione di quello

* Ringrazio Carlo Rescigno e Valeria Parisi per questa opportunità, che mi ha consentito di riavvicinarmi alle collezioni del Museo Provinciale Campano. Un sentito ringraziamento va al Direttore del Museo, Gianni Solino, per le autorizzazioni concesse allo studio e pubblicazione dei reperti (autorizzazione prot. n. 42672 del 11/07/2024). Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'apporto di Lidia Falcone e Assunta Schiano, che mi hanno coadiuvato nella ricerca dei documenti, e di Gennaro Damato per le ricerche nella Biblioteca del Museo. Un grazie a Rosa Vitale, per le preziose indicazioni sulla documentazione d'archivio, e a Cristina Pepe, per l'indispensabile aiuto sulla *defixio*. Infine, ringrazio di cuore Chiara Natale ed Eleonora Scognamiglio, che hanno realizzato insieme a me la documentazione fotografica e le operazioni preliminari di schedatura.

derivato dagli inventari generali, ricordato comunque tra parentesi. Si può dunque affermare che questi oggetti siano entrati a far parte delle collezioni museali entro la fine dell'Ottocento.

Al momento non sono reperibili gli inventari generali relativi a questa categoria di reperti, ma non è detto contenessero informazioni sulle circostanze di ingresso degli oggetti, che furono schedati nello stesso momento, come si evince dal fatto che i numeri del vecchio inventario registrati nel catalogo di Patroni accanto ai nuovi sono progressivi (invv. 8993-9013)[1]. Negli Atti della Commissione Conservatrice si fa un accenno alla presenza di elementi in osso e avorio nella Relazione sul Museo Campano trasmessa dalla Commissione d'antichità e Belle Arti della Provincia di Terra di Lavoro alla Esposizione Universale di Vienna del 1873, compilata dal Vicepresidente della Commissione Conservatrice Giulio Minervini e registrata nella tornata del 5 marzo 1873. Nella categoria "Opere di scultura – Oggetti diversi" sono genericamente citati "oggetti (…) in osso", senza altra indicazione. Manca qualsivoglia riferimento ad ossi e avori nel prospetto degli acquisti fatti tra il 1871 e il 1902[2].

È probabile che la gran parte dei reperti provenga da Terra di Lavoro, territorio sul quale vigilava la Commissione, che più volte ribadisce il carattere "locale" delle raccolte del museo. Ad esempio, nella Relazione predisposta da Minervini per il Consiglio Provinciale, letta e approvata nel verbale dell'11 settembre 1878, si dice esplicitamente che «noi non possiamo accettare che monumenti paesani, ossia etruschi, sannitici, greci e romani», in riferimento alle collezioni di oggetti preistorici ed egizia, che non sarebbero state implementate in futuro. Tuttavia, alcuni oggetti furono donati da privati, che potevano averli acquistati o recuperati anche in altri luoghi, come nel caso della collezione egizia prima evocata, dono del prof. Panceri[3].

Spiace soprattutto l'assenza di informazioni sulla provenienza dei reperti, che costringe il più delle volte solo a mere osservazioni di carattere estetico o stilistico, rendendo difficoltose anche le valutazioni su funzione e cronologia. Sarebbe stato molto interessante, ad esempio, conoscere la provenienza di alcuni elementi, che i confronti riconducono alle decorazioni in osso dei letti di epoca romana. Appartiene a questa categoria una placchetta a bassorilievo conformata a testa d'uccello acquatico ripiegata sul collo, contraddistinta da profonde incisioni a disegnare i particolari (inv. 18; 7,5 × 3,1 cm; spess. 0,2 cm) (fig. 1a). L'uccello ha occhio a mandorla contornato da due incisioni concentriche, l'innesto tra becco e testa è sottolineato da una doppia linea intagliata e il becco, rivolto in su e della medesima larghezza, termina in un caratteristico taglio obliquo lievemente arrotondato, tutti particolari che farebbero pensare ad un esemplare della famiglia degli anatidi, alla quale appartengono oche, anatre e cigni. Il motivo ricorre anche nelle spalliere di troni e sedie, ma il fatto che nel nostro esemplare la testa di profilo volta a sinistra sia ripiegata sul collo lo rende particolarmente adatto ad adeguarsi alla conformazione dei *fulcra* dei letti di epoca romana, mobili rinvenuti sia in contesti di abitato che nelle tombe e datati a partire dal III a.C.[4] Come fa notare Chiara Bianchi, «l'espediente di rappresentare l'uccello acquatico con la testa ripiegata era particolarmente adatto per una resa a bassorilievo in avorio e soprattutto in osso, materiale disponibile in lastre di spessore limitato che non consentiva di ottenere raffigurazioni in aggetto»[5]. La placchetta a bassorilievo trova confronti con culmini di *fulcra*

[1] I reperti appartenenti al medesimo tipo erano contrassegnati dallo stesso numero di inventario e da una lettera in sequenza. È questo il caso dei vari elementi pertinenti a cerniere (nn. 9003 a^1-a^9, b^1, c^1-c^4), dei dischetti in osso con foro centrale (nn. 9006 a1, a2, b1, c1, c2, d1, e1, e2, f1, f2 1, g1 4), degli aghi e degli spilli (nn. 9011 a1, a2, b1, c1, c2, d1, d2w1, e2, f1-f29), e i «frammenti vari di oggetti di osso con fiorami o baccellature a rilievo, danneggiati dal fuoco» (nn. 9011 d1-d39).

[2] Il prospetto è in *De' lavori edilizi all'edificio del Museo Provinciale Campano e del riordinamento delle Collezioni, Atti, documenti e relazioni*, 31 gennaio 1904, allegato D, pp. XXVIII-XXIX.

[3] Cfr. De Salvia 1974, pp. 20-29.

[4] Su questa peculiare categoria di oggetti rimando alle sintesi in Letta 1984, pp. 82-94; Ghedini 2008; Bianchi 2010; Letta 2013; Cormier 2022, pp. 17-92, 243-256 con discussione sulla bibliografia pregressa.

[5] Bianchi 2010, p. 54. Per il tipo dell'uccello acquatico, cfr. Bianchi 2010, pp. 54-55, 85-93; Cormier 2022, pp. 72, 246, con discussione sulla datazione dei frammenti conservati.

1. Capua, Museo Provinciale Campano. Frammenti presumibilmente pertinenti a decorazioni di letti in osso: A) testa di uccello acquatico; B) placchetta con racemi d'acanto; C) zampa di ungulato (foto C. Natale).

provenienti dall'Italia centro-meridionale e dal Mar Nero[6] e rientrerebbe nella decorazione dei letti considerati del primo tipo nella classificazione stilata da Cesare Letta[7] e nei letti Classe 3000, tipo 3200, forma 3210, variante 3213, e tipo 3300, forma 3310 della recente classificazione proposta da Anselme Cormier, che comprende letti con *fulcra* conformati ad S, diffusi a partire dal II secolo a.C.[8]

Forse pertinente alla decorazione in osso di un letto è un piccolo frammento dai bordi rilevati con decorazione costituita da racemi d'acanto (inv. 4; 3,4 × 2 cm) (fig. 1b), che rimanda alla raffigurazione vegetale presente sugli elementi in osso del letto funebre dalla tomba 4 di Navelli, datata al I secolo a.C.[9] Un frammento simile proviene da Pompei, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, genericamente indicato come applique di mobile di epoca romana, inquadrato senza fondamento al I secolo d.C.[10]

[6] Tra le teste d'uccello acquatico che decoravano i *fulcra* di letti, quelli più simili al nostro esemplare sono: De Juliis 1984, p. 463 n. 4, p. 506 n. 20 e p. 509 n. 14, quest'ultimo ripreso in Cormier 2022, tav. X, 2, da tombe tarantine del II-inizi I sec. a.C. Analogo al nostro esemplare per la resa dell'occhio e il taglio netto del becco è un frammento di *fulcrum* in Bellini 2008, p. 42, da un letto in osso dalla tomba 6 di *Aquinum*, forse di II sec. a.C. (= Cormier 2022, tav. XI, 1). Molto simile è anche l'esemplare trovato in una tomba della necropoli della Porta Mediana a Cuma, con reperti datati tra la fine dell'età repubblicana e l'inizio dell'età imperiale, il cui disegno è pubblicato in *Scheletri cumani dilucidati dal Canonico Andrea De Jorio*, Napoli 1810, tav. IV n. 19. Inoltre, Colivicchi 2002, p. 182, 25.11, dalla necropoli di Ancona. Un reperto affine proviene anche da Olbia sul Mar Nero, forse pertinente a un contesto di VI-V secolo a.C. (Faust 1989, tav. 78 n. 156; Cormier 2022, p. 246).

[7] Letta 1984, pp. 82-83.

[8] Cormier 2022, pp. 79-80. La Cormier sottolinea a p. 72 la difficoltà di connettere ad una specifica tipologia questi coronamenti a testa d'uccello acquatico, che sono tra le raffigurazioni più antiche nei letti in osso di epoca romana.

[9] D'Ercole 2009, p. 72, fig. 10.

[10] De Franciscis 1963, p. 79 e fig. 92. Lo stesso frammento è riportato anche in Faust 1989, n. 237 e in Cormier 2022, p. 245 e tav.

2. Capua, Museo Provinciale Campano. Cofanetto con decorazioni in bronzo, osso e avorio (foto G. Renda).

Potrebbe appartenere a un letto con decorazione in osso anche la zampa con zoccolo caratterizzato dall'unghia fessa (inv. 29; lungh. 10,4 cm) che ricorda zampe di ungulati, in particolare capre, anche per la conformazione più allungata della coscia rispetto allo scarso sviluppo dello stinco (fig. 1c). Il reperto, leggermente incurvato e con una caratteristica colorazione verde, presenta nella parte retrostante una profonda scanalatura, probabilmente funzionale all'inserimento di un elemento per il fissaggio, forse un perno bronzeo. Mancano al momento confronti puntuali, ma tra le decorazioni dei letti sono attestati elementi pertinenti, ad esempio, ad equini resi ad altorilievo[11].

A differenza dei tre oggetti sopracitati, di altri reperti riusciamo a ricostruire la storia, almeno in parte.

Una vicenda interessante, sia per l'oggetto in sé che per la ricostruzione della temperie culturale di un'epoca, riguarda il cofanetto che troneggia al centro di una delle vetrine del secondo piano (inv. 72; lungh. 30,5 cm, prof. 16 cm, alt. 14,7 cm), arricchito da decorazioni in metallo e da elementi in osso e avorio (fig. 2)[12]. Ha un coperchio, con cerniera sul lato breve, decorato da listelli in osso dentellati e da placchette in metallo sulla sommità, con al centro un piccolo pomello per la presa. I lati lunghi frontali sono abbelliti da una ricca decorazione comprendente placchette in metallo, borchie e anelli in bronzo, listelli in osso e avorio e placchette con eroti. Una grande placca in bronzo e listelli in osso decorano anche uno dei lati brevi. Sull'altro lato breve, troviamo due placchette in avorio

X, 3. Ricorda anche Faust 1989, tav. 29, 3.

[11] Zampe di equini provengono da un letto funerario di Norcia, in un contesto di II sec. d.C. (Costamagna 2004, p. 25 fig. 19) e sono presenti sotto forma di pegasi nella decorazione ad alto rilievo di uno dei letti di Aosta (Bianchi 2010, pp. 61, 104 fig. 47). Cfr. anche Capodiferro 2013, pp. 238-239, fig. 8, n. 4.

[12] Sul cofanetto Nava 2012, p. 52; Renda 2019, con bibliografia precedente e puntuale disamina degli elementi decorativi.

decorate da eroti e un'antica serratura, sulla quale scende, malamente attaccato con stucco moderno, il boncinello, l'elemento mobile del meccanismo di chiusura, che nella sua originaria collocazione doveva essere appeso ad una placca metallica ancorata al bordo del coperchio, come deduciamo da esemplari conservati[13]. Il cofanetto è sostenuto da 4 piedini tondeggianti cavi in osso conformati a sfinge. Al suo interno sono ancora oggi conservati una pinzetta in bronzo frammentaria, la *volsella*, uno spillone in osso, oggetti largamente usati per la toeletta femminile, e una monetina in bronzo piuttosto rovinata, probabilmente di zecca campana di IV-III secolo a.C.[14]

La cassettina apparteneva alla collezione privata di Bernardo Califano, avvocato appassionato di antichità, che aveva effettuato una serie di scavi nei territori di Curti e S. Maria Capua Vetere[15], e fu acquisita dal Museo Campano dopo due anni di serrate trattative, come recuperiamo dalla documentazione d'archivio[16]. L'acquisto fu fortemente caldeggiato dalla governance del Museo perché la raccolta era «composta tutta di oggetti di scavo locale», come sottolinea Angelo Broccoli in qualità di Segretario della Commissione Conservatrice nella lettura della Relazione del Sotto-Comitato Archeologico inviata alla Deputazione Provinciale di Terra di Lavoro nel luglio 1898, e, dunque, rispondeva pienamente alle finalità del Museo stesso.

Rimandando ad una precedente pubblicazione di chi scrive per una puntuale disamina dei vari elementi decorativi[17], che riporterebbero ad un orizzonte tardo-repubblicano, in questa sede vorrei ricordare che questi oggetti erano il frutto di assemblaggi fatti da mani esperte per una committenza d'élite o per i musei, come ricaviamo dalle vicende del piccolo scrigno ora esposto al MANN, rinvenuto in una tomba di Cuma, sepoltura che all'epoca suscitò grande curiosità, essendo stati trovati al suo interno i corpi di un uomo e una donna privi dei crani, sostituiti da maschere di cera[18]. Stando alla nota pubblicata a p. 460 del *The Athenaeum Journal of Literature* n. 1485 del 1856, il montaggio degli elementi in osso e avorio su un'armatura lignea moderna fu richiesto dallo scopritore della tomba, il Conte di Siracusa, e fu coordinato da Giuseppe Fiorelli. Al lavoro partecipò Giuseppe Abbate, ricordato nell'articolo come «the gentleman (…) known by his beautiful imitations of the Pompeii walls in the Crystal Place at Sydenham». Si trattava, dunque, di un assemblaggio arbitrario, certamente ben studiato e progettato sulla base delle riproduzioni figurate di questi oggetti di toeletta su vasi e rilievi[19], non esente da critiche, come si evince dalle insinuazioni che cogliamo nelle parole di Minervini[20] («in questa restaurazione, della quale non oserei adottare tutte le particolarità»), soprattutto in riferimento alla collocazione delle placchette figurate («Comunque pensar si voglia di questa disposizione»), criticata anni dopo anche da Graeven[21]. Un lavoro simile sarà stato fatto anche per la cassettina del Museo Campano, recuperando elementi in metallo, osso e avorio presumibilmente trovati in una sepoltura capuana (o più di una?) e cercando di collocarli sull'armatura lignea all'uopo progettata secondo i gusti estetici del tempo. Ad essi fu aggiunta la serratura presente sul lato corto, all'epoca malcompresa e montata al contrario, presentando sulla fronte appendici tipiche della parte interna, oltre al fatto che dietro la fessura a forma di L, funzionale all'inserimento della chiave, non

[13] Sulla serratura del cofanetto Renda 2019, pp. 69-71. Per il meccanismo delle serrature a scorrimento Cavada 1994, p. 131, fig. 83; Bassi 1996, p. 84; Cavada 1996, p. 97, fig. 33; Ciurletti 1996, pp. 76-77, fig. 16; Russo - Russo 2007, p. 177, fig. 204.

[14] Per questi oggetti Renda 2019, pp. 70-71.

[15] Sulla figura di Bernardo Califano rimando, per brevità, alla bibliografia citata in Renda 2019, p. 73 nota 16.

[16] In relazione a questa documentazione cfr. Renda 2019, pp. 71-73.

[17] Renda 2019.

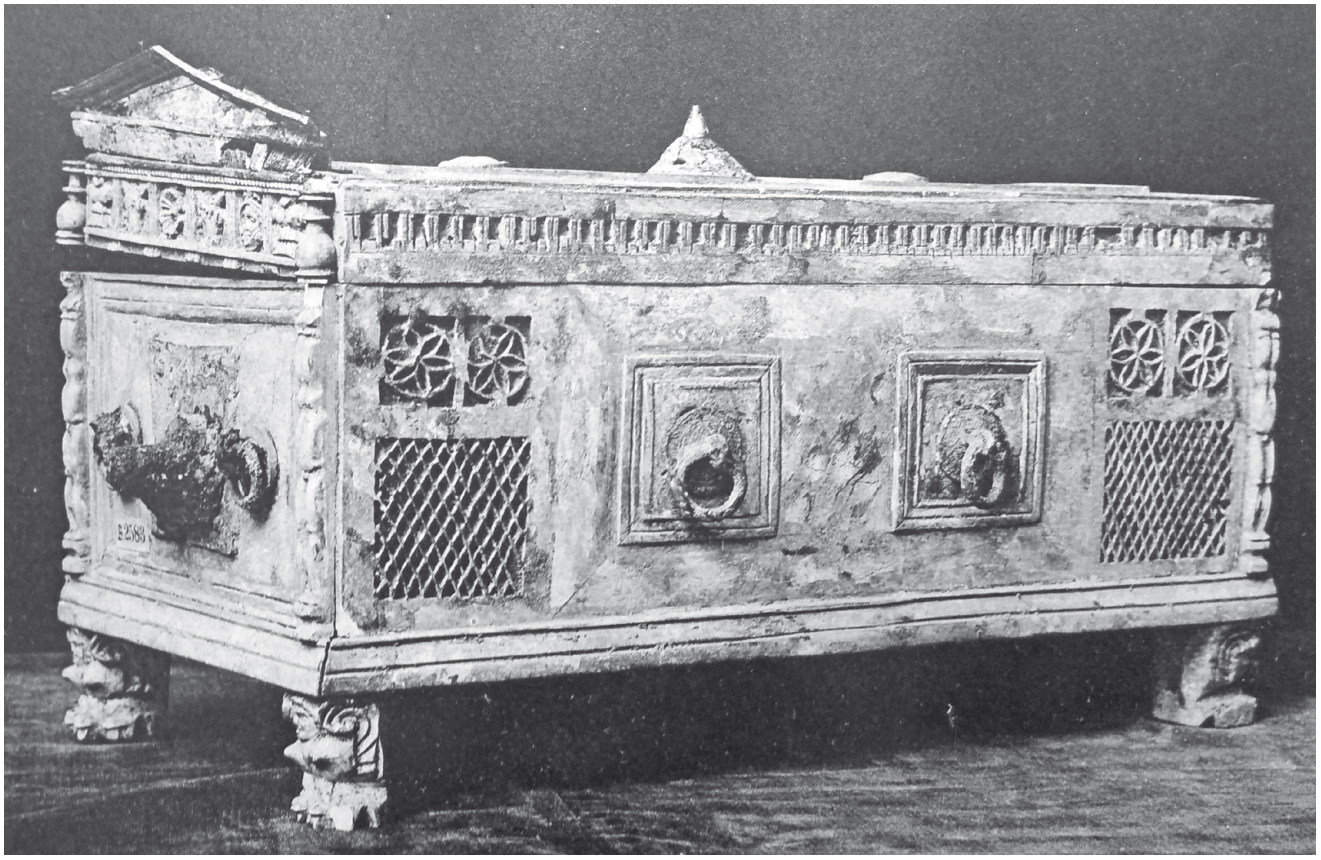
[18] La scoperta fu comunicata da G. Fiorelli in *Monumenti Cumani*, I, 1853, pp. 2 ss. (*Monumenti antichi posseduti da Sua Altezza Reale il Conte di Siracusa*) e *Monumenti Cumani*, IV, 1853, tav. I per le maschere. Per il cofanetto anche Graeven 1903, pp. 35-36, tavv. 22-24; Borriello *et al.* 1986, p. 230, n. 5; Virgili 1989, p. 82, fig. 84 e p. 85; Asskamp *et al.* 2007, p. 273, n. 8.14. Le vicende sono richiamate in Renda 2019, pp. 75, 79-80.

[19] Per una raccolta di immagini è ancora fondamentale Richter 1966, pp. 72-78, figg. 384-400.

[20] Minervini 1856, pp. 113-114.

[21] Graeven 1903, p. 39 pensava che gli eroti dovessero essere sul lato frontale della scatola.

3. Karlshrue, Badisches Landesmuseum. Cofanetto di provenienza capuana (da Schumaker 1890, tav. XXVI).



fu praticato alcun foro. È grande l'affinità, anche in termini di dimensioni, tra questo scrigno e un altro cofanetto, entrato nel 1887 nelle collezioni del Badisches Landesmuseum di Karlsruhe (fig. 3) e proveniente da Capua[22], tanto che gli studiosi moderni individuarono in queste cassettine un tipo ben specifico, noto come "Karlsruhe-Napoli". Tale somiglianza farebbe pensare al lavoro di una stessa bottega di restauratori, non necessariamente napoletana, contando la stessa S. Maria Capua Vetere e dintorni di abili restauratori/falsari, come denunciano anche le cronache registrate negli Atti della Commissione Conservatrice e alcune vicende relative a falsi epigrafici[23].

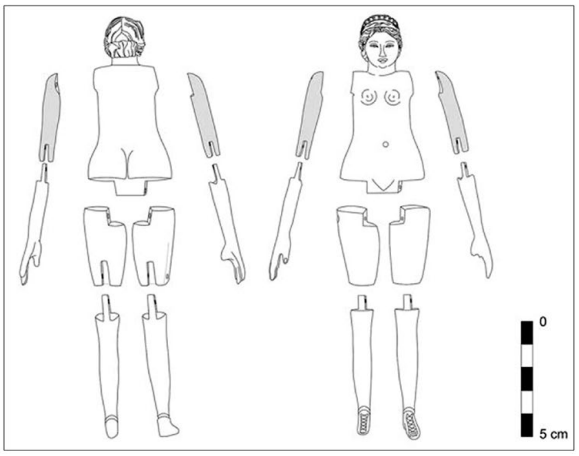
Una storia intrigante contraddistingue un altro reperto, una bambola in avorio (inv. 46, inv. Patroni 451; Vecchio inventario 8994) esposta nella vetrina n. 58 al secondo piano del Museo Campano sino al 2010, anno della sua scomparsa, come si ricava dalla denuncia fatta dall'allora direzione del Museo[24] (fig. 4). Dell'oggetto rimangono alcune fotografie della parte anteriore, mentre al momento non sono state reperite immagini della parte posteriore. Il manufatto riveste particolare interesse, sia per la categoria alla quale appartiene, che per la connessione con altri oggetti, come diremo tra breve. La bambola è costituita da un unico blocco, rappresentato da testa e tronco, che raggiunge la

[22] Schumacher 1890a, pp. 212-213, n. 1126; Schumacher 1890b, p. 7.

[23] Ad esempio, nel verbale della riunione della Commissione Conservatrice del 24 luglio 1899 si evoca un «abilissimo falsificatore di vasi dipinti», Francesco Raimondi di S. Maria Capua Vetere, coadiuvato dal fratello Pasquale, che contraffaceva anche iscrizioni. Sull'attività dei fratelli Raimondi Iasiello 2017, pp. 315-318; Rescigno - De Gemmis di Castelfoce 2020, pp. 26-27. Un falso è anche la statua di Niobide conservata nel Museo di Belle Arti di Budapest, che in precedenza era stata proprietà dello stesso Califano. Come ricorda A. Bencze, non sono noti al momento contatti tra Bernardo Califano e restauratori/falsari dell'epoca (Bencze 2014, pp. 67, 77-78, nota 16; p. 96, note 30, 32). Per quanto concerne i restauratori e l'attività di vere e proprie imprese atte alla riproduzione di oggetti antichi, come la Fonderia Chiurazzi, si vedano Castorina 1996-1997; Iasiello 2003; Iasiello 2017.

[24] Archivio Museo Provinciale Campano, prot. 0117683 del 9/12/2010. Ringrazio le dott.sse Assunta Schiano e Lidia Falcone per l'ausilio nella ricerca.

4. Bambola in avorio dalla documentazione fotografica conservata negli archivi del Museo Provinciale Campano (Archivio Museo Provinciale Campano).
5. Bambole in osso e avorio con quattro articolazioni: a sinistra, la bambola in avorio rinvenuta in una tomba di Via Grottarossa, Roma; a destra, bambola dalla Collezione Sambon, Milano, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano (da Bianchi 2022, rispettivamente pp. 383, 390).



lunghezza di 10 cm. Mancano le braccia e le cosce, mentre si conservano le gambe, lunghe 7,5 cm. Nella fotografia a fig. 4 queste sono accostate al resto del corpo, ma che si tratti proprio delle gambe e non dell'intero arto inferiore lo si deduce dal piccolo anellino posto alla sommità, funzionale al raccordo con il resto. Nelle bambole integre questo anellino va ad inserirsi nell'incasso ricavato nella parte bassa della coscia (fig. 5), in corrispondenza delle ginocchia, secondo un sistema differente dall'innesto tra coscia e corpo, garantito da tenoni più spessi e con incavo laterale per la perfetta connessione con il busto. Dunque, la bambola era più lunga dei 17,5 cm segnati negli inventari. Ha una testina aggraziata con labbra carnose, naso importante e occhi infossati. L'acconciatura prevede la chioma divisa al centro della fronte in due bande arrotolate intorno all'ovale del viso, a contenere la massa di capelli retrostante, che le indicazioni fornite dagli inventari museali dicono essere legati dietro la nuca, mancando fotografie della parte posteriore. La testina si imposta su un robusto collo di forma troncoconica, connesso al busto piriforme, caratterizzato da strette spalle, piccoli seni appena accennati, bacino largo con pancia lievemente prominente punteggiata da un minuscolo ombelico, conclusa da una linea curva a sottolineare l'inizio del pube, a sua volta accennato grazie a due incisioni a formare una V. Al tronco si connettevano le braccia, non presenti, che dovevano essere inserite tramite un piccolo perno, mancante, entro i fori che si aprono all'altezza delle spalle. Al tenone forato prolungamento del bacino erano collegate le cosce, non pervenute. Ad esse si raccordavano le gambe, tramite il piccolo anellino forato, nel quale doveva correre un perno[25]. Le gambe, di forma affusolata e di stile corrente, sono concluse da piedini coperti da bassi stivaletti, che il riscontro con le fonti consente di collegare al *calceus muliebris* o *calceolus* in morbida pelle tipico dell'abbigliamento femminile romano[26].

[25] Sono attestati perni in avorio e metallo: Pizzamiglio 2003, pp. 83-84; Bianchi 2022, p. 389, nota 26.

[26] Su questo tipo di calzature in riferimento alle bambole: Pizzamiglio 2003, p. 85; Bianchi 2022, p. 387 e bibliografia a nota 23. I calzari della bambola del Museo Campano sono piuttosto corsivi, a differenza della cura posta in altri esemplari, quali quelli della bambola in avorio trovata in un sarcofago in via Cervara a Roma (Musco 2006, p. 293; Bianchi 2012, pp. 27-31). I nostri esemplari ricordano i calzari delle bambole da Ontur del Museo Provincial de Albacete (Balil 1962, pp. 79-81), datate al III secolo.

Le bambole in osso o avorio si diffusero in età imperiale, a partire dalla fine del I secolo a.C., ma il loro uso si estese sino ad epoca altomedievale[27]. In alcuni casi sono distinguibili i colori che dovevano abbellirle e si suppone fossero dotate di abiti, come farebbero pensare i brandelli di tessuto rinvenuti su alcuni esemplari[28]. Sono poche quelle recuperate in contesti di abitato[29], si presuppone con funzione primaria di gioco[30]. Le fonti letterarie ci raccontano della dedica di questi oggetti alle divinità alla soglia del matrimonio, forse a simboleggiare l'imminente abbandono della condizione virginale[31]. La grande maggioranza delle pupe proviene dalle tombe, ad evocare vite spezzate troppo presto e l'infinita tristezza che ne avrà accompagnato la deposizione accanto al corpo della giovane defunta[32]. La bambola del Museo Campano è un esemplare di media fattura, se si eccettua l'estremo schematismo delle gambe, che quasi stride con l'attenzione posta dall'artigiano nella resa della testa. Le sue caratteristiche estrinseche la collocano nel tipo A della classificazione elaborata da Piera Pizzamiglio[33], che comprende bambole di buona fattura realizzate tra la seconda metà del II e il IV secolo d.C., dotate di quattro articolazioni. Il nostro esemplare si accosta alle bambole rientranti in questa categoria soprattutto per la testa elaborata. In relazione alla connessione tra busto e cosce, la presenza del tenone centrale forato la collocherebbe nella seconda associazione del tipo A[34]. Sebbene manchino le braccia, le spalle sagomate farebbero pensare ad un collegamento tra avambracci e busto del secondo tipo di attacco riconosciuto per il tipo A dalla Pizzamiglio. Rientrerebbero nel tipo A anche le dimensioni della bambola, presumibilmente intorno ai 20 cm, dal momento che gli esemplari considerati vanno dai 16,5 ai 30 cm.

Qualche elemento in più per puntualizzare la cronologia viene dalla pettinatura adottata, sebbene la mancata conoscenza della parte posteriore della testa consenta solo timide osservazioni. Le due bande arrotolate che circondano la fronte, movimentate da incisioni oblique, la veloce indicazione circa «capelli annodati sulla nuca» recuperata nell'inventario degli anni '80 del Novecento, le ciocche avvoltolate che si intravedono nella documentazione fotografica pervenuta (figg. 4, 6d) e che generano una scriminatura centrale che sembra continuare anche nella parte alta della testa sono elementi che rimanderebbero ai ritratti di *Bruttia Crispina*, moglie di Commodo, conservati all'Altes Museum di Berlino, al Louvre e a Palazzo Massimo alle Terme, caratterizzati dall'acconciatura nota

[27] Esiste una cospicua letteratura per le bambole in osso e avorio di epoca romana. In questa sede, per brevità, si rimanda alla rassegna in Pizzamiglio 2003; Bianchi 2012. Per la bibliografia più recente si veda Bianchi 2022, pp. 382-383. Per l'Alto Medioevo Nuzzo 2018. In alcune botteghe per la lavorazione dell'osso sono state recuperate parti delle stesse: cfr. Bianchi 2022, p. 386 nota 19.

[28] Brandelli di tessuto sono stati rinvenuti sulla pupa trovata in un sarcofago marmoreo da una sepoltura della Via Appia, di III sec. d.C. Sull'argomento Pizzamiglio 2003, p. 84; Bianchi 2022, p. 387 e nota 22 per la bibliografia. In alcuni casi sono state rinvenute tracce di colore, soprattutto tra i capelli. Cfr. la bambola trovata a Tivoli, lungo la Via Valeria, in uno scavo del 1929 (Bordenache Battaglia 1983, p. 134).

[29] Esempi in Bianchi 2012, pp. 29-30 e Bianchi 2022, p. 386, comprensivi anche delle parti di bambole trovate nelle aree di lavorazione dell'osso.

[30] Sul significato delle bambole nella letteratura scientifica cfr. Dasen 2011, pp. 56-57; Dolansky 2012; Torre 2021, pp. 30, 55. Di recente Danielle Gourevitch ha avanzato l'ipotesi che le bambole siano in realtà giochi educativi, che con l'evidenziazione dei particolari sessuali indirizzavano le fanciulle al loro futuro stato di madri e mogli (Gourevitch 2011, p. 15), arrivando ad affermare che il ventre lievemente prominente e l'indicazione del pube delle bambole riproducano una donna incinta.

[31] Sulle fonti antiche relative alla dedica alle divinità: Pizzamiglio 2003, pp. 88-89; Bianchi 2022, p. 386 e nota 13 per la bibliografia. Circa la dedica a Venere e ai *Lares* la notte prima delle nozze cfr. Cavalieri 2021, p. 29, che le considera «un alter ego della condizione delle loro proprietarie», che avrebbero abbandonato la loro condizione virginale. Sulla connessione tra bambole e verginità anche Fittà 1997, p. 53.

[32] Per un elenco cfr. bibliografia a nota 27 e Martin-Kilcher 2000, con discussione sul loro significato a pp. 64-67. Cavalieri 2021, p. 29, ritiene che le bambole deposte accanto ad adolescenti vadano intese più che come un gesto di *pietas*, come «la dolorosa materializzazione di un processo sociale incompleto, in qualche modo ritenuto innaturale». Ulteriori riflessioni circa il senso delle bambole in Hautala 2015, che vede nella bambola un doppio della bambina, un riflesso dell'anima della fanciulla. Al di là delle varie ipotesi concordo con quanto affermato da Harlow 2012, p. 154, che le bambole potrebbero esser servite in vita a vari scopi ed essere deposte nelle tombe per affezione della defunta alle stesse, «but this does not preclude their ritual and symbolic meaning in death».

[33] Pizzamiglio 2003, pp. 90-93 per il tipo A.

[34] Bianchi 2022, p. 388 fig. 8.

6. Le teste-ritratto di Bruttia Crispina conservate al Louvre (a), a Palazzo Massimo alle Terme (b), all'Altes Museum di Berlino (c) (da https://it.wikipedia.org/wiki/Bruzia_Crispina, CC license; M. Ferrero, "Crispina e le divinità femminili sulle monete di due collezioni civiche cuneesi", in *Quaderni del Museo Civico di Cuneo* IX, 2021, tav. II fig. 1; https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:0179_Altes_Museum_Portrait_Bruttia_Crispina_anagoria.JPG, CC license); la bambola all'epoca della foto esposta in vetrina (d): si intravede l'acconciatura del tipo *Melonenfrizur*; particolare della testa della bambola (e) con la chioma divisa al centro della fronte in due bande arrotolate a incorniciare il viso (Archivio Museo Provinciale Campano).

come "Melonenfrisur"[35], la più semplice tra quelle adottate dall'imperatrice[36] (fig. 6a-c). Tale consonanza riporterebbe la pupa alla fine del II secolo d.C., sebbene le spalle strette, il corpo allungato e la resa delle gambe trovino confronti con pupe del III secolo d.C.[37]

Qualche elemento in più sulla bambola ricaviamo dalle notizie sul suo ritrovamento e dall'arrivo dell'oggetto al Museo Campano. La vicenda inizia nel 1879. Nel verbale relativo alla riunione del 3 dicembre della Commissione Conservatrice ai monumenti e oggetti d'arte di Terra di Lavoro si riporta una comunicazione di Francescantonio Riccardelli, ispettore degli scavi e monumenti di Traetto (Minturno), che riferiva del recupero in data 9 novembre di una «lamina di piombo con caratteri osci». L'oggetto ritorna nei verbali del 10 marzo e del 20 ottobre 1880. Nel primo si riportava una

[35] Per tale pettinatura in relazione alle bambole: Pizzamiglio 2003, p. 87; Bianchi 2022, p. 413. Sul rapporto tra bambole, bellezza femminile e mode D'Ambra 2014, pp. 316-320.

[36] Cfr. Ziegler 2000, tavv. 1, 10. Questa acconciatura la ritroviamo nell'effigie dell'imperatrice su alcuni ritratti monetali: cfr. Salimbene 2013, pp. 43-58; Ferrero 2021, pp. 14-16 e tav. II.

[37] Cfr. Balil 1962, pp. 79-81; Bianchi 2012, p. 31.

missiva a firma di Riccardelli dell'11 febbraio dello stesso anno in cui lo stesso prometteva la trascrizione dell'iscrizione, che nel frattempo era stata inviata a Roma per una prima analisi. Nel secondo verbale si coglie il disappunto della Direzione Generale de' musei e degli scavi di antichità del Ministero della Istruzione Pubblica nei confronti della Commissione Conservatrice, che non aveva inviato indicazioni precise dell'oggetto e dell'iscrizione prima della pubblicazione della stessa avvenuta ad opera di Cosimo Stornaiuolo nel Bullettino dell'Imperiale Istituto Archeologico Germanico[38]. Stornaiuolo ne riporta un apografo (fig. 7), che dice essere stato riveduto dal Mau, dal quale risulta il carattere imprecatorio della stessa, in riferimento ad una maledizione lanciata contro una donna di nome *Tychene*, moglie, compagna o schiava di un *Carisius* (*Tychenem Carisii* recita la formula). Lo Stornaiulo informa che «il piombo», recuperato nell'agosto del 1879 (e non a novembre, come riferito da Riccardelli), era «piegato in due, e trapassato da un chiodo, affisso sotto il cranio di uno scheletro in una tomba formata da tegole». Precisa anche il luogo di ritrovamento, che «si chiama dai paesani la campagna Virilassi, ed è lontano circa 170 metri dal ponte di ferro sul Garigliano ed un 80 metri dagli avanzi dell'anfiteatro di Minturna». Ricorda, inoltre, che «Insieme vi fu ritrovata una statuetta di marmo, alta 11 cent. e larga 4 cent., abbastanza bene scolpita che raffigura una donna con capelli bene intrecciati». È questa la prima menzione della bambola, erroneamente considerata di marmo, forse per il colore scuro dell'avorio, non riconosciuto da chi aveva fatto la scoperta e non visionata direttamente da Stornaiuolo. Questi sottolinea la connessione topografica tra lamina e statuina, avanzando l'ipotesi che «se questa è un ritratto, non è improbabile che avesse potuto rappresentare l'immagine della *Tice* moglie di Carisio, contro la quale è rivolto l'incantesimo»[39].

L'acquisto della *defixio*, «aggiunta alle ricche collezioni del Museo Campano»[40], è riportato negli Atti della Commissione (verbale del 7 marzo 1881), dove si riferisce di una comunicazione del Ministero del 26 febbraio di quello stesso anno, nella quale si chiedeva alla Commissione Conservatrice di acquistare anche gli altri oggetti rinvenuti unitamente alla lamina, ossia «la statuetta di avorio dell'altezza di un palmo o poco più», sei anfore di creta e molte lucerne, come era stato riferito ai funzionari ministeriali da un tal Mallozzi, autore del rinvenimento, a differenza di quanto riportato da Riccardelli, che aveva parlato di una «statuetta nuda, che sembra di marmo e non di avorio, una moneta di bronzo forse di Augusto, un cinerario quasi ovale di creta ordinaria contenente ossa umane, una lucerna rotta, un piede di statua marmorea, e non altro». Nonostante la discrasia nelle informazioni il Ministero era perfettamente consapevole «dell'importanza storica ed artistica di tutto il rinvenimento» e chiedeva il sequestro degli oggetti e la consegna al Museo Campano, che nella stessa tornata nomina incaricato della trattativa Gaetano Caporale.

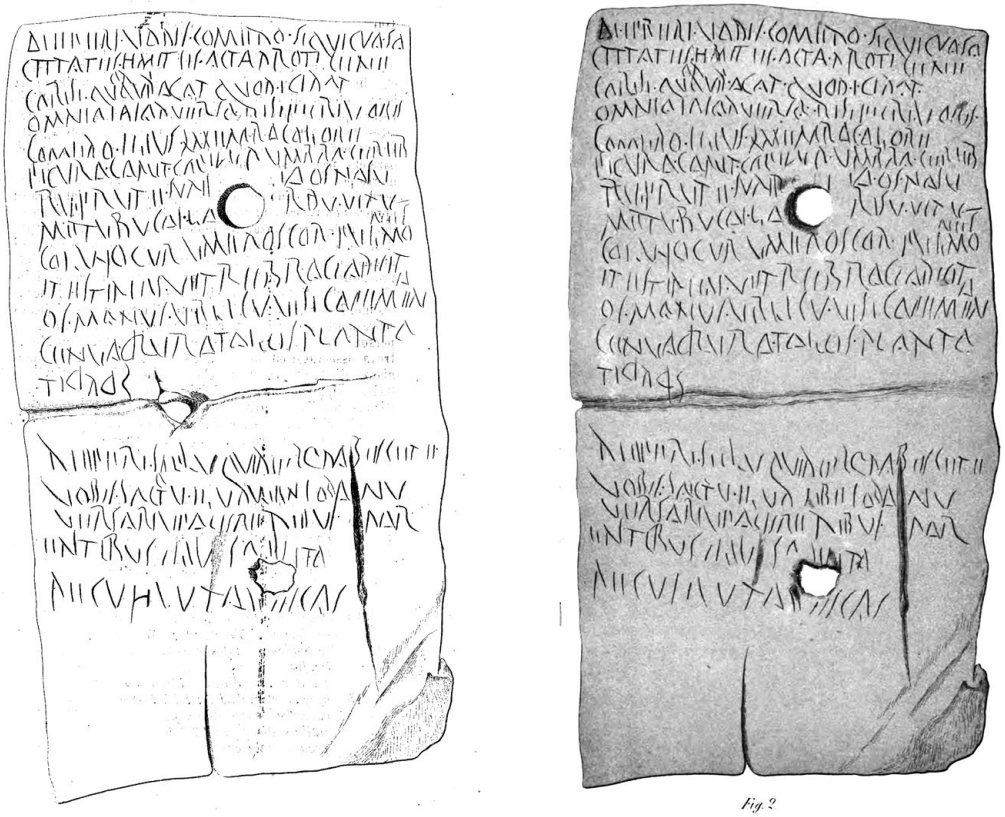
Nella riunione del 6 aprile 1881 Caporale riferisce che presso il Riccardelli erano «una statuetta, forse di marmo, una moneta di Augusto, un cinerario di creta ordinaria e una lucerna di bronzo senza coverchio, ed un pezzo di piede di una statua marmorea». Nell'adunanza dell'8 luglio 1881 si informa che era stato comunicato al Riccardelli il trasferimento di quegli oggetti al museo. La provenienza dalla stessa tomba di laminetta imprecatoria e bambola è ribadita nel verbale relativo alla tornata del 7 settembre 1881, dove si valutano gli oggetti sottoposti alla Commissione dal Riccardelli, ossia varie monete e «una statuetta di osso, ritrovata con una moneta di bronzo nello stesso sepolcro dove fu scoperta la laminetta di piombo con epigrafe imprecatoria». Nella stessa occasione Giulio Minervini osserva che la statuetta di osso «rappresenta una pupa con gambe mobili, e così come erano pure le braccia ora mancanti: che la moneta di bronzo ritrovata nel sepolcro con la pupa e con la lamina è un Augustale, e perciò chiaro indizio di rapportarsi quella lamina all'epoca di

[38] Stornaiuolo 1880.

[39] Stornaiuolo 1880, p. 190.

[40] Al momento non è stato possibile reperire l'iscrizione al Museo Campano, che non è registrata nell'inventario redatto negli anni '80 del Novecento. La laminetta potrebbe essere la n. 371 dell'inventario Patroni, dove viene descritta come «Frammento di lamina di piombo di forma irregolare, tagliata intorno, con foro. Lunghezza massima m 0,16. Vecchio inventario 9368».

7. Apografi della *defixio*: a sinistra quello pubblicato in Stornaiuolo 1880, a destra la trascrizione in Mancini 1887.



Augusto». Nella stessa seduta viene deliberato di «acquistarsi la descritta pupa (...) e compensarsi il Mallozzi, che ritrovò la lamina di piombo in Minturno».

La *defixio* sarà ripresa nell'Ottocento da Mommsen (CIL X 8249) e da Mancini, che ne fornisce una nuova trascrizione (fig. 7), grazie all'esame autoptico fatto al Museo[41] e ritorna in vari studi, anche recenti[42], che ne sottolineano la difficoltà di lettura e ne danno una datazione al II sec. d.C.[43] Questo il testo, nella trascrizione proposta da Celia Sánchez Natalías[44]:

Dii i(n)feri · vobis · com(m)e(n)do · si quic(q)ua(m) sa(n)-
ctitates · habetes · ac t<r>ad{r}o Tic(h)ene(n)
Carisi · qu`od´qu<o>d agat quod · i(n)cida(n)t
omnia in adversa · Dii i(n)feri vobis
com(m)e(n)do · il(l)ius · mem<b>ra colore(m)
ficura(m) · caput · capillus umbra(m) cereb-
ru(m) · fru(n)te(m) · supe[rcil]ia os nasu(m)
me(n)tu(m) buc(c)as · la[bra · ve]rbu(m) · vo[l]tu(m)
col(l)u(m) · iocur umeros cor · fulmo`nes´
i(n)testina{s} · ve(n)tre(m) brac(ch)ia di[g]it`us´
os · manus · ublicu(m) · visica(m) femena

[41] Mancini 1884-1886, pp. 76-82. È lo stesso autore ad informare della presenza della *defixio* al Museo Campano, ricordando le oltre quindici ore di lavoro che gli occorsero per trascrivere il testo, «presenti i custodi del Museo» (p. 76).

[42] Per la rassegna bibliografica sul documento rimando a *EDR* 141234 e Sánchez Natalías 2022, pp. 139-140. Amina Kropp, che riporta la laminetta nella rassegna sulle *defixiones* (Kropp 2008, n. 1.4.1/1), la inserisce nel gruppo delle "committal formula: committing the victim(s) to deity" (Kropp 2010, pp. 363-364, 370). Ulteriori osservazioni in Faraone - Kropp 2010, pp. 384-385.

[43] Cfr. Faraone - Kropp 2010, p. 384.

[44] Sánchez Natalías 2022, p. 139.

cenua · crura talos planta<s>
ˊdˋiciˊtˋos
Dii i(n)feri · si [illam?] videro tabesce(n)te(m)
vobis · sa(n)ctu(m) · il̩(l)ud l̩ib<e>ns ob an(n)u-
versariu(m) facere dibus par-
entibus il(l)ius ++++TA
peculiu(m) tabescas

L'iscrizione, in *scripio continua*, con l'occasionale uso di interpunzioni, è divisa in tre parti: nella prima si affida *Tychene* agli dei inferi, affinché *quˋodˊqu<o>d agat, quod i(n)-cida(n)t omnia in adversa* (righe 4-5), nella seconda «the victim is symbolically dismembered and give to the gods, from head to toes», mentre nella terza il dedicante invoca un sacrificio annuale alle divinità infere e prega perché i genitori della vittima vedano diminuire le loro ricchezze[45]. Fa quasi rabbrividire la provenienza comune di una bambola, teneramente deposta accanto al corpo di una bambina o una giovane donna, e la fattura contenuta nella tabula plumbea[46] e diretta ad una donna fisicamente evocata nelle varie parti del corpo enumerate. Sulla base di quanto esposto, sembrerebbe acclarata la connessione topografica tra la laminetta imprecatoria e la bambola, databili entrambe nell'ambito del II secolo d.C., alle quali è accostata anche una moneta di Augusto[47]. L'ipotesi avanzata da Stornaiuolo, che la bambola sia il ritratto della donna evocata nella maledizione, criticata all'epoca dai più, non dispiacque ad Audollent[48]. Di solito queste lamine maledette, rivolte a persone ancora in vita, erano poste nelle sepolture in quanto punto di contatto tra il mondo dei vivi e quello dei morti, perché la preghiera malefica arrivasse agli dei inferi[49]. Non sapremo mai se la deposizione della laminetta proprio in quella tomba fu una scelta casuale o consapevole, legata ad una connessione tra la defunta e la donna "maledetta" o semplicemente perché il corpo sepolto era di sesso femminile ed era morta prematuramente, caratteristica che la rendeva particolarmente adatta allo scopo di far giungere la *defixio* agli Inferi, essendo uno spirito che si riteneva bloccato in una situazione intermedia, e in tal caso se vi era una connessione tra la bambola e la *defixio*, come supposto da Stornaiuolo.

Maledizioni e fatture erano piuttosto diffuse nel mondo romano e vari erano gli amuleti con funzione apotropaica e contro il malocchio. Riporta a questa funzione un piccolo ciondolo che raffigura una manina stilizzata, chiusa in sé stessa (inv. 40; 2,4 × 0,8 cm) (fig. 8). Nell'esemplare la parte terminale presenta una scanalatura, probabilmente funzionale all'inserzione di un appiccagnolo, in modo da essere utilizzato come pendaglio. La profonda incisione eseguita per raffigurare le dita ripiegate non consente di comprendere la posizione del pollice, forse raccolto verso il palmo e posto tra l'indice e il medio, come in esemplari meglio delineati, in un gesto che riproduce una vulva. La *manus obscena* o "mano-impudica", amuleto ancora in uso in qualche regione d'Italia, in epoca romana fu spesso utilizzata come ciondolo di bracciali o collane, anche in connessione con il fallo[50]. Difficile valutare la cronologia di questo pezzo, trovando confronti con esemplari che vanno da età ellenistica ad epoca romana sino al periodo bizantino[51].

[45] Cfr. l'interpretazione di Sánchez Natalías 2022, p. 140.

[46] L'uso del piombo deriva dalla credenza che questo metallo avesse proprietà magiche. Cfr. Plin., *Nat*., XXXVII, 9 ss.; Martin-Kilcher 2000, p. 69; Jimeno López - Murano 2020, p. 188 nota 9; Sánchez Natalías 2022, pp. 8-10.

[47] In relazione alla datazione della tomba, non è indicativa la presenza di una moneta di Augusto, più volte rimarcata nella documentazione d'archivio, perché la moneta potrebbe essere un oggetto più antico.

[48] Audollent 1904, p. 251, ma pp. 248-251, n. 190 per la disamina dell'iscrizione. È attestato l'uso di statuine in cera, piombo o argilla come effige della vittima: p. 90. Per le bambole voodoo: Faraone 1991; Odgen 1999.

[49] Per la deposizione in ambito funerario Odgen 1999, pp. 15-23; Jimeno Lopez - Murano 2020, pp. 187-189; Sánchez Natalías 2022, pp. 37-41.

[50] Scerrato 2006; Faraone 2018, pp. 71-73. Gandolfi 2006, p. 57 ricorda come la "mano-fica" sia particolarmente diffusa come amuleto in Abruzzo, dove "la ficarelle" era un amuleto contro l'invidia, donato dalle nonne alle nipoti adolescenti, per un buon matrimonio.

[51] Johns 1982, pp. 73-74. Per l'età bizantina De Grossi Mazzorin 2012, p. 123 V.25. Ulteriori osservazioni in Faraone 2018, pp. 59-60, fig. 2.4, in riferimento al pendaglio raffigurante una *manus obscena* che impreziosiva, insieme ad altri, una collana trovata in una

8. Capua, Museo Provinciale Campano. A sinistra, ciondolo raffigurante una manina chiusa, probabilmente nella versione *manus obscena*; a destra, bacchetta frammentaria con estremità conformata a manina (foto C. Natale).

La manina ritorna anche all'estremità di una bacchetta frammentaria (inv. 34; lungh. 7,2 cm) (fig. 8), secondo un uso che rimanda indietro nel tempo, ad alcuni piccoli flabelli etruschi, che ripropongono a loro volta oggetti siro-fenici, semplificandone le forme[52]. Il nostro esemplare consta di una manina con le quattro dita piegate verso il palmo e il pollice disteso accanto ad esse. Si innesta su un bastoncino tortile, con scanalature zigrinate, del diametro di circa 1 cm, particolare che farebbe pensare ad un suo uso come flabello, piuttosto che come stiletto per scrivere o bastoncino utilizzato come oggetto di toeletta[53].

In questo contributo ho selezionato solo alcuni tra i tanti oggetti in osso e avorio del Museo Provinciale Campano. Per qualcuno non è stato possibile andare oltre le considerazioni di carattere stilistico e di categoria, ma attraverso altri, in specie il cofanetto e la bambola, abbiamo raccontato storie, gusti, personaggi, credenze e misfatti di epoche antiche.

Giuseppina Renda
Università degli studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
giuseppina.renda@unicampania.it

piccola scatola appartenuta ad una donna morta durante l'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C.

[52] Gilotta - Martelli 2000, pp. 472-473.

[53] Per flabelli con manici tortili cfr. Torri 2006, p. 339, n. II 617. La manina ritorna in spilloni e altri oggetti dall'età ellenistica a quella romana: Davidson 1952, p. 286, n. 2351; Béal 1983, pp. 224-227, nn. 731-737, in particolare n. 734, che presenta fusto tortile; Biró 1994, tav. XXXV nn. 372-373, 375 e p. 34 per il significato della mano; Capodiferro 2013, p. 232, fig. 3, 1-4; Rodziewicz 2016, p. 148 fig. 160; Berg 2023, pp. 141-142, fig. 145. Per il mondo romano esemplari similissimi al nostro in Gandolfi 2006, p. 57.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Asskamp *et al.* 2007 = R. Aßkamp - M. Brouwer - J. Christiansen, *Luxus und Dekadenz, Römisches Leben am Golf von Neapel*, Mainz 2007.

Audollent 1904 = A.M.H. Audollent, *Defixionum tabellae quotquot innotuerunt: tam in Graecis Orientis quam in totius Occidentis partibus praeter Atticas in Corpore inscriptionum atticarum editas*, Luteciae Parisiorum 1904.

Balil 1962 = A. Balil, "Muñecas antiguas en España", in *AEspA* 35, 1962: 70-85.

Bassi 1996 = C. Bassi, "Catalogo e osservazioni di carattere tipo-cronologico", in *Oltre la porta. Serrature, chiavi e forzieri dalla preistoria all'età moderna nelle Alpi orientali (catalogo della mostra, Trento 13 luglio-31 ottobre 1996)*, a cura di U. Raffaelli, Trento 1996: 84-93.

Béal 1983 = J.C. Béal, *Catalogue des objets de tableterrie du Musée de la civilisation gallo-romain de Lyon*, Lyon 1983.

Bellini 2008 = R. Bellini, "Un nuovo rinvenimento da *Aquinum*: il letto in osso della Tomba 6", in *Tra luce e tenebre. Letti funerari in osso da Lazio e Abruzzo*, a cura di M. Sapelli Ragni, Milano 2008: 39-48.

Bencze 2014= A. Bencze, "Il busto di "Niobide" della Collezione di antichità classiche: un tentativo di attribuzione", in *BMusHongr* 119, 2014: 65-100.

Berg 2023 = R. Berg, *Il* mundus muliebris *a Pompei: specchi e oggetti da toletta in contesti domestici*, Roma 2023.

Bianchi 2010 = C. Bianchi, "I letti con rivestimento in osso e in avorio: analisi dei rinvenimenti dai contesti di abitato e funerari", in *LANX. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici - Università degli Studi di Milano* 5, 2010: 39-106.

Bianchi 2012 = C. Bianchi, "Le bambole in avorio e osso", in *L'infanzia e il gioco nel mondo antico. Materiali dalla collezione Sambon di Milano*, a cura di A. Ceresa Mori - C. Lambrugo - F. Slavazzi, Milano 2012: 27-32, 66-67.

Bianchi 2022 = C. Bianchi, "Le acconciature rappresentate sulle bambole articolate in avorio e in osso di età romana", in *RA* 0035-0737, 2022: 381-425.

Biró 1994: M.T. Biró, *The bone objects of the Roman Collection*, Budapest 1994.

Bordenache Battaglia 1983 = G. Bordenache Battaglia, *Corredi funerari di età imperiale e barbarica nel Museo Nazionale Romano*, Roma 1983.

Borriello *et al.* 1986 = M.R. Borriello - U. Pappalardo, M. Lista - E. Pozzi, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli. I Mosaici, le Pitture, gli Oggetti di uso quotidiano, gli Argenti, le Terrecotte invetriate, i Vetri, i Cristalli, gli Avori*, Napoli 1986.

Capodiferro 2013 = *Museo Nazionale Romano. Evan Gorga. La collezione di archeologia*, a cura di A. Capodiferro, Milano 2013.

Caravale 1994 = A. Caravale, *Museo Nazionale Romano. Avori ed ossi*, Roma 1994.

Castorina 1996-1997 = A. Castorina, "«Copia grande di antichi sepolcri». Sugli scavi delle necropoli in Italia Meridionale tra Settecento e inizio Ottocento", in *RIA*, s. III, XIX-XX, 1996-1997: 305-344.

Cavada 1994 = *Archeologia a Mezzocorona, Documenti per la storia del popolamento rustico di età romana nell'area atestina*, a cura di E. Cavada, Trento 1994.

Cavada 1996 = E. Cavada, "Chiavi e complementi di chiusura di età romana e altomedievale. Contesti di rinvenimento e cronologia di alcuni esemplari trentini", in *Oltre la porta. Serrature, chiavi e forzieri dalla preistoria all'età moderna nelle Alpi orientali (catalogo della mostra, Trento 13 luglio-31 ottobre 1996)*, a cura di U. Raffaelli, Trento 1996: 94-103.

Cavalieri 2021 = M. Cavalieri, "Riti di passaggio, iconografia e antropologia dell'infanzia e dell'adolescenza a Roma", in *A misura di bambino. Crescere nell'antica Roma*, a cura di L. Camin - F. Paolucci, Scali d'Azeglio 2021: 22-31.

Ciurletti 1996 = G. Ciurletti, "La chiave in età romana", in *Oltre la porta. Serrature, chiavi e forzieri dalla preistoria all'età moderna nelle Alpi orientali (catalogo della mostra, Trento 13 luglio-31 ottobre 1996)*, a cura di U. Raffaelli, Trento 1996: 67-83.

Colivicchi 2002: F. Colivicchi, *La necropoli di Ancona (IV-I sec. a.C.). Una comunità italica fra Ellenismo e romanizzazione*, Napoli 2002.

Cormier 2022 = A. Cormier, *Les lits funéraires en ivoire à Cumes et dans le monde romain*, Naples 2022.

Costamagna 2004 = L. Costamagna, "I letti funebri", in *Il lusso oltre la morte. Moda, costume e bellezza nell'Italia antica*, a cura di L. Costamagna, Perugia 2004: 21-32.

D'Ambra 2014 = E. D'Ambra, "Beauty for Roman girls: Portraits and dolls", in *Mädchen im Altertum / Girls in Antiquity*, a cura di S. Moraw - A. Kieburg, Münster-New York 2014: 309-322.

Dasen 2011 = V. Dasen, "De la Grèce à Rome: Des jouets pour grandir ?", in *Des jouets et des hommes*, a cura di D. Charles - B. Girveau, Paris 2011: 53-59.

Davidson 1952 = R.G. Davidson, *Corinth XII. The minor objects*, Princeton 1952.

D'Ercole 2009 = V. D'Ercole, "Un popolo dell'Italia medio-adriatica: i Vestini Cismontani dai menhir ai letti in osso", in *Adriatico di molte genti. Novità archeologiche tra Veneto, Marche, Abruzzo e Puglia. Ciclo di conferenze (Ravenna, Casa Traversari, maggio 2008)*, a cura di F. Guidi, Bologna 2009: 59-73.

De Franciscis 1963 = A. De Franciscis, *Il Museo Nazionale di Napoli*, Cava de' Tirreni 1963.

De Grossi Mazzorin 2012 = J. De Grossi Mazzorin, *Artigiani dell'osso, avorio e palco: ornamenti, utensili e giochi dalla preistoria al Medioevo*, Lecce 2012.

De Juliis 1984 = *Gli ori di Taranto in età ellenistica*, a cura di E.M. De Juliis, Milano 1984.

De Salvia 1974 = F. De Salvia, "La collezione di antichità egiziane", in *Il Museo Provinciale Campano di Capua nel centenario della fondazione*, Caserta 1974: 20-29.

Dolansky 2012 = F. Dolansky, "Playing with Gender: Girls, Dolls, and Adult Ideals in the Roman World", in *ClAnt* 31.2, 2012: 256-292.

Faraone 1991 = C. A. Faraone, "Binding and burying the Forces of Evil: The Defensive Use of "Voodoo Dolls" in Ancient Greece", in *ClAnt* 10, 1991: 165-205.

Faraone 2018 = C.A. Faraone, *The transformation of Greek amulets in Roman imperial times*, Philadelphia 2018.

Faraone - Kropp 2010 = C.A. Faraone - A. Kropp, "Inversion, Adversion and Perversion as Strategies in some Latin Curse Tables", in *Magical practice in the Latin West. Papers from the international conference held at the University of Zaragoza (30 Sept.-1 Oct. 2005)*, a cura di R. Gordon - F.M. Simón, Leiden-Boston 2010: 381-398.

Faust 1989 = S. Faust, *Fulcra. Figürlicher und ornamentaler Schmuck an antiken Betten*, Mainz 1989.

Ferrero 2021 = M. Ferrero, "Crispina e le divinità femminili sulle monete di due collezioni civiche cuneesi", in *Quaderni del Museo Civico di Cuneo*, a cura di M. Ferreo - S. Viada, IX, 2021: 14-16.

Fittà 1997 = M. Fittà, *Giochi e giocattoli nell'antichità*, Milano 1997.

Gandolfi 2006 = A. Gandolfi, "Amuleti e valenze apotropaiche dell'ornamento tradizionale", in *Fortuna & prosperità. Dee e maghe dell'Abruzzo antico*, a cura di A. Campanelli - P. Pennetta, Sulmona 2006: 55-63.

Ghedini 2008 = E.F. Ghedini, "I letti in avorio e osso. Tipologia e apparato decorativo", in *Tra luce e tenebre. Letti funerari in osso da Lazio e Abruzzo*, a cura di M. Sapelli Ragni, Milano 2008: 15-25.

Gilotta - Martelli 2000 = F. Gilotta - M. Martelli, "Le arti minori", in *Gli Etruschi*, a cura di M. Torelli, Venezia 2000: 455-485.

Graeven 1903 = H. Graeven, *Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen in photographischer Nachbildung*, Serie 1, Hannover 1903.

Gourevitch 2011 = D. Gourevitch, "La poupée-dame à l'époque romaine impériale: un surprenant imaginaire du corps féminin", in *Medicina nei secoli. Arte e scienza* 23.1, 2011: 9-40.

Harlow 2012 = M. Harlow, "Death and the maiden: Reprising the burials of Roman girls and young women", in *Dressing the Dead in Classical Antiquity*, a cura di M. Carroll - J.P. Wild, Stroud 2012: 148-157.

Hautala 2015 = S. Hautala, "Why did the ancient Romans put toys in their children's graves? Interpretations from the era of antiquarianism to 20th century anthropology", in *Agents and Objects. Children in Pre-modern Europe*, a cura di K. Mustakallio - J. Hanska, Roma 2015: 179-199.

Iasiello 2003 = I. Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Vicerè*, Napoli 2003.

Iasiello 2017= I. Iasiello, *Napoli da capitale a periferia*, Napoli 2017.

Johns 1982 = C. Johns, *Sex or Symbol. Erotic images of Greece and Rome*, London 1982.

Jimeno Lopez - Murano 2020 = A. Jimeno Lopez - F. Murano, "Magia e incantesimi. Le esecrazioni alimentari negli antichi testi defissori", in *Il cibo e il sacro: tradizioni e simbologie*, a cura di I. Baglioni - E. Santilli - A. Turchetti, Roma 2020: 187-199.

Kropp 2008 = A. Kropp, *Defixiones. Ein aktuelles corpus lateinischer Fluchtafeln*, Tübingen 2008.

Kropp 2010 = A. Kropp, "How does magical language work? The spells and Formulae of the latin *defixionum tabellae*", in *Magical practice in the Latin West. Papers from the international conference held at the University of Zaragoza (30 Sept.-1 Oct. 2005)*, a cura di R. Gordon - F.M. Simón, Leiden-Boston 2010: 357-380.

Letta 1984 = C. Letta, *Due letti funerari in osso dal centro italico-romano della Valle d'Amplero (Abruzzo)*, Roma 1984: 67-115.

Letta 2013 = C. Letta, "I letti funerari in osso nell'Italia romana: un bilancio", in *Bollettino di Archeologia on line* 6.3-4, 2013: 1-4.

Mancini 1884-1886 = C. Mancini, "Note ed emendazioni ai primi quattro capitoli della storia di Elvidio Prisco lette all'accademia nella tornata del 18 Novembre 1884", in *Atti della Reale Accademia di Archeologia* XII, Parte seconda, Napoli 1884-1886: 1-156.

Martin-Kilcher 2000 = S. Martin-Kilcher, "Mors immature in the Roman world – A mirror of society and tradition", in *Burial, Society and Context in the Roman World*, a cura di J. Pearce - M. Millett - M. Struck, Oxford 2000: 63-77.

Minervini 1856 = G. Minervini, "Scavazioni Cumane. Scoperte di S.A.R. il Conte di Siracusa. Cassettino di legno e avorio. Specchio colla sua teca di legno", in *Bullettino Archeologico Napolitano* 89, febbraio, 1856: 113-114.

Musco 2006 = S. Musco, "Via di Tor Cervara (Municipio V). Bambolina in avorio", in *Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006*, a cura di M.A. Tomei, Milano 2006: 291-293.

Nava 2012 = M.L. Nava, "Capua e il Museo Campano", in *Archeologia Viva* 153, maggio/giugno 2012: 42-52.

Nuzzo 2018 = D. Nuzzo, "Spazi e strumenti dei giochi nei ritrovamenti archeologici", in *Il gioco nella società e nella cultura dell'Alto Medioevo. Atti LXV Settimana di Studi (Spoleto, 20-26 aprile 2017)*, Spoleto 2018: 153-190.

Odgen 1999: D. Ogden, "Binding Spells. Curse Tablets and Voodoo Dolls in the Greek and Roman Worlds", in *Witchcraft and Magic in Europe. Ancient Greece and Rome*, a cura di B. Ankarloo - S. Clark, Philadelphia 1999: 3-90.

Pizzamiglio 2003 = P. Pizzamiglio, "Bambole articolate di età romana: proposta di classificazione", in *Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano* 71-72, 2003: 83-103.

Renda 2019 = G. Renda, "Un cofanetto del Museo Campano di Capua tra iconografia e collezionismo", in *Orizzonti* XX, 2019: 67-80.

Rescigno - De Gemmis di Castelfoce 2020 = C. Rescigno - A. De Gemmis di Castelfoce, "Anagrammi capuani. Falsi osci, greci e latini su terracotta del Museo Provinciale Campano", in *Polygraphia* 2, 2020: 25-39.

Richter 1966 = G.M.A. Richter, *The furniture of the Greeks Etruscans and Romans*, London 1966.

Rodziewicz 2016 = E. Rodziewicz, *Ivory and bone sculpture in ancient Alexandria*, Alexandria 2016.

Russo - Russo 2007 = F. Russo - F. Russo, *Pompei. La tecnologia dimenticata*, Napoli 2007.

Salimbene 2013 = G. Salimbene, *Animali, uomini e dèi in un antico borgo del Mezzogiorno*, Battipaglia 2013.

Sánchez Natalías 2022 = C. Sánchez Natalías, *Sylloge of Defixiones from the Roman West. A comprehensive collection of curse tablets from the fourth century BCE to the fifth century CE, Volume I*, Oxford 2022.

Scerrato 2006 = I.E. Scerrato, "Amuleti", in *Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006*, a cura di M.A. Tomei, Milano 2006: 205.

Schumacher 1890a = K. Schumacher, *Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen. Großherzogliche Vereinigte Sammlungen zu Karlsruhe*, Karlsruhe 1890.

Schumacher 1890b = K. Schumacher, "Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland. VIII. Karlsruhe", in *AA* 1890: 1-7.

Stornaiuolo 1880 = C. Stornaiuolo, "b. Piombo magico", in *BdI* 7-8, 1880: 188-191.

Torre 2021 = C. Torre, "«Io da vecchio mi ricordo chi ero da bambinetto, che cosa facevo, come giocavo, come correvo di qua e di là»: prospettive sul gioco infantile di età greco-romana", in *A misura di bambino. Crescere nell'antica Roma*, a cura di L. Camin - F. Paolucci, Scali d'Azeglio 2021: 53-61.

Torri 2006 = C. Torri, "Tomba 650", in *Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006*, a cura di M.A. Tomei, Milano 2006: 337-339.

Virgili 1989 = P. Virgili, *Acconciature e maquillage*, *Museo della civiltà romana* 7, Roma 1989.

Ziegler 2000 = D. Ziegler, *Frauenfrisuren der römischen Antike– Abbild und Realität*, Berlin 2000.

Giuseppe Camodeca

Sulla collezione epigrafica latina del Museo Campano

Abstract

L'autore presenta alcuni risultati della revisione della collezione epigrafica latina del Museo Campano, svolta in preparazione della schedatura in rete sul sito *EDR*, ormai di prossimo completamento, che fornirà un aggiornato catalogo, corredato da una buona documentazione fotografica e fruibile da tutti, di un patrimonio culturale di grande rilievo storico.

The author presents some results from the revision of the Latin epigraphic collection of the Museo Campano, carried out with the aim of the online filing of the EDR website, now soon to be completed, which will provide an updated catalogue, accompanied by a good photographic documentation and universally accessible, of a cultural heritage of great historical importance.

Non è qui il caso di rifare la storia della collezione epigrafica del Museo provinciale Campano, la più ampia e importante della regione dopo quella del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Ricordo soltanto che un contributo essenziale alla sua costituzione si deve all'erudito capuano Gabriele Iannelli (1825-1895) e che tramite l'opera di Mommsen e dei suoi collaboratori il materiale epigrafico latino del Museo confluì con più di 200 testi nel *CIL* X (1888), ai quali se ne aggiunsero una sessantina nel 1899 nella *Ephemeris Epigraphica VIII* a cura di M. Ihm. Nel Novecento il numero delle immissioni di epigrafi nel Museo si riduce drasticamente, solo una trentina, di cui una decina edite da H. Solin negli anni Ottanta[1]; in particolare allo stesso studioso si deve il controllo autoptico dell'intera collezione epigrafica del Museo e miglioramenti di lettura di non poche iscrizioni[2].

Nel 2005 L. Chioffi pubblica l'auspicato catalogo epigrafico del Museo[3], volume che conta 296 schede, fra cui però vi sono anche sette iscrizioni *falsae* (una di Capua e sei di Cales), e due gessi di epigrafi di Allifae; si tratta di un'opera di grande utilità, anche se non esente da difetti, che viene completata infine nel 2008 con un secondo volumetto[4] con altre 45 schede, in cui sono pubblicati

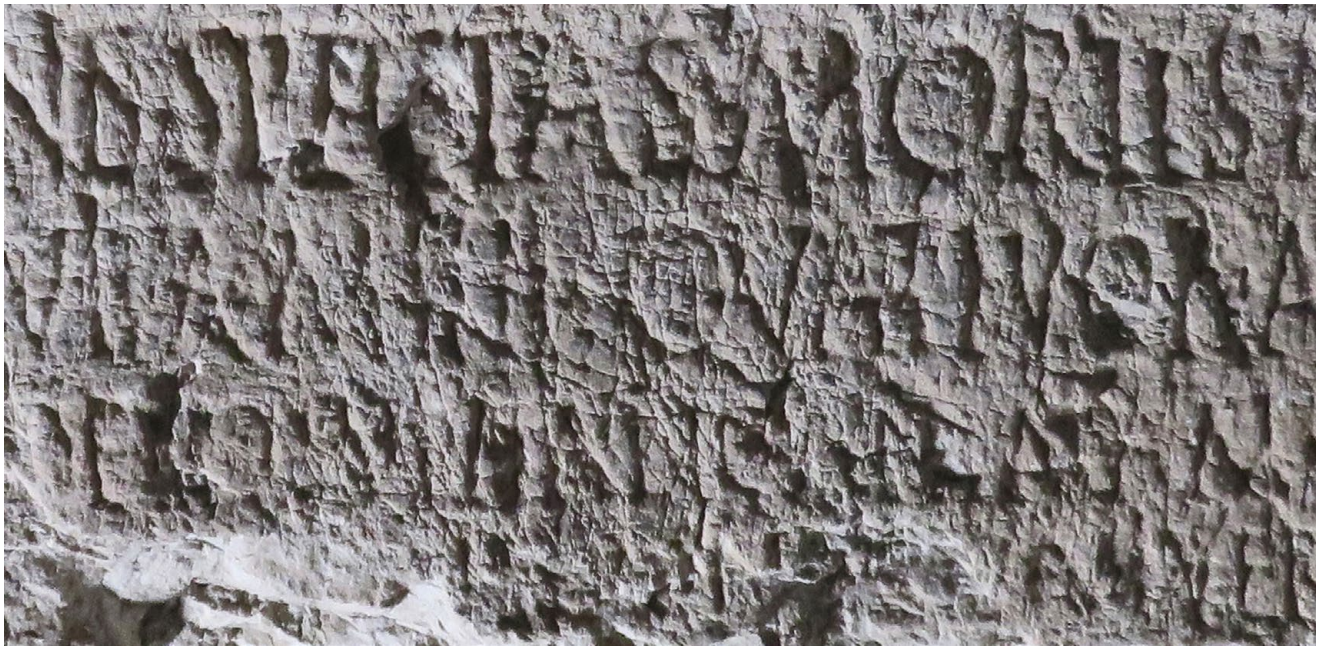
[1] Solin 1989, pp. 47-66, ma con una iscrizione mutila, *AE* 1989, 169 = EDR005623, certamente moderna e due (nn. 11-12) in realtà già edite *CIL* X 4346 = EDR081341 e *EphEp*. VIII 575, vd. *infra*. Un utile repertorio di tutte le pubblicazioni epigrafiche capuane posteriori ad *EphEp*. VIII in D'Isanto 1993, pp. 47-48; 325 ss.

[2] Nella serie *Analecta Epigraphica*, tutti poi utilmente confluiti nel volume Solin 1998, *passim*.

[3] Chioffi 2005.

[4] Chioffi 2008. Comunque nel catalogo restano stranamente omesse, oltre alcune paleocristiane, anche importanti iscrizioni capuane, quali CIL X 3797 e *EphEp* VIII 472. Sul Museo Campano e sul formarsi della sua collezione epigrafica vd. più di recente Chioffi 2009, pp. 55 ss. con un rapido esame del rapporto di Mommsen con gli eruditi capuani e l'istituendo Museo.

1. *CIL* X 4428 part.



anche una trentina di frammenti inediti[5], privi di luogo di rinvenimento, conservati da tempo nei depositi del Museo.

Quel lavoro più accurato sulla collezione epigrafica del Museo che la Chioffi nella Premessa al suo catalogo del 2005 (p. 9) riconosceva di non essere riuscita a fare e più ancora la non grande cura con cui furono in seguito redatte da parte delle sue collaboratrici le schede in rete sul sito *EDR* (*Epigraphic Database Roma*), oltre la poca qualità con cui è stato riprodotto il fondamentale corredo fotografico, che spesso risulta purtroppo semplicemente illeggibile, sia nel Catalogo cartaceo sia in *EDR*, tutto questo mi ha spinto, come condirettore scientifico del progetto e responsabile della schedatura in rete per la Campania, ad assumermi il gravoso compito di rifare l'intera schedatura di Capua in *EDR* (più di 1200 schede)[6].

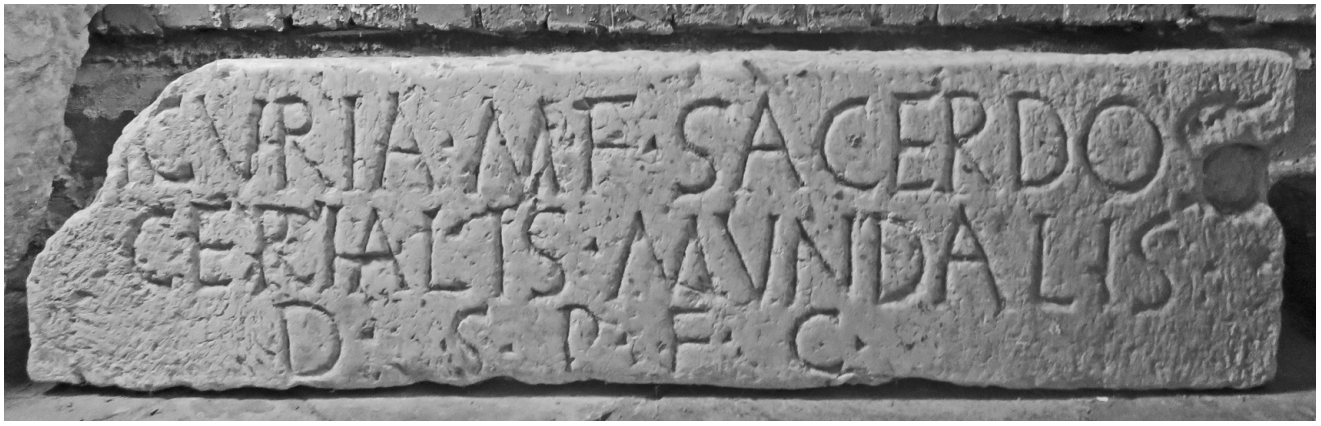
La relazione odierna riguarda tuttavia soltanto la collezione epigrafica del Museo Campano, composta da più di 360 iscrizioni di età romana (comprese alcune tuttora inedite), provenienti per la maggior parte da Capua (circa 280), ma anche da un'altra decina di città limitrofe (vd. *infra*); purtroppo alcune iscrizioni sono ora irreperibili (probabilmente perdute per i danni subiti durante l'ultima guerra). Questa comunicazione ha lo scopo di dar conto della nuova schedatura in rete su *EDR*, che il mio piccolo gruppo di studio sta completando con una revisione accurata dei testi e una nuova e più leggibile documentazione fotografica, in gran parte eseguita dal mio collaboratore Umberto Soldovieri; si sta così realizzando un nuovo aggiornato e migliorato catalogo epigrafico del Museo Campano, fruibile da tutti.

Le mie prime visite di studio al Museo Campano sono iniziate già negli anni Settanta e proseguite senza interruzioni fino agli ultimi anni con l'aiuto di miei allievi, in particolare menziono Aniello Parma, poi professore all'Università del Salento e ora di Benevento (Università Giustino Fortunato).

[5] Ma tre non sono stati riconosciuti come già editi nel *CIL* X, vd. *infra*.

[6] A Solin 2010a, pp. 119 ss., si deve la più recente quantificazione del grande patrimonio epigrafico di Capua, che a suo parere ammonterebbe a più di 1300 testi. Ma i nostri calcoli (Camodeca *et al.* 1999), risalenti al 1998, davano circa 1080 iscrizioni e ancora oggi non arrivano a 1250 (comprese la decina di greche, ma esclusi miliari ed *instrumentum*, oltre le *falsae*). Altri gruppi di iscrizioni da Capua sono stati pubblicati da Solin 2010b, pp. 241-287 (ma alcune in realtà sono di Cales); Solin 2011, pp. 119-129; Solin 2021, pp. 491-504 (non poche però sono già edite da Chioffi 2011). Sul patrimonio epigrafico capuano vd. da ultimo l'utile messa a punto di Soldovieri c.d.s.

2. *CIL* X 3926.



Naturalmente in questo paziente lavoro sono emerse correzioni di lettura, oltre che di datazione o di interpretazione, quasi tutte ad opera di chi scrive e di Soldovieri, e che sono state riportate nelle schede *EDR*; naturalmente solo su alcuni testi ci soffermeremo in questa relazione.

Per la provenienza geografica delle iscrizioni del Museo provinciale Campano vi sono delle piccole differenze rispetto al catalogo della Chioffi; ad esempio vi è considerata capuana[7] la base di statua, posta al *IIIIvir iure dicundo*, P. Pescennius P. f. Secundus, di età augustea (*CIL* X 3917 = EDR152485) che invece va a mio parere attribuita senza dubbio a Cales, non solo per la carica municipale da lui rivestita di *IIIIvir i. d.* (e non di *IIvir*)[8], ma specialmente per l'uso dell'espressione *senatus consulto* riferita ad una decisione dei decurioni cittadini, che è tipica di Cales[9].

Anche *EphEp.* VIII 575 va attribuita a Cales più che a Teanum (vd. mia scheda EDR081342); si tratta di un frammento di *decretum decurionum*[10] su lastra di calcare, poi ritagliata per un reimpiego moderno in forma rotonda dal proprietario che a fine Ottocento la deteneva a Teano; il pezzo superstite finì poi per merito dello Iannelli nei depositi del Museo Campano, dove lo vide Solin[11] (= AE 1989, 176), che lo pubblicò come inedito. L'identificazione non è sfuggita a chi scrive, che per la menzione nell'epigrafe della *porta Gemina*[12] e di un *IIIIvir* l'ha ritenuta preferibilmente proveniente da Cales[13]. Viceversa nel suo catalogo la Chioffi[14] la considera di Teanum e inoltre propone un paio di erronee correzioni: a l. 3: *proc++ loca e*[---], invece di *prope*[15] *loca e*[---], e all'ultima linea *recte an*[---], invece del chiarissimo *recitand*[---] di Solin (vd. foto e mia lettura in EDR081342).

A Venafrum[16] sono attribuite due iscrizioni: *CIL* X 4968 = EDR113551, rinvenuta a S. Pietro Infine (Caserta), loc. Madonna/S. Maria del Piano, che ritengo invece preferibile assegnare a Teanum (se non a Casinum)[17] come il miliario sulla via Latina *CIL* X 6901 rinvenuto non lontano. In realtà

[7] Chioffi 2005, pp. 103 ss. nn. 103, cfr. EDR005749.

[8] Cales era all'epoca *municipium*; vd. Camodeca 2008, pp. 332 ss.

[9] *CIL* X 4648 = EDR125680; *CIL* X 4658 = EDR135877; *CIL* X 4638 = EDR150899; *CIL* X 4654 = EDR152464; *CIL* X 4650 = EDR166949; *CIL* X 4649 = EDR167103; *CIL* X 4637 = EDR167106; *CIL* X 4667 = EDR167120; inoltre EDR127285, anche questa attribuita erroneamente a Capua dalla Chioffi 2011, p. 15 n. 7.

[10] Che Mommsen affrettatamente considerava un falso, *CIL* X 613* a causa della provenienza pratilliana.

[11] Solin 1989, pp. 65-66, n. 12 con foto.

[12] Non compresa da Solin 1989, p. 65, che leggeva [---]*riam Geminam*. La *porta Gemina* a Cales è nota da un'iscrizione più o meno contemporanea, *CIL* X 4650 = EDR166949.

[13] Già brevemente Camodeca 2000, p. 117 nt. 62; e poi Camodeca 2008, pp. 337-338.

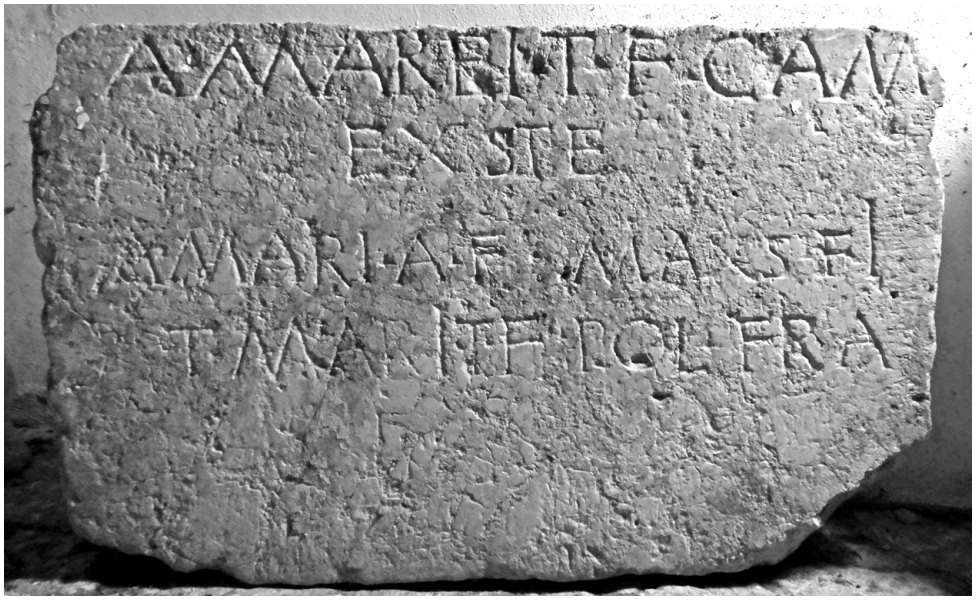
[14] Chioffi 2005, p. 197 n. 263.

[15] Solin 1989, p. 65: leggeva invece: *prole loca* +[--]

[16] Chioffi 2005, pp. 201-202, n. 269; cfr. EDR113552.

[17] Sull'attribuzione del territorio di S. Pietro Infine vd. da ultimo Solin 2007, pp. 28 ss., che, sia pure dubitativamente, propende per l'*ager Casinas* più che per Teanum. Concordo comunque sull'esclusione di Venafrum.

3. *AE* 1991, 488.



da S. Pietro Infine provengono anche altri tre frammenti, che la Chioffi pubblica come inediti e di ignoto rinvenimento[18], ma che in realtà sono già nel *CIL*, tutti e tre visti dal Mommsen nel Museo Campano: *CIL* X 4866 (*cursus* di un senatore console e *XVvir sacris faciundis*)[19], *CIL* X 5028[20] e *CIL* X 5029 (una funeraria paleocristiana, mia scheda EDR030029)[21].

A mio parere queste sono le città con il rispettivo numero di iscrizioni latine conservate nel Museo Campano:

Capua: 278 iscrizioni; Cales[22]: 42; Volturnum: 7, Trebula: 5; Teanum Sidicinum: 3; Suessa Aurunca: 2; Allifae[23]: 2; Caiatia: 1; Forum Popilii: 1; Nola: 1; Sinuessa: 1; e inoltre Casinum o Teanum Sidicinum (da S. Pietro Infine, vd. *retro*)[24]: 5; fuori della Campania, Fabrateria Nova[25]: 7. Si deve infine aggiungere[26] anche un'iscrizione da Sora, rinvenuta durante lavori di scavo presso Isola Liri (*Not. Sc.* 1885, p. 321 = *EphEp* VIII 611 = EDR195901, cfr. *CIL* X 5701).

Una correzione di lettura si deve fare ad una iscrizione metrica *CIL* X 4428 = *CLE* 1083, sebbene

[18] Chioffi 2008, pp. 19-20, n. 14 (= *CIL* X 4866); pp. 25-26, n. 32 (= *CIL* X 5028) e p. 28 n. 38 (= *CIL* X 5029); purtroppo i tre frammenti sono corredati da foto poco leggibili, né sono finora riuscito a farne autopsia, essendo conservati nei depositi.

[19] Il frammento di lastra marmorea si è purtroppo ulteriormente fratto, perdendo la l. 1, vista ancora dal Mommsen; si può restituire (vd. mia scheda in EDR030005): [- - -]*A̲D̲V̲*[- - -] / [- - - *c*]*o(n)s(uli), X̄V̄*[*vir(o) sacris*] /[*faciund*]*is, N̲*[- - -] / - - - - - -.

[20] Frammento di lastra di marmo, di non chiaro contenuto, visto dal Mommsen al Museo nelle stesse condizioni odierne; mia scheda EDR030023.

[21] In questo frammento la Chioffi alla l. 2 propone di comprendere *ter plus* come [*in*] *ter(ra) plus* (forse seguendo De Rossi, vd. *infra*), ma credo sia meglio intendere [*in*]*ter plus* [*minus*]*;* di questa espressione abbiamo esempi in una paleocristiana di Capua, *CIL* X 4516 = *ILCV* 4584 = EDR029930 (dove de Rossi scioglieva *in ter(ra) plus minus*; ma *contra ILCV* 4584; Felle *ICI* 8 12 con gli esempi beneventani) e in un'altra di Beneventum (*CIL* IX 2076a = *ILCV* 341a = *ICI* 8 12 = EDR190616: *in/ter plus et minu/s ann(o)s*); cfr. anche *ICI* 8 11 = EDR190601 (*in(ter) pl(us) m(inus)* [*annos*]).

[22] A Cales attribuisco anche *CIL* X 4553 vd. EDR102273 (su cui *infra*), che nel *CIL* X e da Solin 1993, p. 29, n. 1, cfr. p. 18, è assegnata a Trebula.

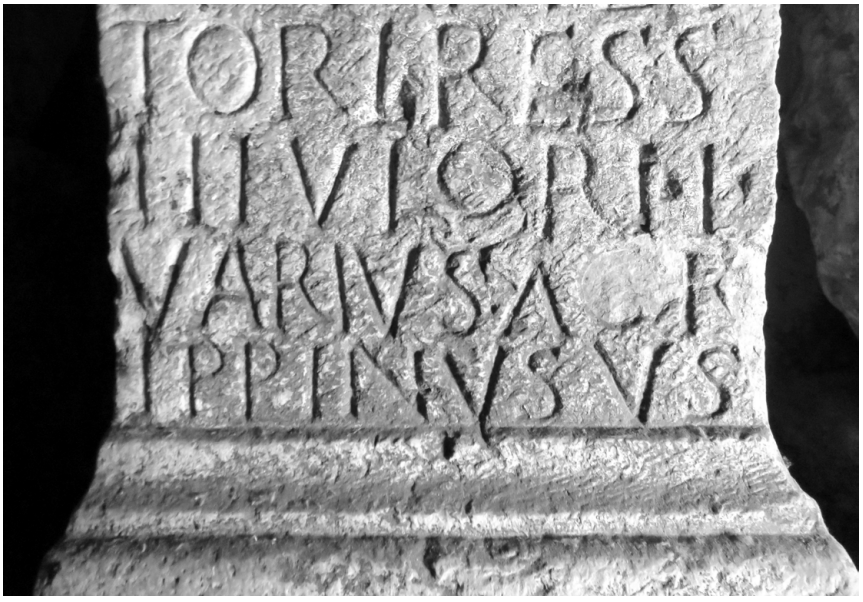
[23] Si tratta in realtà di una opistografa: *CIL* IX 2319 = EDR114972 e *CIL* IX 6562 = EDR114971.

[24] Nel *CIL* sono, come detto, attribuite a Venafrum.

[25] Iscrizioni recuperate in scavi del 1872 a S. Giovanni Incarico (Frosinone) in loc. Limata dello Spedale.

[26] Irreperibile alla Chioffi, dato che manca nel suo catalogo. Va ora aggiunta una da Cumae con un nuovo frammento di *CIL* X 3707 (Manetta, Soldovieri, in *ZPE*, c.d.s.).

4. *CIL* X 4553 part.



sia stata studiata più volte[27] e anche molto di recente[28]. Si tratta di una tipica stele ad edicola capuana, databile in età grosso modo augustea, rinvenuta nel 1873 a Capua reimpiegata "sotto il Palazzo della Mensa nel largo del palazzo arcivescovile" (piazza Landolfo) e ora conservata nel primo cortile del Museo; sull'epistilio è incisa la dedica funeraria in distici elegiaci ad un fanciullo, di cui si ignora il nome, morto all'età di cinque anni. Alla linea 3 tutti leggono (a partire dal Mommsen[29] fino alla Pepe), *dep osui heic animam*, ma in realtà a mio parere si deve correggere senza dubbio in *deposui hanc aṇimam* (mia scheda con foto in EDR006820 del 14 nov. 2022); inoltre la medesima formula *deposui hanc animam* si ritrova in una metrica di Venafrum *CIL* X 5020 = *CLE* 1084 = EDR122481 (con foto), che porta un testo assai simile alla nostra. Sebbene la superficie dell'epigrafe capuana sia molto corrosa e le lettere non facilmente leggibili, la lettura *heic* è in ogni caso impossibile, anche solo considerando il numero dei segni grafici sulla pietra (vd. fig. 1).

Il gentilizio [-]*icuria* di una *sacerdos Cerialis mundalis* (*CIL* X 3926), lasciato irrisolto dal Mommsen nel *CIL*, può essere a mio avviso restituito molto probabilmente come [*L*]*iguria* / [*L*]*icuria* (mia scheda in EDR005767) (fig. 2); inaccettabili sono invece la soluzione di Solin[30] di intendervi semplicemente *Curia M. f.* e quella della Chioffi[31]: [*Ti*]*t(ia) Curia M. f.*, che, a tacer d'altro, non credo abbia spazio sufficiente in lacuna. Il gentilizio *Ligurius* è ben attestato in età repubblicana a Reate (*AE* 2000, 439) e a Praeneste (*CIL* I² 1449 = EDR118885).

Nell'iscrizione funeraria dei *Marii* (*AE* 1991, 488) l'editore, H. Solin[32] leggeva alla l. 2 *ex spe(culatore)*, ma poco dopo L. Keppie[33], anche egli su autopsia, correggeva la lettura in *ex Ste(llatina)*. Invero dalla buona foto di U. Soldovieri (fig. 3) la *P*, postulata da Solin con una serie di argomenti

[27] Solin 1985, p. 171 = Solin 1998, p. 232, ritiene giustamente sicura la lettura *quattuor* a l. 2, mentre a l. 3 sarebbe a suo dire «höchst unsicher» quella di *animam*; Eckert 1988, pp. 146-147, n. 18 con foto; Chioffi 2005, pp. 134-135, n. 149 con foto; per non parlare della scheda in rete sul sito *Musisque Deoque*.

[28] Da due specialisti di iscrizioni metriche: Massaro 2022, pp. 140 ss. n. 6 (con trad. italiana) e Pepe 2023, pp. 205 ss. con foto, che cita ancora la vecchia scheda *EDR* redatta da M. Foglia, collaboratrice della Chioffi. La Pepe 2020, pp. 127 ss., ha ristudiato anche un'altra iscrizione metrica (bilingue) del Museo (EDR100041).

[29] Che addirittura aggiunge in apparato: *HEIC potius fuit quam HANC*.

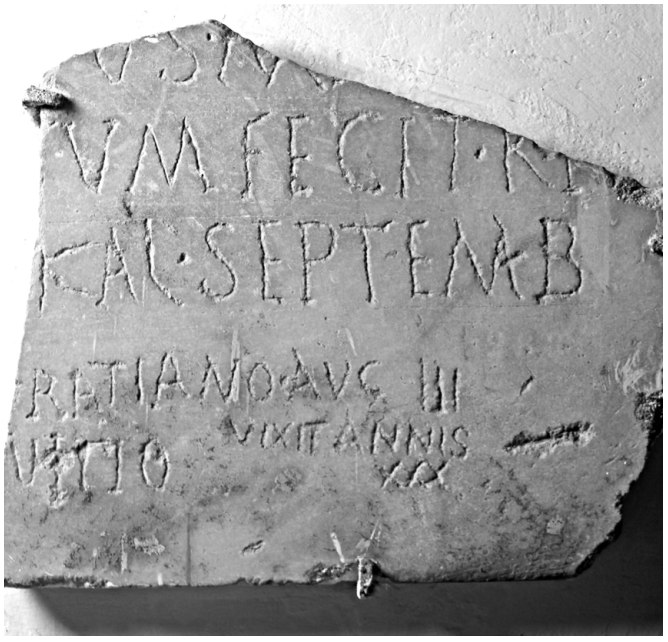
[30] Solin 1985, p. 158 = Solin 1998, p. 223; seguito da D'Isanto 1993, p. 116, n. 111, 2.

[31] Chioffi 2005, pp. 101-102, n. 100.

[32] Solin 1991, pp. 375-377, n. 115 con foto = *AE* 1991, 488.

[33] Keppie 2000, p. 255, n. 12.

5. *CIL* X 4430.
6. *EphEp*. VIII 515.



paleografici poco convincenti, seguito poi dalla Chioffi[34], appare molto diversa da quella di l. 4 e assai simile alle *T*, anche se con l'asta verticale non perfettamente centrale. A mio parere quindi non vi è dubbio che si debba leggere *STE* con l'ovvia integrazione *Ste(llatina)* (mia scheda in EDR033109), così come già sostenuto da Keppie. Si dovrebbe quindi pensare ad un cambiamento di tribù[35] dalla *Ste(llatina)* alla *Cam(ilia)*.

Nell'ara dedicata a *Iuppiter Optimus Maximus* da *L. Varius Agrippinus* (fig. 4), rinvenuta nel territorio di Bellona (dunque, come già detto, da assegnare a Cales e non a Trebula) la Chioffi[36] scorge sulla cornice inferiore un'ultima riga con le lettere *L(ibens) M(erito)*, non registrate né nel *CIL* X 4553 né da Solin[37]; tuttavia sia un attento esame autoptico sia la foto a luce radente ne escludono l'esistenza (forse dovuta ad un gioco di luce) (vd. scheda EDR102273).

In un frammento di lastra di marmo, *CIL* X 4430 (fig. 5), alle ll. 1-2, lasciate incomprese dal Mommsen, la Chioffi[38] restituiva, per quanto con qualche dubbio, [--- *du*]*ovir*[- - -] / [---]*IIII, d(iebus) II*; invece vi si deve leggere e integrare, a mio avviso con certezza: [---] *vixit* [*ann(is)* ---]/ [*mens(ibus)*]*IIII, d(iebus) II*; *na*[*tus* - - -] / [*mo*]*ritur Capuae* etc. (vd. mia scheda EDR006828).

In alcuni casi vanno corrette la lettura e l'interpretazione del testo epigrafico, come ad esempio in *EphEp*. VIII 478 con la menzione di un frammentario *cursus* equestre; la Chioffi[39] alla l. 3 legge e integra [- - - *mili*]*tia utraque cu*++[- - -], ma si deve senz'altro correggere in [- - - *Sy*]*ria utraque cum ìu*[*re gladi* - - -] e la datazione della carriera va spostata dal I al tardo II secolo[40] (vd. la mia scheda EDR005421 con foto).

[34] Chioffi 2005, pp. 111-112, n. 114.

[35] Sul punto vd. Forni 1966, pp. 139-155 = Forni 2006, pp. 71-85.

[36] Chioffi 2005, p. 158 n. 195.

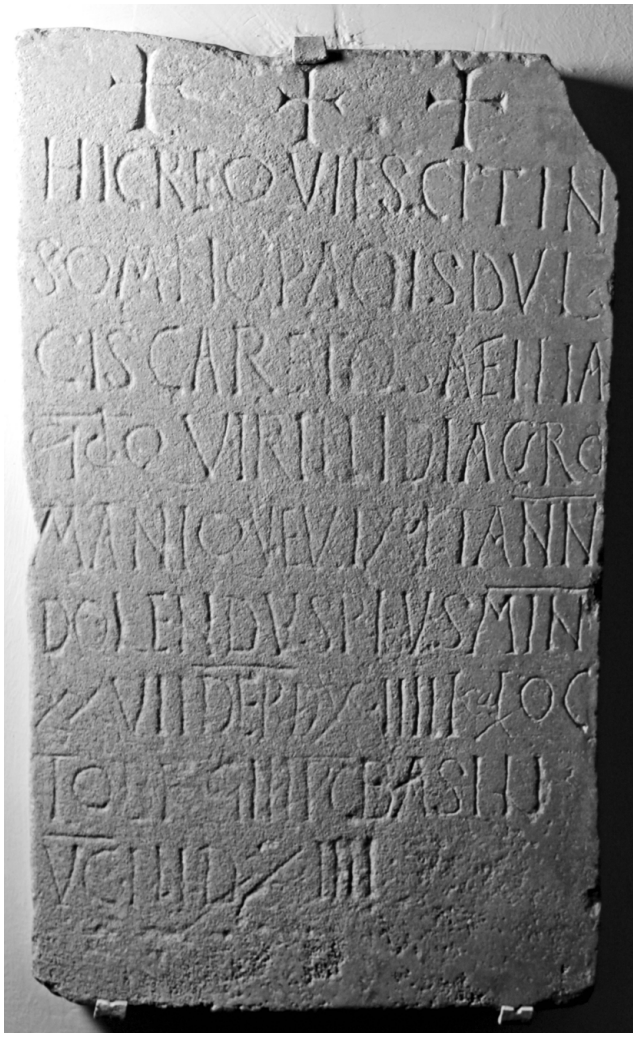
[37] Solin 1993, p. 29, n. 1.

[38] Chioffi 2005, p. 51, n. 13.

[39] Chioffi 2005, p. 106, n. 106 (e poi la relativa scheda *EDR* a cura di M. Foglia, ora sostituita dalla mia).

[40] Sulla carriera di questo anonimo cavaliere vd. l'opera della mia allieva De Carlo 2015, pp. 98-99 con foto e altra bibl.

7. *EphEp*. VIII 880.



Inoltre la Chioffi[41] non restituisce correttamente nella funeraria paleocristiana mutila *EphEp*. VIII 515 = EDR005456 (fig. 6) la datazione consolare del 374 con i consoli *Gratianus Augustus* per la terza volta e nella linea seguente il suo collega *Equitius* (ll. 4-5: [*cons(ulibus) G*]*ratiano Aug(usto) III* / [*et Eq*]*uitio*), tanto che *Equitius* è considerato un personaggio capuano[42].

Infine va notato che alcune iscrizioni, in particolare funerarie paleocristiane, sono omesse nel catalogo della Chioffi; cito per tutte *EphEp*. VIII 880 (fig. 7), posta a *Caretosa*, figlia di un diacono; alle linee 7-8 ho potuto correggere nella relativa scheda EDR005468 la datazione della *depositio*: *dēp(osita) d(ie) XIIII kal(endas) Oc/tobr(es) VIIII p̄(ost) c̄(onsulatum) Basili,/ v̄(iri) c̄(larissimi), ind(ictione) XIIII*[43], cioè al 18 settembre 550.

Correzioni di nomi si devono apportare ad alcune iscrizioni del Museo Campano; ad es. in una dedica a Silvano di II secolo posta *ex visu* da nove schiavi (*CIL* X 8217); il penultimo nome è stato da tutti riportato come C[*os*]*mus*[44], ma un'accurata autopsia della lastra consente invece di leggere a mio parere *Cḷemẹnṣ*, sebbene la superficie marmorea della stele risulti molto consunta (vd. la mia scheda EDR005627 con foto e bibl.)

In *CIL* X 3890 la lettura corretta del *cognomen* del liberto dedicante è quella del Mommsen: *Marcio* (e non *Marion* come proposto da Solin[45]; o *Mar*[-]++ dalla Chioffi[46]), come si vede già dalla foto in EDR005723.

Maggior rilievo ha la correzione onomastica alla stele ad edicola di età grosso modo augustea (*CIL* X 4011) (fig. 8) nel cui epistilio sono riportati in colonna i nomi di tre defunti, due uomini e una donna, che sono poi raffigurati in piedi nell'edicola. Il gentilizio della donna è rimasto incompreso a tutti gli editori, compresa la Chioffi[47]; un attento esame con il mio collaboratore U. Soldovieri consente invece di decifrarlo come [*Pa*]*ctụmeiae* [-] *l(ibertae) Pạ*[---], una liberta, che vi figura insieme a due *Annii*, confermando la lettura già data dal Mazzocchi, quando la stele doveva essere meglio conservata (vd. EDR005821). I *Pactumeii* sono un'importante *gens* capuana[48].

[41] Chioffi 2005, p. 69, n. 50.

[42] Infatti richiama al proposito l'elenco degli *Equitii* capuani in D'Isanto 1993, pp. 126-127, n. 132.

[43] I precedenti editori, che non riconoscevano l'*episemon* alla l. 8, leggevano invece: *XIIII cal Oc/tob. XXIIII p. c. Basili v̄(iri) c̄(larissimi), ind(ictione) XIIII*, che è lettura impossibile non solo per mancanza di spazio, ma anche perché riporta all'anno 565 in contraddizione con la *indictio XIIII*.

[44] Da ultimo anche dalla Chioffi 2005, p. 72 n. 54.

[45] Solin 1998, pp. 222-223.

[46] Chioffi 2005, p. 112 n. 115.

[47] Chioffi 2005, pp. 132-133, n. 147.

[48] Elenco in D'Isanto 1993, pp. 193-195, n. 248, con una dozzina di personaggi, cui la nostra si aggiunge.

8. *CIL* X 4011 part.

Sempre al controllo autoptico di Soldovieri si deve la lettura corretta in una stele ad edicola di età augusteo/giulio-claudia (*CIL* X 4047) dell'onomastica di una donna incisa sulla base (e non, come per gli altri defunti sull'epistilio); si tratta di una *Briṭṭia M(arci) et ((mulieris)) l(iberta) / Prima*[49] (vd. EDR005851 con foto) (fig. 9).

Una correzione riguarda invece l'età alla morte di due defunti in *CIL* X 4065, una stele di epoca augusteo-tiberiana posta ai *M(anii) Carulii*[50], cinque persone, tre maschi e due donne (liberte). In particolare per l'ultimo menzionato si deve leggere (fig. 10): *M(anio) Carulio / Tyranno; vix(it) / annos X* (e non *XXX* come invece scrive la Chioffi)[51] (vd. ora la mia scheda EDR005883).

Alla l. 4 dell'ara funeraria, posta nel II secolo a *Nasennia Prima* dal *coniux Castricius Liberalis* (*AE* 1972, 75a), si scorge ancora a mio parere traccia sicura del *praenomen A(ulus),* tipico dei pochi *Castricii* capuani, a differenza di quanto ritengono l'editore G. Barbieri[52] e la Chioffi[53], la quale lo ritiene addirittura omesso. Gli *A(uli) Castricii* probabilmente provengono da Puteoli, dove sono numerosi e fanno parte dell'*élite* cittadina[54].

Sul retro di questa ara funeraria (*AE* 1972, 75b) fu poi nel tardo IV secolo iscritta la dedica di una statua posta al senatore *Anicius Paulinus*, primo *proconsul* della provincia di *Campania*. Di particolare rilievo è ora la lettura completa che si può fornire di tutti i dedicanti della statua; finora si leggeva solo *regiones* [- - -] *collegia posuerunt*, mentre il secondo dedicante era restato a tutti incompreso[55]. Finalmente Umberto Soldovieri dopo ripetute autopsie è riuscito a decifrarne il nome: si tratta dei *vicani*, gli abitanti dei *vici* suburbani, che insieme a quelli delle *regiones* cittadine e ai membri dei *collegia* di Capua avevano posto la statua al primo *proconsul Campaniae* (vd. EDR005624 con foto).

La medesima espressione, finora ugualmente non letta, egli ha potuto riscontrare anche nella dedica al potente Petronius Probus (*AE* 1972, 76 = *AE* 1985, 273), dove alle ll. 7-8 si deve leggere: *regiones / vicani collegia posuerunt* (vd. ora EDR079706 con foto). Questa circostanza conferma che le due basi di statua ad Anicius e a Petronius sono state poste dagli stessi dedicanti all'incirca contemporaneamente verso il 380-381. A questo proposito va ora considerato anche l'importante

[49] La Chioffi 2005, pp. 124-125, n. 137, vi leggeva invece *Bri*[*tti*]*a M.l. / Pri*[*s*]*ca*; i precedenti editori addirittura omettevano del tutto questo personaggio.

[50] *Carulius/Carullius* è un raro gentilizio, in età repubblicana noto soltanto a Praeneste (EDR107787) e Minturnae (EDR072693), oltre che dai lingotti plumbei importati dalla Hispania da un mercante di questo metallo, *L. Carulius L. f. Hispallus Men(enia)*, su cui vd. ampiamente Stefanile 2017, pp. 174 ss.

[51] Chioffi 2005, p. 131, n. 144, in ciò ripetendo la lettura di G. Iannelli, in *Atti Commissione*, dic. 1875, p. 55, che però poi si corregge in *CIL* X 4065.

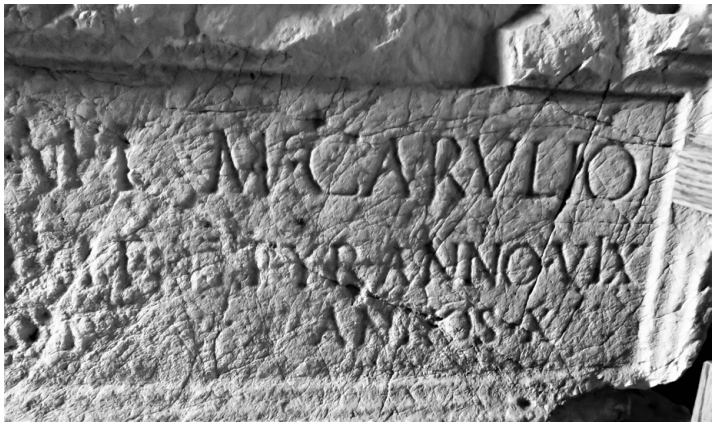
[52] Barbieri 1971, pp. 291-292, n. 1.

[53] Chioffi 2005, p. 153, n. 183.

[54] Camodeca 2018, pp. 463-464 con più di ventina di personaggi.

[55] Chioffi 2005, p. 109 n. 111B; compresa l'ultima edizione con foto e facsimile di Tantillo 2020, pp. 174 ss.

9. *CIL* X 4047 part.
10. *CIL* X 4065 part.



contributo di Porena[56], che con una correzione di lettura[57] alla l. 3 restringe la datazione della dedica a Petronius Probus al 381-2.

Concludendo, in questa breve relazione ho mostrato alcuni risultati della revisione della collezione epigrafica latina del Museo Campano, svolta in preparazione della schedatura in rete sul sito *EDR*, che è ormai di prossimo completamento e che fornirà un aggiornato catalogo, corredato da una buona documentazione fotografica, di un patrimonio culturale di grande rilievo storico in tal modo reso fruibile a tutti.

Giuseppe Camodeca
Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Napoli
giuseppecamodeca@gmail.com

[56] Porena 2020, pp. 109 ss. con foto e facsimile; Porena 2023, pp. 175 ss. e *passim*, con foto e facsimile.

[57] Sulla quale si dovrà tornare.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

AE = *Année Épigraphique*, Paris, 1888 -

Barbieri 1971 = G. Barbieri, *Nuove iscrizioni di Capua*, in *Miscellanea Greca e Romana*, 3, Roma 1971: 291-305.

Camodeca 2000 = G. Camodeca, "Le élites di rango senatorio ed equestre della Campania fra Augusto e i Flavii. Considerazioni preliminari", in *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire de la mort de César à la mort de Domitien. Classes sociales dirigeantes et pouvoir central*, a cura di M. Cébeillac-Gervasoni, Rome 2000: 99-119.

Camodeca 2008 = G. Camodeca, *I ceti dirigenti di rango senatorio, equestre e decurionale della Campania romana*, I, Napoli 2008.

Camodeca 2018 = G. Camodeca, *Puteoli romana: istituzioni e società. Saggi*, Napoli 2018.

Camodeca *et al*. 1999 = G. Camodeca - F. Nasti, A. Parma - A. Tortoriello, "Il patrimonio epigrafico latino della Campania e delle regiones II e III", in *Atti dell'XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina. Roma, 18-24 settembre 1997*, Roma 1999: 671-678.

Chioffi 2005 = L. Chioffi, *Museo Provinciale Campano di Capua: la Raccolta epigrafica*, Capua 2005.

Chioffi 2008 = L. Chioffi, *Epigrafi di Capua dentro e fuori del Museo Provinciale Campano*, Capua 2008.

Chioffi 2009 = L. Chioffi, "Da Theodor Mommsen al lapidario Mommsen. Capua romana nei testi latini della collezione epigrafica", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 55-79.

Chioffi 2011 = L. Chioffi, *Museo archeologico dell'antica Capua. Collezione epigrafica*, Roma 2011.

De Carlo 2015 = A. De Carlo, *Il ceto equestre di Campania, Apulia et Calabria, Lucania et Bruttii, dalla tarda Repubblica al IV secolo*, I-II, Roma 2015.

D'Isanto 1993 = G. D'Isanto, *Capua romana. Ricerche di prosopografia e storia sociale,* Roma 1993.

Eckert 1988 = M. Eckert, *Capuanische Grabsteine*, Oxford 1988.

EDR = *Epigraphic Database Roma* <http://www.edr-edr.it/default/index.php>

Forni 1966 = G. Forni, "Doppia tribù di cittadini e cambiamenti di tribù romane", in *Tetraonyma. Miscellanea Greco-Romana*, Genova 1966: 139-155.

Forni 2006 = G. Forni, "Doppia tribù di cittadini e cambiamenti di tribù romane", in *Le tribù romane IV. Scripta minora*, a cura di G.M. Forni, Roma 2006: 71-85.

ICI 8 = *Inscriptiones Christianae Italiae septimo saeculo antiquiores, VIII. Regio II: Hirpini,* a cura di A.E. Felle, Bari 1993.

ILCV = E. Diehl, *Inscriptiones Latinae Christianae veteres*, I-III, Berolini, 1925-1931.

Keppie 2000 = L. Keppie, *Legions and Veterans: Roman Army Papers 1971-2000*, Stuttgart 2000.

Massaro 2022 = M. Massaro, "Impulsi affettivi in alcune iscrizioni sepolcrali da Capua", in *Le epigrafi della Valle di Comino, Atti del diciassettesimo convegno epigrafico cominese (Atina - Palazzo Ducale 28-29 maggio 2022)*, a cura di H. Solin, Arezzo 2022: 131-159.

Pepe 2020 = C. Pepe, "Un epigramma votivo bilingue da Capua (*CIL* X 3812 = *CLE* 867)", in *Polygraphia* 2: 127-135.

Pepe 2023 = C. Pepe, "Osservazioni su alcuni carmina epigraphica sepolcrali da Capua", in *Carmina Latina Epigraphica. Developments, Dynamics, Preferences*, a cura di M. Horster, Berlin-Boston 2023: 189-225.

Porena 2020 = P. Porena, "Le iscrizioni del Pretorio di Gortina e la carriera prefettizia di Sex. Petronius Probus", in *Senatori romani nel Pretorio di Gortina: le statue di Asclepiodotus e la politica di Graziano dopo Adrianopoli*, a cura di F. Bigi - I. Tantillo, Pisa 2020: 87-141.

Porena 2023 = P. Porena, *A collector of prefectures. The inexorable rise of Sextus Petronius Probus*, Milano 2023.

Soldovieri c.d.s. = U. Soldovieri, "Sulla riedizione del patrimonio epigrafico di Capua romana", in *«Signori delle città»: aristocrazie cittadine, gruppi di potere e gestione del territorio nell'Impero romano*, Convegno Napoli nov. 2024, in corso di stampa.

Solin 1985 = H. Solin, "Analecta Epigraphica", in *Arctos* 19, 1985: 155-215.

Solin 1989 = H. Solin, "Iscrizioni inedite nel Museo Campano", in *Epigraphica* 51, 1989: 47-66.

Solin 1991 = H. Solin, in AA. VV. "Inscriptiones latinae liberae rei publicae", in *Epigrafia. Actes du colloque en mémoire de Attilio Degrassi (Rome 27-28 Mai 1988)*, Roma 1991: 375-377 n. 115.

Solin 1993 = H. Solin, *Le iscrizioni antiche di Trebula, Caiatia e Cubulteria*, Caserta 1993.

Solin 1998 = H. Solin, *Analecta Epigraphica 1970-1997*, Roma 1998.

Solin 2007 = H. Solin, "Le iscrizioni antiche di Venafro. Un panorama a cento anni dalla scomparsa di Theodor Mommsen", in *Samnium* 80, 2007: 15-77.

Solin 2010a = H. Solin, "Nuove iscrizioni di Capua. I", in *Il Mediterraneo e la Storia. Epigrafia e archeologia in Campania: letture storiche. Atti dell'Incontro internazionale di studio Napoli 4-5 dicembre 2008*, a cura di L. Chioffi, Napoli 2010: 119-130.

Solin 2010a = H. Solin, "Nuove iscrizioni di Capua. II", in *Oebalus* 5, 2010: 241-287.

Solin 2011 = H. Solin, "Nuove iscrizioni di Capua, III", in *Oebalus* 6, 2011: 119-129.

Solin 2021 = H. Solin, "Nuove iscrizioni di Capua, IV", in *Epigraphica* 83, 2021: 491-504.

Solin - Salomies 1994 = H. Solin, O. Salomies, *Repertorium nominum gentilium et cognominum Latinorum*, 2 ed., Hildesheim-Zürich-New York 1994.

Stefanile 2017 = M. Stefanile, *Dalla Campania alle Hispaniae. L'emigrazione dalla Campania romana alle coste mediterranee della Penisola Iberica in età tardo-repubblicana e proto-imperiale*, Napoli 2017.

Tantillo 2020 = I. Tantillo, *Creta e la politica fiscale dell'imperatore Graziano. Una spiegazione per il ciclo di Asclepiodotus*, in *Senatori romani nel Pretorio di Gortina: le statue di Asclepiodotus e la politica di Graziano dopo Adrianopoli*, a cura di F. Bigi - I. Tantillo, Pisa 2020: 167-189.

Cristina Pepe

Musa lapidaria: iscrizioni metriche al Museo Provinciale Campano*

Abstract

Il contributo offre un'analisi di cinque iscrizioni metriche (una bilingue greco-latina, quattro latine) che si conservano nella ricchissima collezione epigrafica del Museo Provinciale Campano.

This paper aims to analyze the five (one bilingual Greek-Latin and four Latin) metrical inscriptions kept in the epigraphic collection of the Museo Provinciale Campano.

Tra i pezzi della ricchissima collezione epigrafica del Museo Provinciale Campano di Capua – oltre 350 iscrizioni antiche, osche, greche e latine (le più consistenti in numero), a cui si aggiungono quelle medioevali e rinascimentali[1] – un nucleo particolare è rappresentato da quei *tituli* il cui testo si configura come interamente o parzialmente versificato. Si tratta complessivamente di cinque iscrizioni, tutte provenienti dall'area dell'antica *Capua*[2]. L'ultima autopsia delle iscrizioni è stata realizzata da chi scrive in data 19 dicembre 2024[3].

1. Prendiamo le mosse da *CIL* X 3812 = *IG* XIV 882 = *CLE* 867, una dedica a Nemesi che rappresenta un caso particolarmente interessante di iscrizione votiva bilingue greco-latina. L'iscrizione costituisce, infatti, il solo esemplare di documento bilingue greco-latino proveniente dal territorio dell'antica Capua. Ad accrescere l'eccezionalità dell'epigrafe capuana è poi la sua natura metrica: tra le iscrizioni versificate, quelle votive sono molto meno frequenti di quelle sepolcrali e di quelle onorarie[4]. Da Capua abbiamo un solo altro esempio di epigrafe votiva in versi:

* Questo studio è stato condotto nell'ambito del progetto PRIN PNRR 2022 "Epigraphic poetry in Ancient Campania" (P2022SFXHC), finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente C2, Investimento 1.1, CUP B53D23029260001. Il testo è stato oggetto di un proficuo confronto tra chi scrive e Umberto Soldovieri, cui va un sentito ringraziamento.

[1] Sulla collezione epigrafica del Museo, con particolare riguardo alla sezione delle epigrafi latine, vd. oltre a Solin 1989, Chioffi 2005, Chioffi 2008, Chioffi 2009, il contributo di G. Camodeca in questo volume.

[2] Non verrà preso in esame il caso delle due copie moderne di *CIL* X 4692 = *CLE* 1479, epitaffio per *Tuppuria Prisca* (da *Cales*), entrambe conservate nel Lapidario Mommsen (cf. Chioffi 2005, nn. 258 e 259), su cui rinvio a Korhonen 2010, pp. 134-135.

[3] Si ringrazia il personale del Museo, in particolare il Direttore Giovanni Solino e la dott.ssa Assunta Schiano, per aver agevolato l'accesso al Museo, il controllo e la documentazione fotografica delle iscrizioni.

[4] Altri casi di iscrizioni metriche bilingui greco-latine di natura votiva sono: *CIL* X 3336 = *IG* XIV, 873 (da *Misenum*); *CIL* XIII 7661 = *CLE* 850 (dalla *Germania Superior*); *CIL* XII 1277 = *CLE* 872 = *IG* XIV, 2482 (dalla *Gallia Narbonensis*); *CIL* VI 520 = *CLE* 1528 (da Roma); *AE* 1923, 75 = *SEG* 2, 1925, 533 (dalla Sicilia); *CIL* VI 509 = *IGUR* I 129 (da Roma); *CIL* VI 30966 = *IGUR* I 128

1. *CIL* X 3812 = *IG* XIV 882 = *CLE* 867.

si tratta della dedica a Diana Tifatina, databile al III sec. d.C., oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli[5].

La prima menzione della nostra epigrafe si deve all'erudito capuano Camillo Pellegrino che nel secondo volume del suo *Apparato alle antichità di Capua, overo discorsi della Campania felice*, pubblicato nel 1651, ne segnalava la presenza all'interno di una «Villa, assai vicina alla nostra città verso Oriente, detta *Il Fico*»[6], sulla strada che conduce dal fiume Volturno al Monte Tifata, nella località di Sant'Angelo in Formis. Gli *Atti della Commissione Conservatrice di Oggetti di Antichità e Belle Arti di Terra di Lavoro* ci informano che l'ara fu trasportata al Museo Provinciale Campano nel 1876[7]. Attualmente è visibile nel Lapidario Mommsen.

Il testo è inciso su un'ara in calcare a forma di parallelepipedo (dim. 135 x 80 x 70 cm, lett. 4-7,5 cm) con la fronte lavorata ma non lisciata nella parte superiore – parzialmente danneggiata nell'angolo sinistro – e sgrossata in quella inferiore (fig. 1).

L'iscrizione occupa quasi per intero lo specchio epigrafico (70 x 70 cm), ottenuto mediante l'abbassamento del piano e riquadrato da un listello piatto. L'andamento della scrittura appare più regolare nella porzione greca, meno in quella latina, dove le linee tendono ad abbassarsi e le lettere a diventare più serrate[8]. La *mise en page*, d'altra parte, mostra non solo una simmetria tra lo spazio occupato dai due testi, quello greco e quello latino, che si dispongono rispettivamente su quattro righe, ma anche una struttura dicolica, con corrispondenza tra fine rigo e cesura mediana del verso, che evidenzia, segnalandola al lettore, la natura poetica del testo[9]. Per rispettare questa disposizione, il lapicida ricorre ad espedienti come la *omicron* nana in καθειδρύσατο alla fine della r. 4, e l'incisione di lettere sulla cornice sia a sinistra (a r. 6) sia a destra (rr. 6-7) dello specchio epigrafico[10].

δεσποίνῃ Νεμέσει
καὶ συννάοισι θεοῖσιν
Ἄρριανός βωμὸν
τόνδε καθειδρύσατο
Iustitiae Nemesi
Fatis quam voverat aram
numina sancta colens
Cammarius posuit[11].

(da Roma); *AE* 1903, 206 = *AE* 1905, 239 = *AE* 1999, 1249 (dalla *Pannonia superior*); *CLE* 1861 = *IGRR* 1207 = *AE* 1902, 162 = *AE* 2018, 1826 (dall'Egitto).

[5] *CIL* X 3796 = *CLE* 256 = *ILS* 326, su cui vd. ora Pena 2020.

[6] Pellegrino 1651, p. 780. In ragione della sua natura bilingue e del suo contenuto, il documento destò notevole interesse tra studiosi e cultori di antichità tra Settecento e Ottocento, in Italia e all'estero; su questo si rinvia a Pepe 2020.

[7] *Atti della Commissione Conservatrice di Oggetti di Antichità e Belle Arti di Terra di Lavoro*, verbale del 3 luglio 1876, p. 63.

[8] Tra le lettere greche, il *sigma*, l'*epsilon* e l'*omega* hanno forma lunata. Per una descrizione paleografica dettagliata cf. Muñoz Martínez 2024, p. 16.

[9] Agosti 2022, pp. 303-304, che sottolinea come questa struttura dicolica diventi frequenti nelle iscrizioni metriche greche ad andamento dattilico a partire dal II sec. d.C.

[10] Quanto all'*interpunctio*, sotto forma di piccole *hederae*, è presente una sola volta nel testo greco (tra τόνδε e καθειδρύσατο) e abbastanza regolarmente in quello latino.

[11] Altre edizioni: *ILS* 3737; Kaibel 1878 n. 837; *EDR*100041 (U. Soldovieri); Chioffi 2005, n. 55; Pepe 2020; Muñoz Martínez 2024, n. 1.

Nel suo insieme, il testo realizza due distici elegiaci regolari[12]:

Δεσποίνῃ Νεμέσει καὶ συννάοισι θεοῖσιν
Ἄρριανός βωμὸν τόνδε καθειδρύσατο.
Iustitiae, Nemesi, Fatis, quam voverat aram,
numina sancta colens, Cammarius posuit.

La scelta di anteporre il greco al latino, insieme ad altri indizi, fa pensare che il committente fosse un greco dotato di una buona padronanza dell'altra lingua. Il nome Ἄρριανός è infatti ben attestato nelle iscrizioni greche di epoca imperiale, in particolare nell'area dell'Asia Minore[13]. Il latino *Cammarius*, non altrimenti documentato, potrebbe essere un soprannome (*signum*) derivato da *cammarus* ("gambero")[14], o, più probabilmente, un gentilizio al posto di *Camarius*[15], con raddoppiamento forse legato ad esigenze metriche. L'inserimento di questo secondo elemento onomastico nei versi latini è intenzionale, dal momento che *Arrianus* – equivalente latino di Ἄρριανός – avrebbe garantito una corretta scansione metrica[16] e potrebbe rivelare la volontà del dedicante di esibire l'acquisito *status* di cittadino romano. D'altronde, la stessa scelta di redigere il testo in due lingue parrebbe legata al desiderio dell'uomo, nativo d'Oriente, di manifestare l'ormai avvenuta assimilazione della lingua e della cultura latina[17]. La scelta non comune, poi, di ricorrere alla versificazione segnala un certo grado di istruzione (e la volontà di esibirlo).

Quanto al contenuto della dedica, le due versioni hanno molto in comune, ma non sono l'una l'esatta riproduzione dell'altra[18]. Nel testo latino viene precisato che l'erezione dell'ara è frutto dell'adempimento di un voto (*quam voverat*, a cui corrisponde nel greco il solo deittico τόνδε); inoltre, vi troviamo espresso il sentimento di devozione religiosa del dedicante (*numina sancta colens*)[19]. Un'altra significativa differenza riguarda le divinità alle quali viene consacrato l'altare. In entrambe è presente la dea greca Nemesi, che conobbe la sua fase di massima attestazione nel mondo romano nel II e III secolo d.C.[20], accompagnata dall'epiclesi δεσποίνα nel testo greco[21], menzionata invece accanto a *Iustitia* e ai *Fata* in quello latino. Con ogni probabilità, a *Iustitia* e *Fata* corrisponde nel testo greco l'espressione σύνναοι θεοί[22]. L'associazione di Nemesi con *Dike/Iustitia*, con cui c'è una

[12] L'abbreviazione della -υ nell'aoristo di ἱδρύω e dei suoi composti (καθειδρύσατο, con grafia frequente del dittongo ει in luogo di ῑ) è ben attestata nella poesia di epoca imperiale e tardoantica. Paralleli in ambito epigrafico sono Kaibel 1878 nn. 320, 414, 455, 801, 1059; paralleli in ambito letterario: *Anth. Pal.* VII, 109; Nonnus *Dion*., III, 399 e IV, 22; Manetho III 80. L'espressione con anastrofe βωμὸν τόνδε καθειδρύσατο, con ἱδρύω composto (preverbiato) e in forma media che regge il complemento oggetto βωμόν, trova un interessante parallelo in un epigramma inciso sull'altare di Zeus ai confini del Chersoneso in Tracia (*IKSestos* n. 63), ricordato anche da Demostene (*Per Alonneso,* 40, trasmesso in versione ampliata in *Anth. Pal.* IX, 786).

[13] *LGPN*, spec. vol. V.A e V.B.

[14] Mommsen *ad CIL* X 3812 e *ThlL*, *Onom*. II, col. 122. Così anche Kajanto 1965, p. 333 *dubitanter*.

[15] Vd. Chioffi 2005, p. 73. *Camarius* deriverebbe da Camari, un'isola adiacente all'Arabia secondo Solin - Salomies 1994, p. 43.

[16] Vd. già Kaibel 1878 *ad loc*.

[17] Come già suggerito in Pepe 2020, p. 130. Interessanti riflessioni sulle ragioni che motivano l'uso sia del greco che del latino nelle iscrizioni metriche di natura sepolcrale in Occidente, sull'identità e sul grado di cultura dei committenti in de Hoz 2023, pp. 267-272.

[18] Diverse sono le classificazioni proposte per le iscrizioni bilingui, tra cui Leiwo 2002, Corbier 2012, Tozzi 2019, Mullen 2023. Nella classificazione di Leiwo 2002, pp. 173-174, la nostra iscrizione rientrerebbe nella categoria B "Texts which have almost the same information in both languages"; in quella di Corbier 2012, tra le iscrizioni bilingui "dissimmetriche" (p. 58); nella tassonomia di Tozzi 2019, nel gruppo delle "iscrizioni bilingui in senso stretto"; infine, nella lista di Mullen 2023, la dedica ricadrebbe nella categoria "Bi-version bilingual text - overlapping".

[19] Se l'espressione *voverat aram …posuit* si trova anche nelle iscrizioni in prosa, per es. nel *titulus* urbano *CIL* VI 225 (p. 3004, 3755) = *CIL* VI 30720, il sintagma *numina sancta* è tipico della poesia alta (*Lucr*. 2, 434 e 6, 70, Verg. *Aen*. 3, 543; cf. per analoghe combinazioni con il verbo *colo*, Verg. *Georg*. 1, 30 *numina sola colant*; cf. *Anth. Lat.* 807, 4 *numina sancta colit*).

[20] Vd., in particolare, Hornum 1993 e Fortea López 1994, altra bibliografia raccolta in Pepe 2020, p. 130, nota 18.

[21] L'epiclesi, ricorrente per le divinità femminili (vd. *LSJ s.v.* δεσποίνα), ha un equivalente nel latino *regina*, con cui è di frequente invocata Nemesi (17 esempi raccolti da Hornum 1993).

[22] Pepe 2020, p. 131.

2. *CIL* X 4053 = *CIL* I² 1589 e p. 637.

prossimità naturale in virtù della concezione di Nemesi punitrice, è ben documentata già nel IV sec. a.C. ma si rafforza in epoca imperiale[23]. Altrettanto frequente è la connessione, sempre dettata dalla somiglianza di ruoli, di Nemesi con le divinità che presiedono al destino degli uomini come la *Tyche/Fortuna* o le *Moirai/Parcae*[24] e che nella nostra iscrizione sono evocate attraverso il termine *Fata*[25].

Un culto di Nemesi a Capua potrebbe essere connesso alla presenza in città del celebre Anfiteatro. Stretto è, infatti, in epoca imperiale il legame che unisce la dea al mondo dei *ludi* anfiteatrali: spesso Nemesi appare titolare dei culti officiati negli anfiteatri e molti sono gli esempi di dediche, are o veri e propri sacelli in suo onore edificati all'interno o subito all'esterno delle strutture anfiteatrali[26]. L'ipotesi di un'associazione tra Nemesi e l'anfiteatro capuano è avvalorata da confronti con contesti territoriali prossimi (*Venafrum* e *Allifae*): dall'anfiteatro di *Venafrum* proviene, infatti, un altare con dedica a Nemesi *sancta*[27], mentre un ambiente sotterraneo nell'anfiteatro di *Allifae*, che doveva originariamente presentare un'apertura sull'arena, è stato interpretato come *sacellum* dedicato a Nemesi[28]. D'altra parte, proprio dalla venerazione di Nemesi in qualità di protettrice delle *venationes* e degli altri spettacoli anfiteatrali discendono anche la sua associazione e persino identificazione con Diana[29], dea in onore della quale era stato eretto un celebre santuario nel territorio dell'antica Capua, alle pendici del Monte Tifata. All'ipotesi di un culto di Nemesi collegato con quello di Diana ci riporta il luogo nel quale l'altare fu reimpiegato e osservato dal Pellegrino nel XVII sec., sito nell'area del *vicus Dianae*, in prossimità della strada che conduceva dalla città al santuario[30].

L'analisi delle caratteristiche interne come la lingua, la prosodia e la formulazione della dedica confermano una datazione al II sec. d.C., suggerita dal supporto e dalla paleografia[31].

2. Passiamo a considerare l'epitaffio della liberta *Caesia Muscis* (*CIL* X 4053 = *CIL* I² 1589 e p. 637, cfr. p. 1009), inciso su una stele in travertino (dim. 202 x 118 x 32 cm, lett. 3,8-2,6 cm) (fig. 2). La stele, rinvenuta alla metà del XIX sec. a S. Angelo in Formis, faceva parte di un monumento sepolcrale in più ambienti scavato nel monte Tifata, di cui costituiva la fronte[32]. Riutilizzata dapprima in una masseria (a. 1873), entrò poi a far parte della collezione del Museo e attualmente è collocata nel primo cortile.

[23] Nell'*Inno a Nemesi* del citaredo cretese Mesomede, vissuto alla corte dell'imperatore Adriano, si afferma che Nemesi è «figlia di Dike» (θύγατερ Δίκας) e sua «assistente» (πάρεδρον) vd. *GDRK* fr. 3, 2 e 18; «in te sono i giudizi dei mortali» (ἐν σοὶ δ' εἰσὶ δίκαι θνητῶν) recita l'*Inno orfico* in suo onore (61,9). In una iscrizione incisa su un rilievo proveniente da Thessaloniki e databile al II-III sec. d.C. (*IG* X/2, 1, 62) Nemesi è espressamente apostrofata come Δικαία. Sull'associazione tra Nemesi e *Iustitia/Dike* vd. Pepe 2020, p. 130, nota 24 con altra bibliografia.

[24] Hornum 1993, pp. 7, 11, 65, ma già Wissowa 1912², pp. 377-378.

[25] Sirano 2016, p. 282. Per l'equivalenza tra *fortuna*, *Parcae* e *Fata* nella poesia latina vd. Kajanto 1981.

[26] Vd. Wissowa 1912², p. 377, Hornum 1993, pp. 43-88 e Diosono 2019, pp. 91-92.

[27] *CIL* X 4845; Hornum 1993, pp. 240-241, n. 154.

[28] Soricelli - Stanco 2009, p. 19.

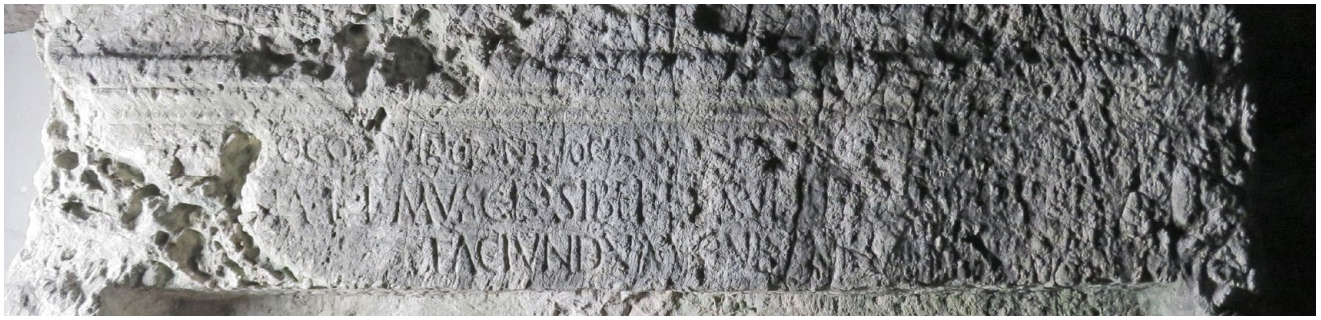
[29] Wissowa 1912², p. 377, Hornum 1993, p. 80 e Diosono 2019, p. 104.

[30] Pepe 2020, p. 131.

[31] Questa la datazione proposta anche da Chioffi 2005, p. 72 e U. Soldovieri in *EDR*100041; fra II e III sec. oscilla Kaibel 1878 *ad loc.*

[32] Così riferiscono Minervini 1860, pp. 4-5 e Novi 1861, p. 27.

3. *CIL* X 4053 = *CIL* I² 1589 e p. 637 (epistilio).



La stele appartiene ad un particolare gruppo di stele funerarie a edicola di produzione locale capuana sulle quali ha richiamato l'attenzione, negli anni '40 del secolo scorso, Lidia Forti[33]. Il monumento di *Caesia Muscis* presenta un frontone con ai lati acroteri (in parte fratti) e al centro un *gorgoneion*. All'interno della nicchia trovano posto cinque figure, consunte ma ancora riconoscibili: partendo da sinistra, un uomo che indossa una tunica a maniche corte e la toga; accanto a lui una donna vestita con tunica e manto e con il capo velato, che con la destra gli stringe la mano destra (secondo il motivo della *dextrarum iunctio*) e che appoggia il braccio sinistro sul collo di un giovinetto. Anche il giovinetto indossa la tunica e la toga; di fianco a lui, collocata su un podio, è scolpita una figura d'infante molto consunta; infine segue un uomo con la toga che gli copre ambedue le spalle[34].

Il testo è inciso in parte sull'epistilio (fig. 3), in parte sulla base, dove è ripartito su quattro colonne. Segni di interpunzione triangolari con funzione di separatori tra le parole sono ancora visibili sulla base.

〈:in epistylio〉
R̲ogo t̲e̲, viator, ni nocias meo[---].
[Cae]s̩ia L(uci) l(iberta) Muscis sìbeì et sueis̲ d̲e̲ s̲u̲[a pecunia]
faciundum curạvị[t].

〈 : in basi〉
〈 : columna I〉
L(ucio) Caesio Q(uinti) f(ilio)
Ter(etina), patrono
〈 : columna II〉
Caesia L(uci) l(iberta)
Muscis
〈 : columna III〉
Qua[---]+o̩,
verṇạe̲
s̩uo
〈 : columna IIII〉
C̲l̲[---]
[------]
[------][35]

[33] Forti 1942a e Forti 1942b a cui si rinvia per una dettagliata descrizione delle caratteristiche artistiche e architettoniche; Frederiksen 1959, pp. 94-107 ha allargato il numero degli esemplari registrati e descritti dalla Forti (una sessantina) fino a circa 120 (vd. elenco a p. 99). Vd. anche Eckert 1988 *passim*.

[34] Cf. Forti 1942a, p. 54, Eckert 1988, pp. 148-149, n. 21 e Chioffi 2005, pp. 84-85. Le figure rappresentate sono cinque mentre i defunti menzionati nell'iscrizione sono soltanto quattro. Un caso simile si incontra in *CIL* X 4174, come già segnalato da Chioffi 2005, p. 85.

[35] Altre edizioni: Minervini 1860, p. 5; Novi 1861, p. 27; Ruggiero 1888, p. 266; Forti 1942a, p. 54; Chioffi 2005, p. 84, n. 72; *EDR*080380 (G. Camodeca), vd. anche Solin 1985; Solin 1986.

Nella prima riga, con lettere di modulo irregolare ma visibilmente più piccolo rispetto alle righe successive, troviamo una formula con l'invito al *viator* a non violare la tomba *R̲ogo te, viator, ni nocias meo[---]*; segue, nelle due righe successive, il nome della donna – *Caesia Muscis*[36], liberta di Lucio – che ha eretto a proprie spese il monumento per sé stessa, per il suo patronus *Lucius Caesius*[37] e per i suoi due schiavi (*vernae*)[38]. Infine, sulla base della stele e in corrispondenza delle figure scolpite, si dovevano leggere i nomi di *Caesia* e degli altri defunti[39].

Dal punto di vista linguistico, l'iscrizione è caratterizzata da ortografie arcaizzanti, ancora diffuse nell'epigrafia tardorepubblicana, come *sibei* e *sueis* con dittongazione della *-ī* in *–ei*[40], *ni* e *nocias* con chiusura della *-e* in *-i*[41], *faciundum* (= *faciendum*) con scambio tra *-u* ed *-i*[42]. La formula deprecatoria, dopo la sequenza inziale *rogo te, viator*[43], è costruita con *ni* (= *ne*) e il congiuntivo *nocias* (= *noceas*), da intendersi paratatticamente come congiuntivo indipendente con valore esortativo oppure ipotatticamente con valore completivo[44]. Una formula simile è attestata in altre due stele capuane, quella per lo schiavetto *Faustus* (*CIL* I² 3121) dove si legge *rogo te,* | *viator, nolei* | *me nocerei* e quella per la liberta *Staberia Flora* (*CIL* X 4352 = *CLE* 16c), oggi dispersa ma nota da apografi umanistici, dove leggiamo similmente *Rogo* | *te, m[i]* | *viator,* | *noli m[i]* | *nocer[e]*[45]. La porzione finale della riga dopo MEO risulta illeggibile a causa della consunzione della pietra. Nell'Ottocento, Giulio Minervini e Giuseppe Novi avevano trascritto il testo come segue: ROGO TE VIATOR NI NOCIAS MEOS BONO GENIO E[, integrando, a fine riga, la lettera *E* con *eas* oppure *esto*[46]. Secondo questa lettura, la formula deprecatoria sarebbe seguita da un augurio con il quale il viandante che si astiene dal danneggiare il monumento viene affidato alla protezione del *bonus Genius*[47]. In particolare, poi, accogliendo l'integrazione *esto*, il testo si configurerebbe come un regolare settenario giambico con dieresi alla fine del quarto piede. Seppure, con maggiore prudenza, si consideri il solo testo superstite, è comunque possibile riconoscervi un andamento ritmico giambico[48]. Com'è stato più volte osservato, in questo come in altri casi nei quali un verso singolo non riceve la conferma di un secondo verso, risulta problematico giudicare la reale intenzione del compositore (e del committente) di produrre un testo metrico. Nella nostra iscrizione, però, anche l'*ordinatio* suggerisce la volontà di isolare visivamente questa prima sezione – incisa, come si è detto, sulla prima riga e con lettere di modulo visibilmente più piccolo (fig. 3) –

[36] *Muscis* è forma latinizzata del grecanico *Moschis*. In questa forma è attestato altrove solo in una iscrizione africana *ILAfr* 479, 5 e in una iscrizione cristiana da Roma *IGUR* X 26409. Nella forma *Muschis* compare in un'altra epigrafe capuana (*CIL* X 4418).

[37] La *gens Caesia* è ben attestata nella zona di Capua (D'Isanto 1993, p. 87) ma il patrono di *Caesia* era originario di un'altra zona, come si evince dal riferimento alla tribù *Teretina*, che non era quella dei Capuani.

[38] Va sottolineato come, nell'iconografia, l'impiego della toga non implica una condizione di libertà, essendo tale impiego esteso anche a liberti e schiavi.

[39] Il nome del primo è stato variamente letto come *Quadrato* (Minervini), *Quad[.]io* (Mommsen ad *CIL*), *Quad[ra]to* (Solin 1985), *Quartion[i]* (Solin 1986), *Quarto* (Chioffi).

[40] Altri esempi in *CIL* I² *Indices* pp. 1243-1244 e 1313. Ampia discussione in Zair 2023, pp. 50-57.

[41] Per questi slittamenti *e*> *i* vd. *CIL* I² *Indices* p. 1314. Cf. Zair 2023, p. 55.

[42] Cf. *CIL* I² *Indices* p. 1218; Zair 2023, pp. 85-90.

[43] Altre formule di allocuzione al passante si incontrano negli epigrammi capuani *CIL* X 4428 = *CLE* 1083, 1 *[tu] qui praeteriens spectas mortis monu[mentum aspice quam]* su cui vd. *infra* e *CIL* X 4183 (p. 976) = *CLE* 222, 5 (III-IV sec. d.C.) *Si nomen queres, qui leges, mensem priorem cogita.*

[44] Pepe 2023, p. 200.

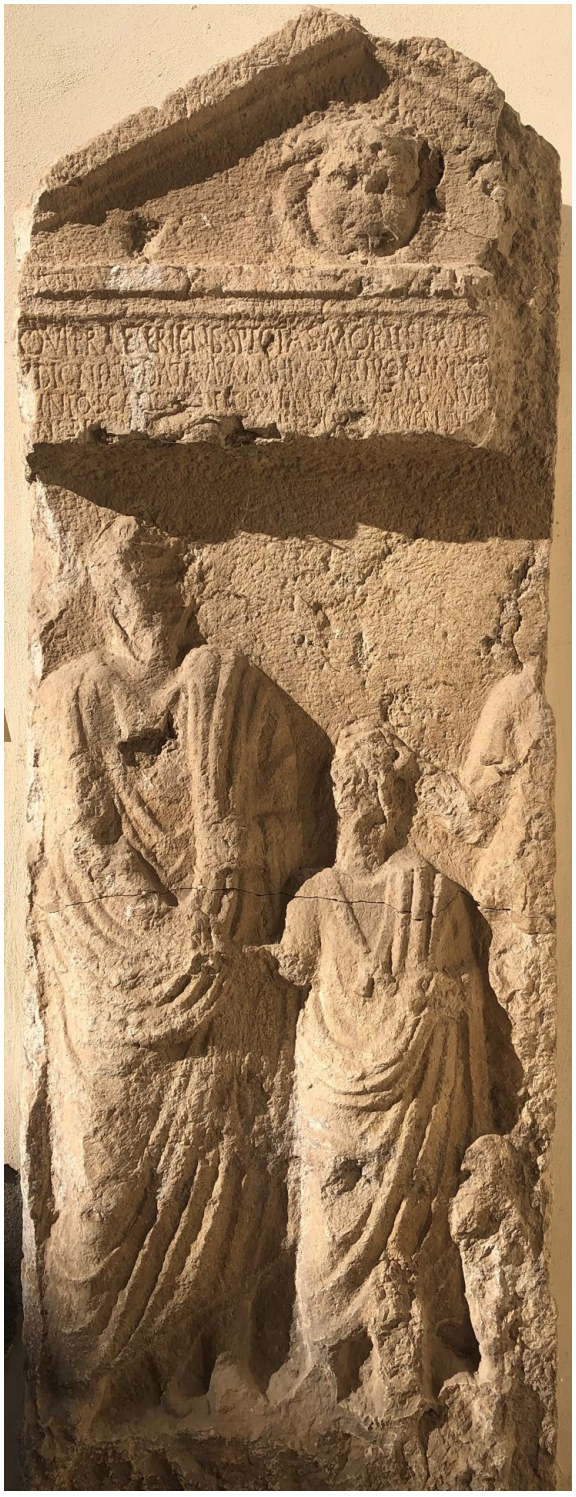
[45] Su queste iscrizioni e la loro possibile configurazione metrica si rinvia a Pepe 2023, pp. 193-196.

[46] Minervini 1860, pp. 5 e 6 (vd. anche Tav. I); Novi 1861, pp. 27-29. In una prima trascrizione, che nel dicembre del 1859 lo stesso Novi aveva trasmesso alla Direzione del Real Museo Borbonico di Napoli insieme alla notizia del rinvenimento dell'epigrafe, si legge *meos innocentes* alla fine della riga 1 (così anche in Ruggiero 1888, p. 266).

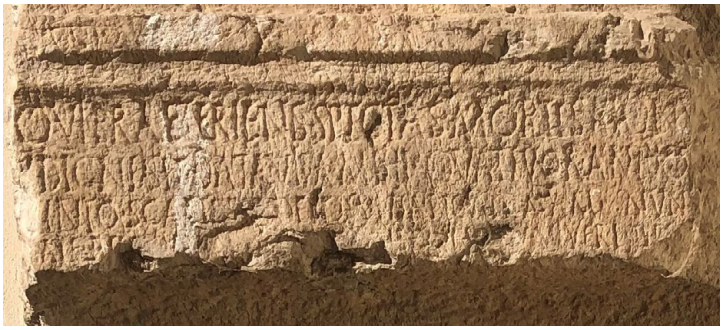
[47] Minervini 1860, p. 7: «sicché quando Cesia dice al passaggiero: *sta col tuo buon Genio*, ovvero *vattene col buon Genio*, non fa che esprimere un augurio di buona fortuna».

[48] Il termine *viator* può essere considerato bisillabico (*vjator*); per casi analoghi vd. Massaro 2007, p. 937 a proposito dell'iscrizione urbana *CIL* I² 1212 = *CLE* 74.

4. *CIL* X 4428 = *CLE* 1083



5. *CIL* X 4428 = *CLE* 1083 (epistilio)



dal resto del messaggio epigrafico, chiaramente prosastico, cui sono riservate la dedica e le indicazioni onomastiche[49].

Caratteristiche del supporto[50], paleografia e lingua concorrono a suggerire una datazione dell'iscrizione alla seconda metà del I sec. a.C.

3. Appartenente allo stesso gruppo della precedente e di età pressoché coeva è la stele *CIL* X 4428 = *CLE* 1083. La stele (dim. 216 x 70 x 22 cm; lett. 3,5-2 cm) (fig. 4) fu vista e registrata da Mommsen (ad *CIL* X 4428) nel 1873 «sotto il palazzo della Mensa nel largo del palazzo arcivescovile», cioè in piazza Landolfo a Capua, ed è attualmente collocata nel primo cortile del Museo.

Nel frontone, anche in questo caso, campeggia a rilievo un *gorgoneion*; nella nicchia di grandi dimensioni vi sono quattro figure stanti di prospetto, consunte e dai volti quasi illeggibili: da sinistra un uomo che indossa la tunica e una toga riccamente panneggiata e con una mano che stringe un ampio *balteus*; alla sua toga, con la mano destra, si attacca un bambino, forse il figlio, anch'egli rivestito da una toga e con al collo un cordone con nodo in punta al posto della *bulla*; sulla sua testa poggia la mano una terza figura femminile, appena rintracciabile, e tra di loro si intravede a malapena un altro bambino (o bambina) più piccolo[51].

L'iscrizione è incisa sull'epistilio e distribuita su quattro righe che, a causa della frattura della stele su entrambi i fianchi, si presentano lacunose all'inizio e soprattutto alla fine; particolarmente consulta, poi, appare l'ultima riga (fig. 5).

[49] Vd. già Pepe 2023, p. 201.

[50] Per tutto il gruppo delle stele capuane è stata proposta una datazione ad epoca tardo-repubblicana (Frederiksen 1959, pp. 100-102) o a un arco di tempo compreso tra la prima metà del I sec. a.C. e la prima metà del I sec. d.C. (Forti 1942b, p. 327).

[51] Una descrizione del monumento è offerta da Forti 1942a, p. 47, cf. anche Eckert 1988, pp. 146-147, n. 18.

[Tu] qui praeteriens spectas mortis monu[---]
[i]n̲digne sit data vita mihi quatṭuor anno[---]
[in qu]into scandẹ[ns] deṗosui hanc aṇimam nun[c ---]
[---]atebri[s ---]++[---]IṢ[---]+ vivere di̲s̲[---][52].

2 quativor *Mommsen* : quattuor *Solin* : quatṭuor *Camodeca*; 3 hanc *Camodeca*, *lapis* : heic *alii*; 4 [l]atebri[s] *Mommsen, Bücheler* : [l]atebris *Forti* : [l]atebriṣ *Chioffi*, [l]atebri[s ---]*Camodeca*; v[---]is *Mommsen* : [---]DIS[- - -]V *Chioffi* : [---]IṢ[---] *Camodeca*; vivere dis[---] *Mommsen* : vivere dis[ce] *Chioffi* : vivere di̲s̲[ce. ---] *Camodeca*

Nonostante questo stato frammentario di conservazione, vi si può abbastanza agevolmente individuare un *elogium* versificato in distici elegiaci, composto da moduli formulari e ricorrenti che si ritrovano, con minime variazioni, in una serie di altri carmi epigrafici sepolcrali, provenienti soprattutto da Roma e dall'Italia[53].

Il confronto con questi altri epitaffi permette di ipotizzare, sia pure con la necessaria cautela, una plausibile integrazione delle parti perdute dell'epigramma:

[Tu] qui praeteriens spectas mortis monu[mentum, / aspice quam
i]n̲digne sit data vita mihi. / Quattuor anno[rum vixi dulcissimus omni], /
[in qu]into scandens, deposui hanc animam. / Nun[c moror infelix deserta]
[luce l]atebris. / [Hunc omnis venient.] Vivere diṣ[ce. Vale.]

1 *monumentum, aspice quam* Mommsen et al. ; 2 *annorum vixi* Mommsen, Bücheler : *annos vixi* Chioffi : *annorum ad quintum dulcissima vixi* Garrucci : *annorum vixi dulcissima matri* Cholodniak : *annorum vixi dulcissimus omni* ego; 3-4 *nunc vagor in latebris deserta luce relicta* Garrucci : *nunc teneor latebris deserta luce peracta* Cholodniak: *nunc moror in latebris* Chioffi, Massaro; *Nunc moror infelix deserta luce latebris* ego; 4 *hunc omnes venient* Garrucci : *hunc omnis venient* Cholodniak; *vivere disce. Vale* Garrucci, Bücheler, Cholodniak, Solin, Massaro.

Numerosi sono i confronti che avvalorano la ricostruzione dei primi due distici, corrispondenti ai primi due periodi del componimento. Nel primo distico il defunto, parlando in prima persona, si rivolge al *viator* invitandolo a fermarsi e a riflettere sull'ingiustizia della *mors immatura* che l'ha strappato all'affetto dei suoi cari[54]. Tra gli elementi di fissità maggiormente caratteristici dell'impianto formulare, dal punto di vista del lessico, c'è l'avverbio *indigne* usato in riferimento alla crudeltà e all'incomprensibilità della morte prematura e da intendersi nell'accezione antica di "ingiustamente", quasi come equivalente di *inique*, così come lo si legge nel celebre epicedio catulliano 101, 6 *heu miser indigne frater adempte mihi* ma anche in *CIL* IX 5557 = *CIL* I 1924 (p. 1053) = *CLE* 69, 2 (da *Urbs Salvia*, I sec. a.C.) *pueri virtus indigne occidit*[55]. Nel secondo distico, abbiamo il ricorso ad una espressione artificiosa e ridondante per indicare l'età, nella quale si distingue tra l'età già vissu-

[52] Altre edizioni: Garrucci 1861, p. 35; Cholodniak 1897, p. 483; Forti 1942a, p. 47; Chioffi 2005, n. 149; *EDR*006820 (G. Camodeca); Massaro 2022a, pp. 140-143. Cf. anche Solin 1985, p. 171.

[53] Gli epitaffi in cui ricorrono questi moduli sono stati raccolti da Cugusi, Sblendorio Cugusi 2010, pp. 91-94 che hanno parlato di "doppioni epigrafici". Utile è anche la sinossi in Fernández Martínez - Ortiz-Gómez 2020, pp. 118-122. L'elenco di paralleli è ancora più ricco se si considera isolatamente il primo distico (vd. ancora Cugusi, Sblendorio Cugusi 2010, p. 94, nota 3). Sul piano della versificazione, si alternano una configurazione in distici elegiaci e una configurazione in metro giambico, talvolta anche combinate tra loro nello stesso componimento; cf. Massaro 2014, pp. 74-75.

[54] Nessun termine nel testo superstite consente di distinguere il sesso del defunto cui è dedicato l'epitaffio, ma la raffigurazione del bambino con la toga all'interno della nicchia suggerisce che dovesse trattarsi di un maschio. Per questo motivo, è preferibile ipotizzare alla r. 2 la presenza della forma maschile *dulcissimus* in luogo di *dulcissima* (proposta in Pepe 2023, p. 206). La clausola più ricorrente, con il femminile *dulcissima*, prevede la menzione del padre o della madre in caso dativo; si propone qui, *exempli gratia*, *omni*, in quanto la sequenza *dulcissimus patri* (o *matri*) sarebbe prosodicamente scorretta, a meno che non si consideri caduca la -s di *dulcissimus*. D'altronde, come sottolinea Massaro 2022a, pp. 142-143 un'indicazione biometrica così complessa poteva essere esonerata da una costituzione metrica o da un andamento ritmico definito.

[55] Cf. Cugusi - Sblendorio Cugusi 2010, p. 95.

ta e goduta e quella nella quale si muore (quest'ultima maggiore di un anno rispetto alla prima)[56]. A differenza di quanto accade nelle altre attestazioni del distico, dove si impiegano le forme participiali composte *ascendens*, *inscindens* e *escendens,* nell'epigramma capuano la preferenza è per la più rara forma semplice del verbo *scandere* (*scandens*) con un probabile *in* a precedere il numerale in caso ablativo. L'immagine è quella metaforica della vita come progressiva salita verso un livello superiore, che si misura di anno in anno[57]. Espressivo e d'impiego poetico è il nesso *animam deponere*[58] per indicare la morte, attestato nelle fonti letterarie a partire dalla prima epoca imperiale[59].

Questa prima coppia di distici appare associata, nella maggior parte delle altre attestazioni, a due moduli (talvolta ad uno solo, talvolta ad entrambi) altrettanto diffusi tra le epigrafi versificate (*noli dolere mater moriendum fuit / properavit aetas fatus hoc voluit meus* e *te lapis obstestor, leviter super ossa residas* o *quiescas*)[60]. La sezione finale della nostra iscrizione, invece, come già aveva riconosciuto R. Garrucci[61], sembra accostabile – per la presenza dell'avverbio *nunc* alla r. 3 prima dell'interruzione della pietra e per la sequenza VIVERE DIS ancora riconoscibile sulla riga finale – al distico finale di *CIL* X 5020 = *CLE* 1084, un'iscrizione metrica proveniente da *Venafrum* e pressoché coeva: *nuc | [mor]or in tenebris deserta luce | [per]a̲ cta: | hoc omnes venient, | [vi]y̲ ere disce, | va̲le*[62]. Il distico sviluppa il topico tema del defunto che ormai giace nella tomba[63], luogo a cui tutti gli uomini sono destinati, seguito dal motivo parentico dell'invito a 'vivere', cioè a godere pienamente della vita[64]. Sulla base del confronto con il testo venafrano, che appare anche nei primi due distici un "doppione" quasi perfetto del capuano, Garrucci proponeva di integrare con *nunc vagor in latebris deserta luce relicta / hunc omnes venient; vivere disce, vale*[65]. Tuttavia, se si considerano con attenzione il supporto e lo specchio epigrafico, questa ipotesi di restituzione risulta plausibile per il pentametro finale ma non per l'esametro. L'ampio spazio residuo sul lato destro alla r. 3 rende infatti improbabili sequenze come *moror in* o *vagor in*, così come quello disponibile alla r. 4 tra IS e VIVERE è troppo esiguo per contenere una porzione di testo come *deserta luce* e *relicta hunc omnes venient*. Più plausibilmente, per la sua posizione sulla pietra, *latebris* doveva costituire la clausola dell'esametro[66]; si potrebbe allora pensare, con un occhio al parallelo venafrano e soltanto *exempli gratia*, a un verso come *nunc moror infelix deserta / luce latebris*[67].

[56] Per questa e altre espressioni simili per indicare l'età nelle iscrizioni metriche si vedano ancora Cugusi - Sblendorio Cugusi 2010, p. 97, note 1-2 con altra bibliografia.

[57] Come precisa Massaro 2022a, p. 141, nota 44, il nesso *in* + ablativo indica che la salita avviene "nel corso" dell'anno successivo a quello compiuto.

[58] *Deposui* va scandito come quadrisillabico (cfr. per un uso analogo Mart. *epigr*. 3, 50, 3) e in sinalefe con *hanc*.

[59] Prop. 1, 13, 15; Sen. *Tro*. 1057; *Ilias* 620.

[60] Di essi si è occupato, analizzandone le diverse attestazioni (e le singole variazioni), Massaro 2014.

[61] Garrucci 1861, p. 35.

[62] Gli editori hanno variamente integrato la forma verbale di prima persona singolare all'inizio dell'esametro con *[vag]or* o *[mor]or* e il participio finale con *[co]acta* o *[per]acta*.

[63] Per questo valore del sostantivo *latebra*, tipico delle iscrizioni, vd. *ThlL* VII, 2, col. 993, 39-43.

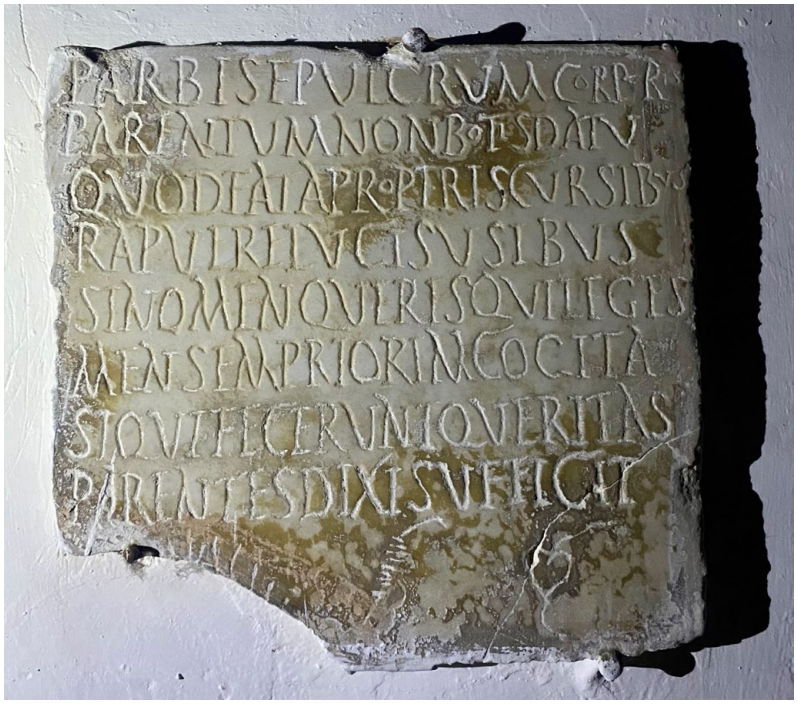
[64] Vd. Massaro 2022b, pp. 1025-1026.

[65] Similmente Cholodniak 1897, p. 483 *nun[c teneor l][atebri[s, deserta luce peracta]* che preferisce però *teneor* a *vagor*. Una tale ricostruzione era stata accolta in precedenza anche da chi scrive (vd. Pepe 2023, p. 206). Più prudentemente Massaro 2022a, pp. 141-142 restituisce solo *nun[c moror in l]atebris*.

[66] Così, se si guarda alla sua edizione dei versi, sembra intendere anche Bücheler ad *CLE* 1083. *Latebris* in clausola è frequentissimo nella poesia latina, vd. l'elenco di occorrenze in http://mizar.unive.it/mqdq/public/ricerca/query/check/started .

[67] *Moror* è usato con l'ablativo semplice nel latino post-augusteo, cf. *ThlL* VIII, col. 1500, 49-51. È altresì possibile ipotizzare che nella porzione dell'esametro mancante, dopo una formula che allude al giacere nella tomba, fosse menzionato il nome del defunto; cf. per es. l'urbano *CIL* VI 23629, cfr. p. 3529 = *CLE* 496, 1 (II sec. d.C.) dove si legge *Hic iaceo infelix Zmyrna puella tenebris*.

6. *CIL* X 4183 = *CLE* 222.



4. Una lastra di marmo rinvenuta a Curti, nei pressi del fondo Patturelli[68], e ora conservata nel Lapidario Mommsen (dim. 26 x 27 x 1 cm; lett. 2-1,8 cm) (fig. 6), restituisce l'epigramma per un bambino di età non precisata (*CIL* X 4183 = *CLE* 222), il cui nome – celato dietro l'indovinello ai versi 5-6 – doveva essere *Ianuarius*[69].

Parbi sepulcrum corporis
parentum non botis datu,
quod fata properis cursibus
rapuere lucis usibus.
Si nomen queres, qui leges, 5
mensem priorem cogita,
si qui fecerunt queritas,
parentes dixi: sufficit[70].

L'epigramma è composto da otto quaternari giambici che rispecchiano la disposizione del testo sulla pietra. La scrittura, con un *ductus* che tende al corsivo, appare piuttosto elegante. Lettere caratteristiche sono la M, la N e la A con tratti verticali allungati, la G con tratto centrale appena accennato, la C con tratto curvilineo allungato. Si segnala poi il ricorso a lettere nane (O, I, U, S) di cui il lapicida si serve soprattutto per evitare di andare a capo in fine rigo (vd. *-is* in r. 1 e *-us* in r. 3). Alcuni segni decorativi riempiono la parte inferiore della lastra: nell'angolo sinistro, dove la pietra è fratta, si intravede una corona, al centro troviamo un *racemus* e a sinistra un'*hedera*[71].

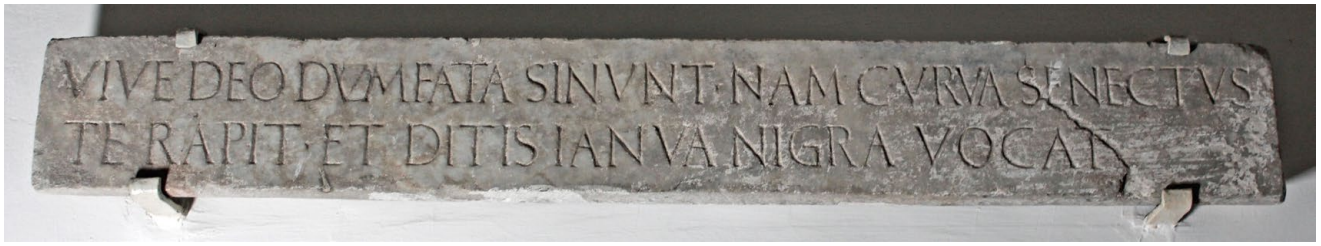
[68] Cf. *CIL* ad X 4183 «rep. prope aedes Patturelli, in quibus adservatur».

[69] Su questo genere di giochi letterari sull'antroponimo del defunto, cfr. López Castillo 2020, spec. p. 309.

[70] Altre edizioni: Chioffi 2005, n. 49; Rugo 1978 n. 99; *EDR*005499 (U. Soldovieri).

[71] Meno precisamente Chioffi 2005, p. 69 parla di «due *hederae distinguentes*, una a destra, più realistica, ed una al centro, più schematica… a sinistra si osservano i solchi di una terza raffigurazione non decifrabile». Questi segni decorativi si trovano associati anche altrove: vd. per es. *CIL* X 478 = *ILS* 6114. Per il loro significato si rinvia all'ancora classico Cumont 1942, pp. 483-484.

7. *ILCV* I, 2211 = *CLE* 2075.



Una datazione al III sec. o agli inizi del IV sec. d.C.[72] è suggerita sia dalla paleografia sia da alcune forme grafiche, che riflettono una pronuncia postclassica, come la */b/* per */v/* in *parbi* e *botis*, la monottongazione del dittongo */ae/* in *queres* e *queritas*, la */e/* per */i/* breve nelle desinenze di *queres* e *leges* (da intendersi come indicativi presenti)[73].

L'epigramma è stato di recente studiato da Matteo Massaro, che ne ha sottolineato la qualità e la ricercatezza sul piano metrico ed espressivo. In primo luogo, appare non comune l'adozione del quaternario giambico, metro raro (e di gusto popolare) qui impiegato senza alcuna anomalia[74]. Dal punto di vista concettuale e sintattico, il componimento presenta una articolazione simmetrica in due periodi di quattro versi ciascuno, con una partizione interna a coppie di due versi collegati tra loro. Apprezzabili appaiono alcune scelte sul piano morfosintattico e linguistico-lessicale, come il perfetto desueto *rapuere* alternato alla forma ordinaria *fecerunt* (indicativo in dipendenza da *quaeritas* introdotto da *qui* con valore di pronome relativo e non interrogativo), il passaggio dal verbo nella forma semplice *quaero* (*queris*) per indicare la richiesta del nome del defunto al derivato intensivo *quaerito* (*queritas*) per i nomi dei committenti, l'uso di *prior* come equivalente del participio di *praeeo* (*mensem priorem* = *mensem praeentuem*, "il mese che va avanti", cioè iniziale)[75].

Lessico e motivi comuni nell'epigrafia sepolcrale sono ripresi e variati attraverso *iuncturae* originali (per es. *properis cursibus* e *lucis usibus*, che trovano paralleli nella poesia cristiana di Giovenco e Prudenzio[76]). A queste e altre soluzioni espressive già commentate nella puntuale analisi di Massaro, mi pare si possa aggiungere il sintagma *parvi corporis* (v. 1), con aggettivo e sostantivo separati in iperbato, dove l'aggettivo *parvus* allude al contempo alle piccole dimensioni del corpo e alla giovane età del defunto, ma soprattutto la formula *non votis parentum datu(m)*, marcata dalla litote: in luogo della più comune immagine della morte prematura che ha posto fine alle speranze dei genitori – *vota parentum* è nesso che ha un'amplissima diffusione nella poesia epigrafica[77] – si allude qui alla forzata costruzione della tomba, che diviene il simbolo del rovesciamento di quei *vota*[78].

[72] Meno probabile appare una cronologia tra fine V e inizio VI sec. d.C., proposta da Rugo 1978 n. 99.

[73] Vd. già Massaro 2022a, p. 154. Molto comuni, anche nelle epoche precedenti, sono la caduta della nasale finale in *datu* e la forma non aspirata *sepulcrum*.

[74] Massaro 2022a, p. 153.

[75] Massaro 2022a, p. 154.

[76] Vd., rispettivamente, Iuvenc. *Evang*. 3, 90 e Prudent. *Cath*. 11, 111. Cf. Massaro 2022a, p. 155.

[77] Vd. per es. *CIL* X 5495 = *CLE* 376, 5 (da *Aquinum*, II sec. d.C.); *CIL* XII 743 = *CLE* 454, 7 (da Arelate, II sec. d.C.); *CIL* VIII 8567 = *CLE* 569, 2 (da *Sitifis*, II-III d.C.); *CIL* XIII 1655 = *CLE* 1361, 3 = *ILCV* 3488 (da *Asa Paulini*, 496 d.C.); *AE* 1988, 656 = *AE* 1997, 741 (da Sulci, datazione incerta); *CIL* X 5665 = *CLE* 378, 1 (da Frosinone, II sec. d.C.); *AE* 1995, 393 (da *Iuvanum*, III sec. d.C.). Cf. Morelli 2018, pp. 108-110.

[78] Espressione paragonabile è in *CIL* VI 3608 = *CLE* 475, 6-7 (da Roma, III sec. d.C.) dove si legge terra *nunc dividit ista / corpora nostra nimis graviter parva advers[us] vota parentum*.

5. Concludiamo questa rassegna con *CLE* 2075 = *ILCV* I, 2211, un *titulus* inciso su una lunga lastra di marmo (dim. 107 x 14 cm) affissa in alto all'ingresso del Museo (fig. 7).

Vive Deo, dum fata sinunt; nam curva senectus
te rapit et Ditis ianua nigra vocat.

Nel Settecento, l'iscrizione era murata all'esterno del chiostro della basilica benedettina di San Pietro *ad Montes* a Piedimonte di Casolla, sulla strada verso Caserta Vecchia, dove la vide Crescenzo Esperti dandone poi notizia nelle sue *Memorie ecclesiastiche della città di Caserta Villa Reale*[79]. Essa entrò a far parte della collezione epigrafica del Museo, insieme ad altri reperti del Monastero, alla fine del XIX sec.[80].

Il testo è disposto su due righe, con la seconda leggermente rientrata, che compongono un regolare distico elegiaco. Gli interpunti (dopo *sinunt* e *rapit*) segnalano l'articolazione sintattica del testo.

A partire da E. Diehl, gli editori e gli studiosi che se ne sono occupati – con rare eccezioni[81] – l'hanno considerata come un'iscrizione cristiana antica. Nel suo supplemento ai *CLE* bücheleriani, E. Lommatzch la inseriva tra i pochi *tituli* cristiani in versi selezionati per la silloge. In un saggio apparso nel 1927, poi, O. Weinreich presentava il distico come un'affascinante testimonianza di «Mischung von christlicher Ethik mit Reminiszenzen an die klassiche Dichtung der Römer»[82]. La puntuale analisi di Weinreich – a cui si rimanda – ha mostrato, in effetti, come esso sia costruito, quasi alla maniera di un "centone", cucendo insieme *tesserae* poetiche (es. *dum fata sinunt*, *curva senectus*, *Ditis ianua* etc.) di autori antichi – Virgilio, Properzio, Ovidio, Seneca ma soprattutto Tibullo[83] – che vengono accostate all'esortazione tipicamente cristiana, presente in una celebre epistola di San Paolo (*Lettera ai Romani*, 6), a vivere in e per Dio (*vive deo*)[84]. Se una conoscenza della poesia classica da parte dell'autore del componimento pare innegabile e l'esortazione posta in *incipit* è ben attestata nell'epigrafia cristiana antica[85], l'autopsia della pietra e, in particolare, l'osservazione del *ductus* – soprattutto le lettere M ed S – mostrano come la lastra non possa considerarsi un prodotto antico, bensì rappresenti un prodotto moderno, verosimilmente di epoca rinascimentale. Le notizie sulla sua collocazione a San Pietro *ad Montes* potrebbero suggerire che l'iscrizione fosse stata commissionata proprio come monito per i visitatori che si accingevano ad accedere alla basilica.

Cristina Pepe
Università della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
cristina.pepe@unicampania.it

[79] Esperti 1775, p. 92.

[80] Al Museo Campano la vide già Egbert 1908, p. 286. Sul trasferimento dei materiali di *San Pietro ad Montes* presso il Museo vd. Tescione 1987, p. 116 ss. Sulla storia della basilica e i materiali in essa impiegati, oltre a Tescione 1987, vd. ora anche Pensabene 2022, specialmente pp. 81 ss.

[81] In apparato alla *ILCV*, Diehl riferisce che Dessau «de origine antiqua et christiana dubitat».

[82] Weinreich 1927, p. 114.

[83] Alcune reminiscenze di questi poeti erano state già riconosciute da Diehl ad *ILCV* I, 2211 e Lommatzsch ad *CLE* 2075, mentre Weinreich 1927 insiste sulla dipendenza da Tibullo (da cui Lissberger 1934, p. 21), parlando anche di «Christianisierung eines römischen Elegieabschnittes» (p. 114).

[84] Per il confronto con la lettera di San Paolo vd. già Weinreich 1927, p. 119.

[85] Vd. gli esempi raccolti da Diehl in *ILCV* I, p. 430.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

AE = *Année Épigraphique*, Paris, 1988-

Agosti 2022 = G. Agosti, "Epigrafia sacra greca in versi di età imperiale in Italia: prime prospezioni", in *Scrittura epigrafica e sacro in Italia dall'antichità al medioevo. Luoghi, oggetti e frequentazioni*, a cura di G. Annoscia - F. Camia - D. Nonnis, *ScAnt* 28.3, 2022: 303-313.

Chioffi 2005 = L. Chioffi, *Museo Provinciale Campano di Capua: la Raccolta epigrafica*, Capua 2005.

Chioffi 2008 = L. Chioffi, *Le epigrafi di Capua dentro e fuori il Museo Provinciale Campano*, Capua 2008.

Chioffi 2009 = L. Chioffi, "Capua: collezioni epigrafiche dentro e fuori gli spazi museali", in *Sylloge Epigraphica Barcinonensis* VII, 2009: 75-83.

Cholodniak 1897 = J. Cholodniak, *Carmina sepulcralia latina*, Petropoli 1897.

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863–.

CLE = F. Bücheler, *Carmina Latina Epigraphica*, I-II, Lipsiae 1895-1897; E. Lommatzsch, *Carmina Latina Epigraphica*, III (supplementum), Lipsiae 1926.

Corbier 2012 = M. Corbier, "Rileggendo le iscrizioni bilingui (votive, onorarie e funerarie): un confronto fra testo greco e testo latino", in *L'officina epigrafica romana in ricordo di Giancarlo Susini*, a cura di A. Donati - G. Poma, Faenza 2012: 51-88.

Cugusi - Sblendorio Cugusi 2010 = P. Cugusi - M.T. Sblendorio Cugusi, "Gli epigrammi funerari del sepolcreto dei Fadieni (Gambulaga) e i carmi epigrafici del Ferrarese", *MatTestiCl* 64, 2010: 77-143 (= in: *Memoriam habeto. Dal sepolcreto dei Fadieni: stele figurate ed iscrizioni in Cisalpina. Atti del Convegno 19/20/21 Marzo 2009, Museo Archeologico Nazionale di Ferrara – Delizia Estense del Verginese [Gambulaga, FE]*, in *Ostraka*, 19, 2010 [2012]: 31-61).

Cumont 1942 = F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942.

D'Isanto 1993 = G. D'Isanto, *Capua Romana. Ricerche di prosopografia e storia sociale*, Roma 1993.

de Hoz 2023 = M.-P. de Hoz, "Poesía, bilingüismo y sociolingüística: el uso del griego en epitafios métricos de Hispania y Galia", in *Pallas* 122, 2023: 245-274.

Diosono 2019 = F. Diosono, "I Nemesiaci, Diana e l'arena: una rilettura di CTh XIV 7, 2", in *Ὅρμος. Ricerche di Storia Antica* n.s. 11, 2019: 87-112.

Eckert 1988 = M. Eckert, *Capuanische Grabsteine*, Oxford 1988.

EDR = *Epigraphic Database Roma* <http://www.edr-edr.it/default/index.php>

Egbert 1908 = J.C. Egbert, "Inscription of Rome and Central Italy", in *Supplement Papers of the American School of Classical Studies in Rome* 2, 1908: 263-290.

Esperti 1775 = C. Esperti, *Memorie istoriche della città di Caserta Villa Reale*, Napoli 1775.

Fernández Martínez - Ortiz-Gómez 2020 = C. Fernández Martínez - A. Ortiz-Gómez, "Propuesta de reconstrucción de *CLE* 149 desde la intertextualidad epigráfica y la 'fraseología' funeraria", in *Epigraphica* 72, 1-2, 2020: 111-126.

Fortea López 1994 = F. Fortea López, *Némesis en el Occidente romano: ensayo de interpretación histórica y corpus de materiales*, Zaragoza 1994.

Forti 1942a = L. Forti, "Un gruppo di stele del Museo Campano", in *MemNap* 6, 1942: 45-76.

Forti 1942b = L. Forti, Stele capuane, in *MemNap* 6, 1942: 301-330.

Frederiksen 1959 = M.W. Frederiksen, "Republican Capua. A Social and Economic Study", in *BSR* 27, 1959: 80-130.

Garrucci 1861 = R. Garrucci, "Sulle formole ripetute nelle lapidi sepolcrali antiche", in *Bdl* 3, 1861: 33-36.

GDRK = E. Heitsch, *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, vol. I, Göttingen 1963².

Hornum 1993 = M.B. Hornum, *Nemesis, the Roman State, and the Games*, Leiden 1993.

IG = *Inscriptiones Graecae*, Berlin 1903-

IGRR = *Inscriptiones Graecae ad res Romanas pertinentes*, 4 voll, 1911-1927.

IGUR = *Inscriptiones Graecae urbis Romae*, a cura di L. Moretti, vol. I-IV, Roma 1968-1990.

IKSestos = J. Krauss, *Die Inschriften von Sestos und des thrakischen Chersones*, Bonn 1980.

ILAfr = *Inscriptions latines d'Afrique (Tripolitaine, Tunisie, Maroc)*, Paris 1923.

ILCV = E. Diehl, *Inscriptiones Latinae Christianae veteres*, Berolini, 1925-1931.

ILS = H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae*, 3 voll., Berlin 1892-1916

Kaibel 1878 = G. Kaibel, *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berolini 1878.

Kajanto 1965 = I. Kajanto, *The Latin Cognomina*, Roma 1965.

Kajanto 1981 = I. Kajanto, "Fortuna", in *Religion: Heidentum; Römische Götterkulte, orientalische Kulte in der römische Welt*, a cura diW. Haase, Berlin 1981: 502-558.

Korhonen 2010 = K.H. Korhonen, "Copiate, non inventate: Le falsificazioni epigrafiche di Capua", in *Il Mediterraneo e la storia: epigrafia e archeologia in Campania: letture storiche. Atti dell'Incontro internazionale di studio, Napoli 4-5 dicembre 2008*, a cura di L. Chioffi, Napoli 2010: 133-146.

Leiwo 2002 = M. Leiwo, "From contact to mixture. Bilingual inscriptions from Italy", in *Bilingualism in Ancient Society: Language Contact and the Written Text*, a cura di J.N. Adams - M. Janse - S. Swain, Oxford 2002: 168-194.

LGPN = *Lexicon of Greek Personal Names,* Oxford 1987-

Lissberger 1934 = E. Lissberger, *Das Fortleben der Römischen Elegiker in den* Carmina Epigraphica, Diss. Tübingen 1934.

López Castillo 2020 = M. López Castillo, "*Lusus nominis*. Los juegos de palabras en los epitafios latinos", in *Language Design. Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* 1, 2020: 305-317.

LSJ = H.J. Liddell - R. Scott - H. Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon*. Revised Supplement by P.G.W. Glare, Oxford 1996.

Massaro 2007 = M. Massaro, "Metrica e retorica in iscrizioni di età repubblicana", in *Acta XII Congressus internationalis epigraphiae graecae et latinae: provinciae imperii romani inscriptionibus descriptae: Barcelona, 3-8 Septembris 2002,* a cura di M. Mayer - G. Baratta - A. Guzmán Almagro, 2 voll., Barcellona 2007: 931-940.

Massaro 2014 = M. Massaro, "Te, lapis, obtestor…: le vicende di un distico *sepolcrale*", in *Memoria poetica e poesia della memoria. La versificazione epigrafica dall'antichità all'umanesimo*, a cura di A. Pistellato, Venezia 2014: 65-102.

Massaro 2022a = M. Massaro, "Impulsi affettivi in alcune iscrizioni sepolcrali da Capua", in *Le epigrafi della Valle di Comino. Atti del diciassettesimo convegno epigrafico cominese (Atina, Palazzo Ducale 28-29 maggio 2022)*, a cura di H. Solin, San Donato Val di Comino 2022: 131-159.

Massaro 2022b = M. Massaro, "Mors", in *Dictionnaire de l'Épigramme littéraire dans l'Antiquité grecque et romaine*, a cura di C. Urlacher-Becht, Turnhout 2022: 1021-1033.

Minervini 1860 = G. Minervini, "Nuove scoperte al Tifata. Tempio e vico del monte della Diana Tifatina", *Bullettino Archeologico Napolitano* 177, n.s. 8.1, 1860: 3-7.

Morelli 2018 = A.M. Morelli, "Di alcuni carmi epigrafici in senari giambici nel Latium adiectum", in *Le epigrafi della Valle di Comino. Atti del Quattordicesimo Convegno Epigrafico Cominese (Atina, Palazzo Ducale, 27-28 maggio 2017)*, a cura di H. Solin, San Donato Val di Comino 2018: 111-147.

Mullen 2023 = A. Mullen, *Bilingualism in digital epigraphy*, settembre 2023 [Online version: https://latinnow.eu/2023/09/22/bilingualism-in-digital-epigraphy/].

Muñoz Martínez 2024 = S. Muñoz Martínez, *Bilingual (Greek-Latin) Metrical Inscriptions from the Roman Western World. Corpus and Analysis*, PhD dissertation, Barcellona 2024.

Novi 1861 = G. Novi, *Iscrizioni monumenti e vico scoperti da Giuseppe Novi*, Napoli 1861.

Pellegrino 1651 = C. Pellegrino, *Apparato alle antichità di Capua, overo discorsi della Campania Felice*, Napoli 1651.

Pena 2020 = M. J. Pena, "*Incola Tifatae* (*CLE* 256 = *CIL* X 3796). Un *carmen* votivo tardío de Sant'Angelo in Formis (Capua)", in Sub Ascia: *estudios sobre* Carmina Latina Epigraphica, a cura di M. Limón Belén - C. Fernández Martínez, Siviglia 2020: 121-140.

Pensabene 2022 = P. Pensabene, "Per un corpus del reimpiego in Campania, 2. Le spoglie architettoniche nelle chiese abbaziali di Sant'Angelo in Formis, di San Pietro ad Montes a Piedimonte di Casolla e nella Cattedrale di Caserta vecchia", in *RIASA* s. 3, 77, 2022: 17-183.

Pepe 2020 = C. Pepe, "Un epigramma votivo bilingue da Capua (*CIL* X 3812 = *CLE* 867)", in *Polygraphia* 2, 2020: 127-135.

Pepe 2023 = "Osservazioni su alcuni carmina epigraphica sepolcrali da Capua", in *Carmina Latina Epigraphica, Developments, Dynamics, Preferences*, a cura di M. Horster, Berlin 2023: 189-225.

Ruggiero 1888 = M. Ruggiero, *Degli Scavi di antichità nelle Province di Terraferma dell'antico Regno di Napoli – Dal 1743 al 1876 – Documenti raccolti e pubblicati da Michele Ruggiero*, Napoli 1888.

Rugo 1978 = P. Rugo, *Le iscrizioni dei secoli VI-VII-VIII esistenti in Italia*, 4, Cittadella 1978.

SEG = *Supplementum epigraphicum graecum*, Leiden 1923-

Sirano 2016 = F. Sirano, "Culti dell'antica Capua in età imperiale attraverso due casi di studio. Il Mitreo e il tempio di via de Gasperi a Santa Maria Capua Vetere", in S*acrum facere. Atti del III Seminario di Archeologia del Sacro. Lo spazio del 'sacro': ambienti e gesti del rito (Trieste, 3-4 ottobre 2014)*, a cura di F. Fontana - E. Murgia, Trieste 2016: 273-311.

Solin 1985 = H. Solin, "*Analecta epigraphica XCIV - CIV*", in *Arctos* 19, 1985: 155-216.

Solin 1986 = H. Solin, "*Analecta epigraphica CV - CXII*", in *Arctos* 20, 1986: 153-169.

Solin 1989 = H. Solin, "Iscrizioni inedite nel Museo Campano", in *Epigraphica* 51, 1989: 47-66.

Solin - Salomies 1994 = H. Solin - O. Salomies, *Repertorium nominum gentilium et cognominum latinorum*, Hildescheim-Zurigo-New York 1993.

Soricelli - Stanco 2009 = G. Soricelli - E.A. Stanco, *Alife. L'anfiteatro romano*, Piedimonte d'Alife (CE) 2009.

Tescione 1987 = G. Tescione, "Note storiche sull'abbazia di S. Pietro ad Montes presso Caserta", in *Monastica. Studia monastica commentarium ad rem monasticam historice investigandam* 7, 1987: 67-121.

Tozzi 2019 = G. Tozzi, “Epigrafi bilingui a Roma. Traduzione, compresenza e trascrizioni tra greco e latino”, in *Axon* 3.2, 2019: 409-426.

Weinreich 1927 = O. Wienreich, “Die Christianisierung einer Tibullstelle”, in *Hermes* 62, 1927: 114-123.

Wissowa 1912² = G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1912².

Zair 2023 = N. Zair, *Orthographic Traditions and the Sub-elite in the Roman Empire*, Cambridge 2023.

Carmela Capaldi

Un fregio dorico con motivi d'armi nel Museo Campano di Capua

Abstract

Oggetto di questa nota è fregio dorico su un blocco monolitico in pietra calcarea, lateralmente definito da tagli obliqui. La sua conformazione trapezoidale rimanda al sistema costruttivo della piattabanda a cuneo. La presenza sul retro di due incavi per l'alloggiamento di travi indica la pertinenza ad un sistema di copertura. Si tratta quindi di un elemento di trabeazione di una struttura porticata.

Il reperto è stato già esaminato nel corso di una più ampia riflessione sulla formazione del linguaggio figurativo augusteo e sulla sua circolazione in Campania. Il recupero di dati d'archivio consente di provare la sua provenienza da Nola e l'appartenenza ad una serie di metope reimpiegate nel campanile della cattedrale. Alla luce di una rilettura della letteratura antiquaria viene ribadita l'ipotesi della provenienza di questi rilievi dalla *frons scaenae* o dalla *porticus post scaenam* del teatro augusteo.

The object of this note is a Doric frieze on a monolithic block in limestone, which is bordered on the sides by diagonal cuts. The trapezoidal shape of the block refers to the wedge-shaped platform construction system. The presence of two recesses on the back of for housing the beams indicates its significance for a roofing system. It is therefore a framing element of a portico.

The object has already been examined in the course of a broader reflection on the formation of Augustan figurative language and its circulation in Campania. The recovery of archival data makes it possible to prove its provenance from Nola and its belonging to a series of metopes reused in the cathedral bell tower. In the light of a re-reading of antiquarian literature, the hypothesis of the provenance of these reliefs from the frons scaenae *or the* porticus post scaenam *of the Augustan theatre is confirmed.*

Nel Museo Provinciale Campano si trova un blocco monolitico in pietra locale (calcare del monte Cicala), lateralmente definito da tagli obliqui, che reca insieme fregio ed architrave a due fasce rientranti a gradino (fig. 1)[1]. Le due parti sono separate da una fascia liscia e un listello con gola. Nel fregio ricorrono due metope separate da tre triglifi: l'una occupata da una catasta di scudi; l'altra da un trofeo antropomorfo[2]. La prima metopa a destra presuppone per il completamento un

[1] Ringrazio l'amico Carlo Rescigno per l'invito a partecipare al convegno celebrativo dei 150 anni dall'istituzione del Museo Provinciale Campano. L'occasione è stata di stimolo per ritornare su un tema trattato ormai vent'anni fa e rimettere in discussione ipotesi già offerte al vaglio della comunità scientifica. La ricerca è stata premiata dal recupero di documenti di archivio che forniscono nuovi tasselli alla ricostruzione di un monumento perduto della Nola augustea.

[2] Museo Provinciale Campano, inv. 11. Luogo di rinvenimento: non indicato. Misure: alt. cm 92; lungh. cm 150; prof. cm 68. Metope: alt. cm 43; lu. cm 46. Triglifi: alt. cm 43; canale largh. cm 6; prof. cm 4; listello: largh. cm 7. Listello: sup. cm 7; inf. cm 7. *Regula*: alt. cm 1. *Guttae*: alt. cm 5,5. Fascia: alt. cm 12. Listello: alt. cm 4. Gola: alt. cm 5. Architrave: alt. cm 14. Stato di conservazione: Integro

1. Capua, Museo Provinciale Campano. Blocco in calcare di architrave-fregio dorico (da Capaldi 2005, tav. XLIII).

altro blocco; vi sono raffigurati scudi di diversa tipologia (fig. 2). In primo piano, deposto al suolo, vi è uno scudo semicilindrico. In secondo piano da sinistra sono riconoscibili: uno scudo rotondo piatto borchiato e con umbone rotondo; uno scudo ovale al rovescio, la cui ellissi sopravanza il campo figurato; uno scudo circolare piatto con umbone a borchia circolare. Nella seconda metopa campeggia un tronco d'albero a fusto liscio (fig. 3). L'incrocio dei rami corrisponde all'ossatura di un fantoccio rivestito di corazza anatomica ed elmo a calotta che imbraccia due scudi ovali allungati a spina fusiforme sporgenti sul listello superiore. Ai suoi piedi vi sono altri due scudi dello stesso tipo e a destra, reso di tre quarti, un uomo nudo, stante, che le mani legate dietro la schiena qualificano come un prigioniero. Un solo triglifo chiude il campo figurato implicando il completamento della sequenza nel blocco successivo.

La sintassi della composizione s'inserisce in quel filone dell'arte di rappresentanza particolarmente fiorente in età augustea e che rielabora formule e suggestioni dell'autocelebrazione degli *imperatores* della tarda repubblica[3].

I tipi monetali di zecca gallica ed ispanica degli anni 46-45 a.C. relativi alla conquista della Gallia da parte di Cesare costituiscono il più potente veicolo di trasmissione a fini propagandistici del motivo del trofeo antropomorfo con prigionieri (fig. 4)[4]. Nell'adozione dello schema iconogra-

sui fianchi lavorati a taglio obliquo. Lato posteriore rotto in basso; visibile un incavo per alloggiamento. Piano di posa non visionabile. Fianchi e piano d'attesa rifiniti a gradina. Faccia posteriore rozzamente sbozzata a colpi di martellina. Facciavista gradinata. Piccole fratture interessano il margine dell'architrave. Superfice corrosa e scheggiata in più punti. Il reperto è già stato presentato in Capaldi 2005, p. 128, N.18. (tavv. XLII, 5; XLIII, 1).

[3] Schneider 1990.

[4] *RRC* 468/1, cfr. Desnier 1991.

2. Capua, Museo Provinciale Campano. Blocco in calcare: metopa con catasta d'armi (foto A.).
3. Capua, Museo Provinciale Campano. Blocco in calcare: metopa con trofeo antropomorfo (foto A.).
4. Giulio Cesare, fine 46/inizi 45 a.C., zecca militare al seguito di Cesare in Spagna (AR) denario, *RRC* 468/1 (copyright CNG, EL, 432, 2018, n. 266: AR, gr 3,92, mm 19, 0°).

fico si nota uno spiccato gusto per la simmetria nella disposizione degli oggetti o delle figure dei prigionieri, generalmente in coppia, ai lati del tronco d'albero[5].

Il trofeo su un'ara ascritta ad un ignoto edificio del foro di *Abellinum*, reca alla base una catasta d'armi su cui siede un prigioniero, attestando così la fusione tra "trofeo con barbari" e "trofeo con armi" (fig. 5). L'ara è stata convincentemente datata alla seconda metà del I sec. a.C. ed interpretata come tributo di un notabile locale al *divus Iulius* e alla *Victoria Caesaris* nella temperie celebrativa della vittoria di Farsalo[6].

[5] Picard, pp. 190-228.

[6] Adamo Muscettola 1991, pp. 219-230; Adamo Muscettola 1996, pp. 156-157; per una datazione ad età claudia vd. Hölscher 1994, pp. 99-100.

5. Avellino, Museo Provinciale Irpino. Ara in marmo pario con scene di sacrificio (da Adamo Muscettola 1991, fig. 32).
6. Nola, Museo Archeologico. Pilastrino in calcare con trofeo antropomorfo (da Capaldi 2006, fig. 5).

La compresenza di armi e figure umane risulta ormai codificata in età augustea, come attesta un rilievo da Fiesole[7]. La sintesi dei due motivi si ritrova su un plinto in calcare rinvenuto nel corso di recenti scavi nell'anfiteatro di Nola e parte di un apparato decorativo inneggiante alla vittoria di Azio e ai suoi artefici, Cesare Ottaviano e Marco Agrippa (fig. 6)[8].

L'esaltazione dei successi militari, che costituisce uno degli aspetti della politica del *consensus* del regime augusteo, si riflette sul piano artistico in un numero crescente di opere con rappresentazioni di barbari. D'altra parte, poiché l'intento celebrativo necessita di un esplicito rimando all'occasione storica, diviene man mano più pressante l'esigenza di una precisa connotazione etnica dei nemici vinti[9]. Inizialmente i riferimenti territoriali risultano piuttosto vaghi, in una generica contrapposizione tra popolazioni orientali e settentrionali, distinte in base alle armi e all'abbigliamento: la veste frigia per le prime, le *bracae* e/o un pesante mantello per le seconde[10]. Nel trofeo del Museo Provinciale Campano come in quello dell'anfiteatro di Nola solo la riproduzione degli scudi ovali, tipici del repertorio monumentale della Gallia Narbonense, consente un richiamo ai popoli del nord[11]. Mancano elementi specifici come potrebbero essere insegne o trombe. Del tutto generica è la resa dell'armatura che nei rilievi storici è indossata tanto da barbari che da soldati romani. Per quanto concerne poi la rappresentazione dei prigionieri, essa si adegua alle formule espressive del linguaggio figurativo augusteo, così come è sintetizzato dal succitato rilievo di Fiesole, dove però i prigionieri indossano *bracae* e mantello secondo l'iconografia tipica propagata dalle lastre Campana[12]. Nel caso in esame il bar-

[7] Ciampoltrini 1995. Lo studioso ipotizza una pertinenza del rilievo ad un monumento celebrativo della casa imperiale ubicabile nei pressi del teatro. Una forte motivazione alla committenza poteva essere impressa dall'alto come nel caso del decreto pisano del 2 d.C. normativo degli onori funebri da tributare a Caio Cesare (CIL XI 1421).

[8] Capaldi 2006, in part. pp. 445-450.

[9] La Rocca 1994.

[10] Schneider 1998, pp. 104-106.

[11] Per i monumenti onorari della Gallia Narbonense cfr. Küpper Böhm 1996.

[12] Rohden - Winnefeld 1911, 131, tav. LXXV, 2. Sulla lettura delle lastre Campana con *barbari captivi* come parte di un ciclo figurativo relativo alla celebrazione del triplice trionfo del 29 a.C. attestato nella villa di Augusto a Punta Eolo a Ventotene e negli *Horti Sallustiani*, cfr. Tortorella 2008; per la presenza di questo repertorio anche nelle residenze di Capri, cfr. Capaldi 2020, pp. 175-177.

7. Capua, Museo Provinciale Campano. Blocco in calcare di architrave-fregio dorico, particolare fianco sinistro (foto A.).

baro è nudo così come nel rilievo dell'anfiteatro di Nola, dove i due uomini sono connotati come coppia giovane/anziano per il volto rispettivamente imberbe/barbato.

L'immagine del prigioniero nudo risale ad un'antica tradizione greco-ellenistica di matrice pergamena[13]. Questo motivo ha incontrato notevole fortuna nell'arte etrusco-italica[14]. Un puntuale confronto è offerto dalla scena del sacrificio dei prigionieri troiani della tomba François[15]. Il troiano sgozzato da Achille anticipa la postura del prigioniero accovacciato di Nola, mentre l'altro barbaro riproduce con la variazione della torsione della schiena l'impostazione del prigioniero recato da Aiace; questo schema ricorre, peraltro, anche sul sarcofago di Torre San Severo[16]. Si tratta, come è stato osservato, di schemi veicolati attraverso cartoni che, opportunamente variati, producono combinazioni diverse ma chiaramente riconducibili ad un'unica fonte d'ispirazione[17]. Su questa base documentaria sembrerebbe quindi che il trofeo, così come talvolta si riscontra, non sia collegabile ad uno specifico episodio storico[18]. Un generico tributo alla potenza delle armi romane non sarebbe fuor di luogo in un monumento votato alla pratica dei combattimenti[19]. Di contro, si rileva che l'iconografia di matrice ellenistica del prigioniero nudo o vestito di tunica leggera non risulta affatto estranea all'arte di rappresentanza augustea, ma ricorre in contesti storicamente ben determinabili. Su questa linea si pone l'immagine del barbaro inginocchiato ai piedi di un trofeo su una moneta della serie di Emerita[20]. Allo stesso modo sono connotati i prigionieri nella processione trionfale del fregio della cella nel tempio di Apollo Sosiano, monumento simbolo della propaganda augustea, nel quale l'acuta lettura di Eugenio La Rocca ha individuato la trasposizione figurata del triplice trionfo celebrato da Augusto nel 29 a.C.: il primo giorno sui Dalmati, sui Pannoni, sugli Japigi e su "alcuni popoli della Germania e della Gallia"; il secondo per la vittoria di Azio e il terzo sull'Egitto[21].

Tale chiave di lettura è applicabile alla composizione del blocco di Capua solo se è possibile la ricostruzione del progetto figurativo dispiegato sul monumento di appartenenza.

Da un punto di vista strutturale, la conformazione del blocco trapezoidale rimanda al sistema costruttivo della piattabanda a cuneo[22]. L'esame autoptico ha consentito di rilevare sul retro due incavi per l'alloggiamento di travi plausibilmente pertinenti ad un sistema di copertura (fig. 7), indizio che il blocco di fregio-architrave doveva far parte della trabeazione di una struttura

[13] Cfr. Polito 1999.

[14] Greco Pontrandolfo-Rouveret 1983.

[15] Naso 2008, p. 167, II.1.1.

[16] Steuernagel 1998, pp. 22-28.

[17] Cristofani 1987, pp. 199-203.

[18] Per un giudizio sulla funzione simbolica e non narrativa del trofeo, cfr. Rinaldi Tufi 1989.

[19] Sulla diffusione nel mondo romano dei motivi e sul significato delle immagini, cfr. Polito 2008; Polito 2010.

[20] *BMC* I, p. 53, n. 387: emissione monetale di *P. Carisius*, 25-23 a.C.

[21] La Rocca 1985, p. 85; sul riesame della partitura architettonica e la relativa organizzazione narrativa del fregio, cfr. Viscogliosi 1996, pp.75-81.

[22] Giuliani 2007, pp. 114-117.

ipostila[23]. Dove poteva trovarsi quest'architettura e quale la sua funzione?

Per la ricostruzione del contesto di provenienza risulta dirimente il recupero di carte d'archivio che consentono una nuova interpretazione dei dati già editi[24].

Punto di partenza è *l'Inventario Generale di tutti gli oggetti raccolti nel Museo Campano dal giorno della sua istituzione, 2 Maggio 1870*, datato 1893[25].

Credo si possa identificare il blocco-architrave con fregio dorico nella sezione I. *Catalogo degli oggetti in pietra e delle epigrafi esistenti nel cortile a pianterreno del Museo Campano*, al n.169 «Grande masso con diversi fregi sul fronte tra i quali si distingue una figura guerresca e più scudi. Già nel cortile della Signora in Nola= Deposito della medesima».

Il mancato riconoscimento della morfologia dell'oggetto ha prodotto la definizione di «masso». La definizione del soggetto raffigurato, «figura guerresca e più scudi», si spiega facilmente in riferimento al manichino che imbraccia gli scudi del trofeo antropomorfo. È da notare che non vengano riportate le generalità della proprietaria. Nella trascrizione inventariale resta sul rigo uno spazio vuoto, forse per l'inserimento del nome che non fu mai apposto. È da rilevare poi che l'oggetto sia registrato come deposito, ovvero in prestito temporaneo. Si tratta di una soluzione giuridica che garantiva la proprietà al soggetto depositante, adottata dalla Commissione conservatrice per arricchire il Museo Campano senza incidere sul suo bilancio[26]. È appena il caso di ricordare che la "Commissione conservatrice provinciale dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti di Terra di Lavoro", istituita con Regio Decreto il 21 agosto 1869, costituì l'appendice territoriale del "Consiglio Centrale per la Conservazione del Patrimonio artistico nazionale", posto alle dipendenze del Ministero della Pubblica Istruzione[27]. Nella sede della prefettura di Caserta si riunivano periodicamente i sei membri delle due sezioni: una di pittura, scultura ed architettura; l'altra di archeologia, storia ed arte[28]; ne era Presidente il Prefetto di Terra di Lavoro. In questo ruolo si avvicendarono Giuseppe Colucci (1869-1871), Giuseppe Belli (1874-1875), Agostino Soragni (1876-1883), Diego Giorgetti (1884); Carlo Astengo (1885); Antonio Winspear (1885-1886); Carmine Senise (1886-1887); Salvatore Correale (1889-1890); Giuseppe Giura (1891- 1892); Antonio dall'Oglio (1892- 1893); Felice Segre (1893-1894); Angelo Acanfora (1894-1896); Carlo Bertagolli (1896-1898); Giuseppe Fioretti (1898-1899); Carlo Bacco (1899-1903); Filippo Muscianisi (1903). I resoconti dei lavori furono raccolti e resi noti negli *Atti della Commissione* da Gabriele Jannelli, segretario della Commissione almeno fino al 1895, che meritò fama di erudito, letterato ed archeologo.

Lo spoglio dei documenti di archivio attesta che in alcuni casi oggetti introdotti nel Museo con la formula del deposito furono successivamente messi in vendita dai proprietari e acquistati dal Museo[29]. Al momento non è stato possibile ricostruire la stessa filiera anche per il «masso con diversi fregi».

La data della sua immissione nel Museo si recupera seguendo la traccia data dalla definizione dell'oggetto.

[23] Resta aperto il problema dell'ordine architettonico, dato l'uso invalso in età romana di sovrapporre una trabeazione dorica ad un colonnato corinzio. Sul problema degli ordini misti, cfr. Capaldi 2005, pp. 11-14; Kosmopoulos 2022.

[24] Ringrazio la dott.ssa Assunta Schiano per aver favorito l'accesso alla biblioteca e alla sezione manoscritti del Museo Provinciale Campano. I locali sono stati in passato interdetti al pubblico per problemi di manutenzione.

[25] Il documento è conservato presso l'Archivio di Stato di Caserta, Fondo Amministrazione provinciale di Terra di Lavoro n. 17.

[26] Sulla formazione del Museo Campano, cfr. Barrella 2009 (con precedente bibliografia); sulla formazione delle collezioni archeologiche, cfr. in particolare Sirleto 2009.

[27] Il testo del Regio Decreto del 21 agosto 1869 a firma di Vittorio Emanuele II, re d'Italia, è riportato in *Atti della Commissione* I, pp. 3-5.

[28] Sul ruolo e le competenze della Commissione conservatrice, cfr. Romeo 1993.

[29] Sirleto 2009, p. 97.

Nella tornata del 5 aprile 1876, si verbalizza[30]:

> Con ufficio del 20 Marzo il Sotto-Prefetto di Nola partecipa che, fatte le debite pratiche colla Signora Proprietaria dell'antico sarcofago, la stessa acconsente che venga depositato nel Museo Campano unitamente al grande masso fregiato di sculture a bassorilievo dell'epoca romana, cui è sovrapposto lo stesso sarcofago. La Commissione nel mostrarsi grata alle premure di quel Sotto-Prefetto, incarica il Sign. Iannelli per il trasporto degli indicati monumenti.

Che il «gran masso fregiato di sculture a bassorilievo» sia lo stesso con «figura guerresca e più scudi» registrato al n. 169 dell'inventario del Museo è provato dalla ricorrenza della stessa modalità di citazione dell'ignota proprietaria, in riferimento ora anche ad un sarcofago. nel procedimento amministrativo istruito del viceprefetto di Nola. La provenienza da quella città è esplicitata nel verbale della precedente tornata del 9 febbraio 1876, dove si riferisce[31]:

> Sulla proposta del sig. Iannelli, viene deliberato scriversi…al Sotto- Prefetto di Nola per far depositare nello stesso Museo un antico sarcofago in marmo con figure sulla fronte, che venne recentemente veduto da esso Iannelli e Sig. Salazaro nel cortile di un vecchio palagio in quella stessa città.

Ricostruendo a ritroso la trama risulta chiaro che la vicenda prende il via ad opera di due membri illustri della Commissione conservatrice, Gabriele Jannelli e Demetrio Salazaro, ispettore del Museo Nazionale di Napoli, che nel corso di una ricognizione nel centro urbano di Nola notano un sarcofago in un cortile e ne chiedono all'autorità prefettizia l'assegnazione al Museo Campano. Nel corso della transazione la proprietaria accetta di cedere temporaneamente anche un oggetto non incluso dell'istanza e che viene segnalato in quanto base di sostegno dell'ambito sarcofago. Quest'opera è riconoscibile nell'antico inventario del Museo al n. 140 «Grande vasca sepolcrale tutta figurata sul fronte e divisa in tre riquadri, due laterali con tre figure, ciascuno, ed uno in mezzo con una sola figura. Già nel palazzo della Signora ...in Nola= deposito della stessa».

Come per il n. 169 «grande masso con diversi fregi», non si riporta il nome della proprietaria ma la sua residenza. La questione trova soluzione nel verbale della tornata del 22 Aprile 1876 dove si registra da parte della proprietaria la richiesta di ricevuta di deposito del solo sarcofago[32]:

> Con ufficio del 22 aprile il Sotto-Prefetto dii Nola partecipando la spedizione del richiesto antico sarcofago al Museo, ne domanda l'attestato di deposito in persona della signora Colomba Ferrara proprietaria del medesimo. La Commissione ne dispone il rilascio con ringraziamenti ad essa proprietaria.

In conclusione, con nessi alquanto tortuosi, i documenti di archivio provano con certezza la provenienza da Nola del blocco-architrave. Il suo trasferimento nel Museo Campano si compie in linea con quella strategia che mirava a fare del luogo il punto di raccolta e di valorizzazione del patrimonio storico-artistico della Campania interna, negli anni in cui l'istituzione si andava formando. Ad ulteriore riscontro dell'interesse prestato alle evidenze monumentali di Nola, si ricorda che negli stessi anni si colloca l'acquisizione di due frammenti di mosaico, nei quali al momento si riconobbero «un gallo e una vipera», rinvenuti nel 1871 nel supportico della Basilica[33]. L'emblema in *opus vermiculatum* raffigura in realtà, un'aquila in lotta con un serpente ed è datato tra la fine del II-inizi

[30] *Atti della Commissione* II, tornata del 5 aprile 1876, pp. 25-26. Presidente della seduta risulta Giulio Minervini in assenza del Prefetto Presidente Giuseppe Colucci che rivestì tale carica dal 1869 al 1892; Segretario verbalizzante il sacerdote Gabriele Jannelli. Sulla composizione della commissione conservatrice, cfr. Romeo 1993, pp. 83-84.

[31] *Atti della Commissione* II, tornata del 9 febbraio 1876, p. 15

[32] *Atti della Commissione* II, Tornata del 22 Aprile 1876, p. 34.

[33] *Atti della Commissione* I, tornata del 6 marzo 1871, p. 8; tornata del 17 aprile 1871, p. 14; tornata del 6 maggio 1872, p. 20. La vicenda del rinvenimento dei due frammenti in mosaico e del loro trasferimento nel Museo Campano è ricostruita in Campone 1998 con opinabile datazione al III sec. d.C.

8. Nola, campanile della cattedrale, metope con motivi d'armi (foto autore)

I sec. a.C.[34] Sconfessata la vulgata della sua provenienza dalla chiesa di S. Angelo in Formis e quindi la pertinenza alla decorazione del tempio di Diana Tifatina[35], esso è plausibilmente quanto resta della pavimentazione del *Capitolium*, fagocitato dall'impianto della cattedrale.

Ambrogio Leone nel *De Nola* edito a Venezia nel 1514 è il primo ad avanzare l'ipotesi che il complesso basilicale insistesse sul luogo dove in età romana vi era stato un tempio di Giove[36]. L'ipotesi non è suffragata da indagini di scavo, ma dal rapporto topografico con la piazza antistante il Duomo, corrispondente all'area dell'antico foro[37].

A quest'area conduce anche la vicenda post-antica di una serie di blocchi con fregio dorico. Di questi, sei sono reimpiegati nella facciata di Palazzo Covone, fatto costruire dalla nobile famiglia degli Albertini attestata a Nola dalla fine del XIII secolo, già alla fine del XIV secolo e poi ammodernato nel XVI secolo [38]. Nella base del campanile del Duomo sono inseriti undici blocchi (fig. 8). I rilievi sono tutti assegnati dalla corrente letteratura archeologica ad un monumento sepolcrale d'età proto-augustea[39]. Su tale giudizio hanno inciso da un lato, un'analisi iconografica che ha enfatizzato le valenze funerarie dei singoli motivi decorativi; dall'altro, la rassegna delle evidenze di confronto che, nella definizione della tipologia monumentale di pertinenza, rimanda nella maggior parte dei casi, all'architettura funeraria[40].

Sia i blocchi di Palazzo Covone - Albertini che quelli del Duomo sono caratterizzati dalla ricca decorazione a rilievo delle metope in cui si susseguono motivi d'armi, decorazioni floreali, soggetti storici e mitologici. Si tratta di un repertorio figurativo di una varietà sintattica, di una complessità

[34] Tammisto 1997, pp. 410-411.

[35] L'attribuzione è formulata in Johannowsky 1989, pp. 67-68.

[36] Leone 1514 bk. II ch. 1, f. XXXII -r.-XXXII -v. Per un profilo biografico dell'erudito nolano e la cronologia dell'opera, cfr. de Divitiis - Lenzo - Miletti 2018b, pp. 1-5.

[37] La Rocca 1971, pp. 66-70.

[38] Sulle vicende edilizie di Palazzo Covoni-Albertini, cfr. Mollo 1996; Mollo - Solpietro 2018, p. 344, nota 37. Per la fondazione dell'edificio nel 1470, cfr. de Divitiis 2016, p. 33, n. 54. Sulla committenza, cfr. Tufano 2023, pp. 136-137.

[39] Polito 1998, p. 141 e nota 111 (con precedente bibliografia).

[40] Punto di riferimento per questo approccio e l'ancor oggi fondamentale saggio di Mario Torelli, cfr. Torelli 1968.

formale e di una ricchezza di implicazioni ideologiche tale da occupare una posizione eminente nel panorama dell'arte di rappresentanza della tarda-repubblica e del principato.

Benché le due serie presentino le stesse caratteristiche tecniche e siano accomunate dalle notevoli affinità stilistiche e tematiche dei rilievi, la differenza delle dimensioni ne indizia una diversa pertinenza. Ho avanzato l'ipotesi di una loro provenienza da complessi pubblici, edifici di incerta definizione ma che per pretesa monumentale devono aver richiesto un notevole impegno da parte di una committenza fortemente motivata[41]. Trattandosi per lo più di materiale decontestualizzato l'unica certezza per un inquadramento stilistico-cronologico era fornito dalla decorazione. Ho tentato un approccio di tipo semiotico, cercando attraverso la lettura comparata delle immagini, di definirne il valore semantico e la conseguente riconducibilità al lessico della propaganda augustea. In un percorso a ritroso nel tempo sono risalita ad un periodo, quello triumvirale, in cui il sistema delle immagini augustee, in bilico tra persistenza della tradizione e nuove suggestioni, già comincia a prendere forma.

Ad una disamina complessiva le metope di Palazzo Covone-Albertini si allineano pienamente al repertorio iconografico circolante negli ambienti municipali tardo-repubblicani e proto-augustei, ma non risultano tanto connotate nelle immagini da poterne desumere una specifica destinazione. Molto più fervida d'implicazioni è risultata l'esegesi dei motivi figurati dispiegati sulle metope del Duomo, che, a mio avviso, compongono un sistema unitario appropriato ad un monumento celebrativo del triplice trionfo del 29 a.C.[42]. In questa lettura avevo già incluso le metope del blocco-architrave del Museo Campano ritenendolo parte della stessa serie per l'omogeneità del materiale, la corrispondenza delle dimensioni delle partizioni e la coerenza della sintassi figurativa. Questo giudizio allora basato su prove indiziarie viene ora confermato da prove documentali!

In quale monumento questo programma figurativo trovava compiuta espressione?

L'acclarata pertinenza del blocco del Museo Campano, un pulvino di una struttura ipostila, alla serie del Duomo rafforza la proposta che si trattasse di una *porticus*.

L'insistenza dei rilievi, anche se in giacitura secondaria, nel sito di localizzazione del *Capitolium*, fa pensare che l'edificio si trovasse nell'area del foro, certo il luogo più adatto ad ospitare un monumento pubblico d'intento celebrativo[43]. Tuttavia proprio le logiche storiche del rimpiego non possono far escludere altre possibili ubicazioni. Converrà, dunque, riconsiderare il contesto degli *spolia*.

La torre campanaria, che occupa una superficie di m.10,10 di lato, s'inserisce con difficoltà tra la navata destra dell'attuale Duomo e la Chiesa dei SS. Apostoli, detta poi "dei Morti", in modo tale che solo un breve tratto del fianco meridionale è visibile accedendo ad un cortile interno. Il basamento, oggi in parte interrato, spicca per un'altezza di m. 6,30 sul piano del cortile e di m. 10 ca. rispetto al livello urbano antico. L'attuale assetto del complesso basilicale che preclude una visione dall'esterno della torre campanaria è il frutto di interventi praticati al termine di una tormentata vicenda edilizia in un'area già occupata in età paleocristiana e alto medievale da diversi edifici di culto[44]. La basilica impiantata alla fine del Trecento, crollò nel 1582 e fu riedificata tra il 1585 e il 1693; distrutta da un incendio nel 1861, fu ricostruita tra il 1895 e il 1909 contemplando un ampliamento delle navate a danno dell'attiguo campanile.

Ambrogio Leone ricorda che la cattedrale dei suoi tempi era stata edificata sotto i conti Raimondo (1418-1449) e Orso Orsini (1461-1479) durante l'episcopato di Giovanni Antonio Taren-

[41] Riassumo quanto già esposto in Capaldi 2005, pp. 65-88. La lettura offerta in quella sede è confluita in letteratura ed è ormai generalmente accettata, cfr. Mascheck 2012, in part. p. 73, Kat. DF14; *contra* Spalthoff 2010, p. 197.

[42] Cfr. Capaldi 2005, pp. 83-84.

[43] Per l'inquadramento topografico del centro antico, cfr. Sampaolo 1996.

[44] Sulla storia della cattedrale di Nola, cfr. Carrillo 1993; Ebanista 2007. Sullo sviluppo cronologico e spaziale dell'*insula episcopalis*, cfr. Mollo - Solpietro 2018; per la visualizzazione dell'isolato della cattedrale del XV secolo, con la localizzazione degli edifici pubblici e di culto scomparsi, cfr. anche Mollo - Solpietro 2019, p. 336, fig. 1. Ringrazio l'architetto Giuseppe Mollo per l'amichevole discussione su questioni di urbanistica nolana.

tino (1469-1475) e che lo zio paterno Leone ne era stato *fabricae praefectus*[45]. Recenti indagini hanno chiarito la fase edilizia indicata da Leone riconducendola alla temperie di rinnovamento urbano promosso dagli Orsini anche a seguito del terremoto del 1456[46].

Orso Orsini, uomo colto e di ampie vedute, è il principe mecenate che legittima il proprio potere con il richiamo ai fasti dell'antichità, resa tangibile dagli *spolia* murati nei paramenti dei più nobili edifici cittadini[47].

Leone gli attribuisce numerosi interventi tra i quali: l'adeguamento dell'*arx*, il miglioramento del *forum boarium*, la riqualificazione della piazza abbellita con statue antiche[48]. L'impresa degna di maggior nota è la riedificazione del palazzo comitale, la cui facciata fu ricostruita con i blocchi squadrati di calcare bianco cavati da quello che egli definisce *amphitheatrum marmoreum* distinguendolo cosi dall'*amphitheatrum latericium*[49]. In realtà le indagini archeologiche hanno smentito la definizione di *amphitheatrum latericium* in quanto le strutture dell'anfiteatro messe in luce in località masseria d'Angerio sono in opera reticolata[50].

L'*amphitheatrum marmoreum* corrisponde invece al teatro che scavi recenti hanno consentito di ubicare nel settore sud-est della città[51]. La cavea è stata rinvenuta completamente priva di rivestimenti; i muri radiali in reticolato e laterizio, demoliti fino alle fondazioni. Ciò conferma la notizia della radicale distruzione operata dal conte Orso che, a detta di Leone, estrasse tanto materiale da farne dono anche ai notabili nolani per le loro abitazioni[52]. La presenza diffusa in città dei segni dell'antico promossa dal conte Orsini ci porta valutare in quest'ottica l'inserimento degli *spolia* nel basamento del campanile[53]. In base allo stile architettonico il campanile è stato datato agli inizi del XIII secolo e posto in fase con un rifacimento della chiesa dei SS. Apostoli, visibile ora nell'assetto settecentesco, che servì da basilica fino alla costruzione del Duomo avviato nel 1395[54]. L'analisi della stratigrafia muraria ha evidenziato, però, un primo impianto risalente all'XI-XII secolo[55]. Il basamento utilizza blocchi squadrati di calcare bianco di rimpiego che potrebbero essere il risultato di un rifacimento del XV secolo. Non vi sono solidi argomenti per attribuire alla fase romanica l'inserimento in facciata degli *spolia*, metope in calcare, epigrafi e frammenti architettonici di marmo[56]; mentre è plausibile che l'operazione vada contestualizzata nel quadro di quel programma di monumentalizzazione all'antica promossa dagli Orsini.

Il primo a registrare la presenza dei rilievi è Ambrogio Leone, che nel descrivere la torre campanaria segnala[57]

> intorno ad esso sono collocati in ordine e scolpiti alcuni marmi, che attestano ora la poesia, ora l'arte militare del loro tempo. Quest'opera scultorea lavorata da mano esperta è antichissima, e fu fatta non per servire di base alla torre campanaria, ma per sottostare piuttosto ad un edificio più superbo.

[45] Leone 1514, bk. II ch. 1, f. XXXII -v. Sulla descrizione della cattedrale nel *De Nola*, cfr. de Divitiis 2018, pp. 86-92.

[46] Mollo - Solpietro 2918.

[47] de Divitiis 2016; Tufano 2023, pp. 222-232.

[48] de Divitiis 2018, pp. 39-41

[49] Leone 1514, bk. I ch.8 f. XII -r.

[50] Cesarano 2011.

[51] L'area posta ai margini dell'abitato moderno, corrisponde al quartiere industriale di Castellorotto, cfr. Sampaolo 1991, pp. 166-167

[52] Leone 1514, bk. I, ch. 8, f. XII -r.

[53] Tufano 2023, pp. 210-222.

[54] Rosi 1949.

[55] Mollo - Solpietro 2019, pp. 337-344.

[56] Così in Pensabene 1990, pp. 25-28.

[57] Leone 1514 (trad. P. Barbati, p. 123).

Leone non si sofferma sui motivi figurati del lungo fregio; né fornisce informazioni sulla loro provenienza. La corrispondenza cronologica tra gli interventi al campanile e quelli nell'area antistante il Duomo promossi dagli Orsini, rende plausibile l'ipotesi del recupero degli elementi architettonici durante i lavori di risistemazione della piazza, cosa che ci riporterebbe alla prima ipotesi avanzata sull'ubicazione della struttura porticata nell'area forense[58]. Sussiste però un'altra possibilità suggerita dal racconto di Gianstefano Remondini che nel 1735 poteva ancora vedere i rilievi murati nel basamento del campanile rilasciandone una vivida e fedele descrizione[59]

> *Tra i marmi ond'è composta questa prima parte, ne sono alcuni in ben ordinata fila disposti e nobilmente scolpiti, e son di quei pezzi, dé quali altri non pochi se ne veggon per la città e già formarono fuor dubbio un qualche sontuoso cornicione e verisimilmente come abbiamo altrove accennato, al marmoreo anfiteatro, perché in essi scolpite sono varie militari 'mprese, armi e scudi, cimieri e turcassi, uomini lottanti tra loro, ed a cavallo che feriscono altri, v'è la celebre Lupa che allatta Romolo e Remo, vi son Delfini con alzate code intorno ad un'asta, e grifi, ed altri alati mostri, vi son Puttini scherzanti ed animali di più forte….*

Come Leone, l'erudito sottolinea l'opera di radicale asportazione dei rivestimenti del teatro compiuta dal conte Orsini, ma aggiunge che oltre che per l'utilità personale e dei concittadini, i materiali lapidei erano stati impiegati nel rivestimento della torre campanaria[60]:

> De' rustici inferiori marmi tanti ne furono estratti in una sola volta nel XV secolo dal conte Orso Orsini che bastarono a fare le fondamenta del grande baronale suo palagio, e l'altra non meno che largamente estesa tutta sua intiera facciata, e ne restarono molti ad uso e comodo dè cittadini...Molti di loro segni ancor si veggono per la città e specialmente nel Campanile della Cattedrale, il quale fino all'altezza di 80 palmi è tutto di questi quadrati marmi fabbricato, ed evvi un ordine per tre lati almeno disteso, posciaché il quarto è unito al muro della Chiesa e non si vede, e formato da pezzi di nobilissimo e spazioso con simil marmo vagamente intagliato a militari insegne sì Nolane, che Romane, ad armi di varie forme, cimieri ed usberghi, ad uomini a cavallo, o combattenti a terra, a grifi, ad elefanti, ad altri animali e mostri; ed a questi similissimi altri pezzi se ne veggon fabbricati per le mura di vari palazzi.

L'erudito indica quindi nel teatro il bacino di provenienza dei blocchi di rivestimento del campanile Se si ritiene attendibile la fonte antiquaria, la struttura ipostila di pertinenza dei rilievi va allora identificata con una parte qualificante dell'edificio da spettacolo, la *scaenae frons* o la *porticus post scaenam*.

Così anche il «masso fregiato di sculture a bassorilievo» del Museo Campano, ricondotto al suo contesto di pertinenza, concorre a misurare la diffusione in Campania del sistema delle immagini augustee e a cogliere, a livello delle *élites* locali, le modalità dell'adesione alla propaganda del *princeps*.

Carmela Capaldi
Università degli Studi di Napoli Federico II – Dipartimento di Studi Umanistici
carmela.capaldi@unina.it

[58] L'ipotesi avanzata in Capaldi 2005, p.87 è ripresa in de Divitiis - Lenzo 2018, pp. 53-54.

[59] Remonidini 1747-1757, I, capo XXIV, p. 168.

[60] Remondini 1747-1757, I, capo XV, p. 104.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Adamo Muscettola 1991 = S. Adamo Muscettola, *Appunti sulla cultura figurativa in area irpina*, in *La Romanisation du Samnium aux II e I siecle av. J.C. Actes du colloque organisé par le Centre Jean Bérard, Naples, 4-5 Novembre 1988,* Napoli 1991: 219-230.

Adamo Muscettola 1996 = S. Adamo Muscettola, *La cultura figurativa,* in *Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia*, a cura di G. Pescatori Colucci - E. Cuozzo - F. Barra, Enciclopedia Hirpinia, Pratola Serra 1996: 145-159.

Atti della Commissione I-VIII= *Atti della Commissione conservatrice dei Monumenti ed oggetti d'Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, voll. I-VIII, Caserta 1860-1896.

Barrella 2009 = N. Barrella, *Linee di ricerca per la storia del Museo Campano di Capua*, in *Museo Campano* 2009: 9-54.

BMC I = H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, I, *Augustus to Vitellius*, London 1923.

Campone 1998 = M.C. Campone, *Documenti inediti*, in *Brevi cenni degli scrittori ed uomini illustri della città di Nola e di quelli che si occuparono della medesima città,* a cura di S. Carrillo - G. Iannelli, Nola 1998.

Capaldi 2005 = C. Capaldi, Severo more doricorum. *Espressioni del linguaggio figurativo augusteo in fregi dorici della Campania,* Pozzuoli 2005.

Capaldi 2006 = C. Capaldi, *Rilievi in calcare dall'anfiteatro di Nola*, in *RendNap* LXXIII, 2004-2005 [2006]: 439-468.

Capaldi 2020 = C. Capaldi, *Mito e Storia su fregi fittili dalle ville imperiali di Capri*, in C. Capaldi, *Augusto e la Campania. Da Ottaviano a Divo Augusto 14-2014 D.C. Atti Del Convegno Internazionale, Napoli 14 e 15 Maggio 2015*, Napoli 2020: 159-187.

Carrillo 1993 = S. Carillo, *La ricostruzione del Duomo di Nola*, in Fiengo 1993: 355-379.

Cesarano 2011 = M. Cesarano, *L'anfiteatro di Nola in alcune pergamene aragonesi*, in *Symbolae Antiquariae* 4, 2011: 49-82.

Ciampoltrini 1995 = G. Ciampoltrini, *Il trofeo di Fiesole. Un contributo,* in *Prospettiva* 79, 1995: 36-38.

Cristofani 1987 = M. Cristofani, *La cultura artistica a Vulci fra età classica ed ellenismo* in *La Tomba François di Vulci. Catalogo della mostra (20 marzo-17 maggio 1987)*, a cura di F. Buranelli, Roma 1987: 199-203.

de Divitiis 2016 = B. de Divitiis, *Rinascimento meridionale: la Nola di Orso Orsini tra ricerche dell'antico e nuove committenze*, in *Annali di architettura* 28, 2016: 27-48.

de Divitiis 2018 = B. de Divitiis, *Architecture and Nobility. The Descriptions of Buildings in the De Nola,* in de Divitiis - Lenzo - Miletti 2018a: 81-102.

de Divitiis - Lenzo 2018 = B. de Divitiis - F. Lenzo, *Leones Antiquarian Method and the Reconstruction of Ancient Nola*, in De Divitiis - Lenzo - Miletti 2018a: 45-58.

de Divitiis - Lenzo - Miletti 2018a = *Ambrogio Leone's De Nola, Venice 1514. Humanism and Antiquarian Culture in Renaissance Southern Italy,* a cura di B. de Divitiis - F. Lenzo - L. Miletti, Leiden-Boston 2018.

de Divitiis - Lenzo - Miletti 2018b = B. de Divitiis - F. Lenzo - L. Miletti, *Introduction*, in De Divitiis - Lenzo - Miletti 2018a: 1-10.

Desnier 1991 = J.L. Desnier, *Le Gaulois dans l'immaginaire monétaire de la république romaine. Images plurielles d'une réalité singulière,* in *MEFRA* 103.2, 1991: 605-654.

Ebanista 2007 = C. Ebanista, *Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale*, in *RassStorSalern* 24, 47, 2007: 25-119.

Fiengo 1993 = *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, Napoli 1993.

Giuliani 2007 = C.F. Giuliani, *L'edilizia nell'antichità,* Roma 2007.

Greco-Pontrandolfo - Rouveret 1983 = A. Greco-Pontrandolfo - A. Rouveret, *La rappresentazione del barbaro in ambiente magno-greco*, in *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes. Actes du Colloque de Cortone (24-30 mai 1981), organisé par la Scuola normale superiore et l'Ecole française de Rome avec la collaboration du Centre de recherches d'histoire ancienne de l'Université de Besançon-Rome 1983*, Pise-Rome 1983: 1051-1066.

Hölscher 1994 = T. Hölscher, *Claudische Staatsdenkmäler in Rom und Italien. Neue Schritte zur Festigung des Prinzipats,* in *Die Regierungszeit des Kaiser Claudius (41-54 n.Chr). Umbruch oder Episode?, Internationales interdisziplinäres Symposion aus Anlaß des hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br. (16-18 Februar 1991)*, a cura di V.M. Strocka, Mainz 1994: 91-102.

Johannowsky 1989 = W. Johannowsky, *Capua antica*, Napoli 1989.

Kosmopoulos 2022 = L. Kosmopoulos, Tuscanicae dispositiones sive opera dorica. *Architetture doricizzanti in Italia centro-meridionale,* Roma 2022.

Küpper-Böhm 1996 = A. Küpper-Böhm, *Die Römischen Bogenmonumente der Gallia Narbonensis in ihrem urbanen Kontext*, Köln 1996.

La Rocca 1971 = E. La Rocca, *Nola dalle origini al medioevo*, Napoli 1971.

La Rocca 1985 = E. La Rocca, *Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano. Catalogo della mostra (Roma 16 Aprile-16 Giugno 1985)*, Roma 1985.

La Rocca 1994 = E. La Rocca, *Ferocia Barbarica*, in *JdI* 109, 1994: 1-40.

Leone 1514 = A. Leone, *De Nola. Opusculum distinctum, plenum, clarum, doctum, pulchrum, verum, grave, valium et utile*, Venezia 1514 [trad. it. P. Barbati, *Nola (la terra natia)*, Napoli, 1934].

Mascheck 2012 = D. Mascheck, Rationes decoris. *Aufkommen und Verbreitung dorischer Friese in der mittelitalischen Architektur des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr.*, Wien 2012.

Mollo 1996 = G. Mollo, *Note sull'architettura di palazzo Albertini a Nola*, in *Nola e il suo territorio dalla fine del Medio Evo al XVII secolo. Momenti di storia culturale e artistica,* a cura di T.R. Toscano, Napoli 1996: 53-62.

Mollo - Solpietro 2018 = G. Mollo - A. Solpietro, *L'antica* insula episcopalis *nolana. Rilettura dei dati archeologici e nuove acquisizioni documentarie*, in *VIII Congresso nazionale di Archeologia medievale (Matera, 12-15 settembre 2018)*, a cura di F. Sogliani - B. Gargiulo - E. Annunziata - V. Vitale, Sesto Fiorentino 2018: 83-87.

Mollo - Solpietro 2019 = G. Mollo - A. Solpietro, *Il campanile della cattedrale di Nola*, in *V Ciclo di Studi Medievali (Firenze 3-4 giugno 2019)*, Lesmo 2019: 335-344.

Museo Campano 2009 = *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009.

Naso 2008 = A. Naso, *Tomba François a Vulci*, in *Trionfi romani. Catalogo della mostra (Roma, Colosseo, 5 marzo-14 settembre 2008)*, a cura di E. La Rocca - S. Tortorella, Milano 2008: 167.

Pensabene 1990 = P. Pensabene, *Contributo per una ricerca sul reimpiego e il recupero dell'Antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna,* in *RIASA* 3, 13, 1990: 5-138.

Picard 1957 = G.Ch. Picard, *Les Trophées Romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome*, Paris 1957.

Polito 1998 = E. Polito, Fulgentibus Armis. *Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998.

Polito 1999 = E. Polito, *I Galati vinti. Il trionfo sui barbari da Pergamo a Roma*, Milano 1999.

Polito 2010 = E. Polito, *Fregi dorici e monumenti funerari: un aggiornamento*, in Monumenta. *I mausolei romani, tra commemorazione funebre e propaganda celebrativa. Atti del Convegno di Studi (Monte Porzio Catone, 25 ottobre 2008)*, a cura di M. Valenti, Roma 2010: 23-34.

Remondini 1747-1757 = G. Remondini, *Della Nolana Ecclesiastica Storia,* 1-3, Napoli 1747-1757.

Rinaldi Tufi 1989 = S. Rinaldi Tufi, *Rilievo tergestino con trofeo e barbari prigionieri*, in *Quaeritur inventus colitur. Miscellanea in onore di Padre Umberto Maria Fasola*, Roma 1989: 661-670.

Rohden - Winnefeld 1911 = H. von Rhoden - H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Die antiken Terrakotten* IV, 1-2, Berlin-Stuttgart 1911.

Romeo 1993 = E. Romeo, *La Commissione conservatrice di Terra di lavoro*, in Fiengo 1993: 81-100.

Rosi 1949 = G. Rosi, *Il Campanile della cattedrale di Nola,* in *BdA* 34, 1949: 10-20.

RRC I = M.H. Crawford, *Roman Republican Coinage,* I-II, Cambridge 1974.

Sampaolo 1991 = V. Sampaolo, *Nola*, in *BdA* 11-12, 1991: 162-168.

Sampaolo 1996 = V. Sampaolo, *s.v. Nola,* in *EAA* sec. suppl., 1996: 33-35.

Schneider 1990 = R.M. Schneider, *Augustus und der frühe römische Triumph*, in *JdI* 105, 1990: 167-205.

Schneider 1998 = R.M. Schneider, *Die Faszination des Feindes. Bilder der Parther und des Orients in Rom*, in *Das Partherreich und seine Zeugnisse. The Arsacid empire. Sources and documentation. Beiträge des Internationalen Colloquiums, Eutin 27. - 30. Juni 1996*, Stuttgart 1998: 95-146.

Sirleto 2009 = R. Sirleto, *Museo Provinciale Campano: il comporsi delle collezioni archeologiche*, in *Museo Campano* 2009: 81-135.

Spalthoff 2010 = B.H. Spalthoff, *Repräsentationsformen des römischen Ritterstandes*, Tübinger Archäologische Forschungen 7, Rahden, Westfalen 2010.

Steuernagel 1998 = D. Steuernagel, *Menschenopfer und Mord am Altar. Griechische Mythen in etruskischen Gräbern*, Wiesbaden 1998.

Tammisto 1997 = A. Tammisto, *Bird in mosaic. A study on the representation of bird in hellenistic and romano-campanian tessellated mosaic to the early augusta age*, Roma 1997.

Torelli 1968 = M. Torelli, *Monumenti funerai romani con fregio dorico*, in *DialA* I, 1968: 32-54.

Tortorella 2008 = S. Tortorella, *Processione trionfale circense sulle Lastre Campana*, in *Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa 2008: 301-318.

Tortorella 2017 = S. Tortorella, *Una lastra fittile del tipo Campana con scena di* decursio, in *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, Pisa 2017: 449-458.

Tufano 2023 = L. Tufano, *Una famiglia, una signoria, una città. Politica e società nella contea orsiniana di Nola (XIV-XV secolo),* Napoli 2023.

Viscogliosi 1996 = A. Viscogliosi, *Il tempio di Apollo in circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo,* Roma 1996.

Rosa Vitale

La Collezione Numismatica del Museo Campano di Capua: ricerche in corso

Abstract

Alcuni risultati del progetto di ricerca sulla collezione numismatica del Museo Provinciale Campano di Capua sono proposti in questa sede in occasione dell'anniversario della fondazione. In particolare si segnalano alcuni dati relativi all'indagine condotta sulla documentazione d'archivio, allo scopo di risalire alla provenienza dei materiali, di cui manca finora uno studio sistematico. La ricerca storico-numismatica è affiancata da indagini fisiche non distruttive, condotte in particolare mediante XRF, MA-XRF e riprese al microscopio digitale, allo scopo di indagare la caratterizzazione elementale delle leghe e peculiarità degli esemplari.

This paper summarizes some results of the research plan on the numismatic collection of the Museo Provinciale Campano in Capua. With reference to main purposes of the research, it focuses especially on the relationship between the collection of coins and the archive documents, which is necessary to detect provenance of the coins. This relationship is otherwise really meaningful from different points of view, i.e. to know the selection criteria at the basis of the collection and to study the currency in the district of Terra di Lavoro through the time. In addition, a sample of coins has been analysed by non-invasive in situ analysis, especially by XRF, MA XRF and digital microscope photos and the main results are summed up in this paper.

La collezione numismatica del Museo Campano di Capua, tuttora poco nota, rappresenta una documentazione significativa per lo studio della storia monetaria e politica dell'ampio territorio sotto la giurisdizione dell'Istituto e, per qualche aspetto, anche sul piano sovraregionale, se non nazionale[1].

La sua formazione, promossa originariamente con l'intento precipuo di testimoniare le monetazioni di città, comunità e popoli del territorio si amplia e comprende, oltre alle emissioni "greche", non solo serie della monetazione romana, repubblicana ed imperiale, ma anche degli organismi politico-amministrativi che si avvicendarono nelle fasi storiche successive. Non mancano, infatti, evidenze di epoca medievale e moderna, sino a quelle dello stato unitario[2].

[1] Desidero ringraziare il Direttore del Museo Campano, dottor Giovanni Solino, per la fiducia accordata autorizzando chi scrive allo studio della collezione, la dottoressa Assunta Schiano, con i collaboratori ed il personale del Museo per la collaborazione che negli anni è stata sempre cordiale, premurosa ed efficiente: insieme con il Direttore ringrazio, inoltre, i colleghi Carlo Rescigno e Valeria Parisi per l'invito a partecipare al convegno e la cura redazionale degli Atti.

[2] «Questa raccolta, che può dirsi nascente, fu eziandio accresciuta in tutte le classi di monete. Le urbiche, le familiari e le imperatorie furono aumentate di numero e di importanza, vuoi per doni ricevuti, vuoi per acquisto fattone dalla Commissione. Su di che un sol fatto crediamo opportuno di rammentare. Fu opinione della Commissione che non dovesse mancare nel Museo Campano la raccolta di tutte le monete pertinenti a ciascuna delle città di questa regione, cominciando dalla numismatica capuana, la quale mancava affatto. Questo pensiero fu messo ad atto: e già tutte le monete dell'antica Capua si veggono collocate negli armadi, tranne una o due di cui si va in

Inoltre, va sottolineato che nella realizzazione di questo intento, la Commissione persegue anche un altro principio programmatico, ovvero recepire e salvaguardare la documentazione restituita dal territorio attraverso gli scavi, i recuperi casuali e le collezioni di formazione locale.

La politica delle acquisizioni, attuata dalla Commissione con vigile attitudine metodologica, privilegia infatti il rapporto tra la realtà territoriale e il patrimonio che ne avrebbe custodito e tramandato la fisionomia culturale: purtroppo, la frammentazione della documentazione seguita agli episodi traumatici che hanno interessato il Museo ha dissolto apparentemente questo rapporto, che la ricerca in corso si prefigge di ricomporre, tra i suoi obiettivi principali[3].

Benché a questo proposito non manchino ostacoli e difficoltà, lo studio contestuale della collezione e della documentazione di archivio suggerisce elementi preziosi per risalire alla provenienza dei materiali e tramanda notizia di rinvenimenti, altrimenti ignoti, significativi per la circolazione monetaria nel territorio.

Lo studio comparativo della raccolta e della documentazione d'archivio costituisce, pertanto, la base del lavoro in corso per aspetti diversi e complementari: ricomporre il legame tra i materiali "superstiti" e la loro provenienza originaria, consentendo così il recupero di dati ed informazioni per poterli contestualizzare; risalire ai criteri di indirizzo, valutazione e scelta della Commissione deputata al compito di dare vita al Medagliere capuano, accanto alle altre – non meno impegnative – collezioni[4].

Questo ultimo aspetto della ricerca si è rivelato particolarmente interessante non solo per aver restituito dati ed informazioni su rinvenimenti e materiali, ma anche per la testimonianza sull'impegno e sul dibattito laborioso all'interno della Commissione e con i suoi interlocutori, tra i quali i Regi Ispettori dei Monumenti e degli Scavi[5], collezionisti di varia fama, studiosi, cittadini in possesso di reperti o cimeli, amministratori locali: dalla lettura degli Atti emerge la cura costante per il compito intrapreso, la tensione a salvaguardare la rappresentatività della raccolta senza trascurare le ricadute, di natura economica ed amministrativa, delle scelte operate.

In relazione al primo aspetto, ovvero la formazione della raccolta, il confronto dei reperti numismatici e della documentazione ha consentito di evidenziare e "contestualizzare" una presenza del tutto inattesa, ovvero quella di un quantitativo non trascurabile di esemplari incusi di Magna Grecia, le monete più antiche dell'occidente europeo in termini assoluti, fatta eccezione per le emissioni della Grecia propria.

Come è stato precisato in altra sede, infatti, questi esemplari non risultano attestati in ambito campano, in quanto risalenti ad una fase anteriore alle prime esperienze monetarie di questo am-

traccia. Né vi mancano numerosi tipi di Neapolis, di Suessa, di Cales e di Hyria, altre città campane, alle quali ci resta da aggiungere quelle di Teanum, Calatia (presso Maddaloni), Nola, Cumae, Atella e Cosa (presso il Liri), Sora ed Aquino nel Lazio e Compulteria nel Sannio e quelle della Campania in genere. E vogliamo annunziare che si sta trattando l'acquisto di un conservato esemplare dell'antica Caiatia (Cajazzo), che speriamo farà quanto prima parte della nostra raccolta numismatica».
Giulio Minervini, rivolgendosi all'Onorevole Consiglio Provinciale di Terra di Lavoro nel 1878, enunciava i principi ispiratori della formazione della Collezione Numismatica del Museo: a proposito delle comunità elencate, si segnala che invece di Cosa, qui ubicata presso il Liri, confine settentrionale della vasta provincia di Terra di Lavoro, estesa da Nola sino ad Isola Liri, ora in provincia di Frosinone, si deve intendere Cora, situata in realtà più a nord, mentre Cosa ricadeva nell'Etruria meridionale (sulla *Relazione* di G. Minervini e sulla formazione della Collezione numismatica, Vitale 2016).

[3] Il Museo fu colpito dal bombardamento della città del 9 settembre 1943 che comportò perdite elevatissime, sia di vittime tra la popolazione sia del patrimonio edilizio e monumentale della città.

[4] Con il termine Commissione si indica la Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro, istituita con *Regio Decreto* il 21 agosto 1869, presieduta dal Prefetto della Provincia e composta da dodici membri, otto eletti dalla Deputazione Provinciale e quattro dal Ministro di Pubblica Istruzione su proposta del Prefetto: *Atti Commissione* 1870, pp. 3-5 per il *Regio Decreto* e pp. 5-7 per il *Regolamento della Commissione Conservatrice*. Alla Commissione si deve non solo la formazione delle diverse collezioni, ma un'intensa attività di interlocuzione con Istituzioni e Cittadini per la tutela del patrimonio archeologico e storico-artistico della Terra di Lavoro. La Commissione fu anche polo di riferimento per studiosi, cultori e altre Istituzioni scientifiche e museali in Italia e all'estero, come si evince dagli *Atti* dei lavori della Commissione e dalla relativa documentazione d'archivio.

[5] Gli Ispettori degli Scavi e dei Monumenti erano nominati dal Prefetto e dalla Commissione Conservatrice.

1a-b. Museo Provinciale Campano. Didramma di Sibari: toro retrospiciente incuso al D/ e al R/ (540/530-525 a.C.) (foto A.).

biente; inoltre, regolati da un sistema monetario estraneo alla tradizione foceo-campana, non avrebbero potuto inserirsi nei circuiti campano-sannitici, se non in casi isolati e tardivi, a distanza di secoli dalla loro emissione, come comprovano i rinvenimenti di provenienza accertata.

Le monete incuse di Magna Grecia, ovvero con il tipo del R/ in negativo, erano destinate infatti in età arcaica e classica ad un'area di circolazione chiusa compresa tra il Bruttium e la Messapia (fig. 1a-b): solo successivamente, rari esemplari si rinvengono in un ripostiglio da Lacedonia e nella Valle d'Ansanto, nell'area di culto della Mefite, non a caso in una zona di confine tra aree indigene ellenizzate e territorio sannitico, dal quale restano sostanzialmente estranee, come dall'ambito campano[6].

Pertanto la constatazione che tra le prime deliberazioni della Commissione ci sia stata l'acquisizione della collezione di Francesco Maria Avellino, per la precisione la notevole quota in possesso di una sua erede, consente di far risalire a questa raccolta gli incusi del Museo Campano[7].

La collezione Avellino, che costituisce la base documentaria degli studi pioneristici sulle monetazioni greche d'Italia condotti dallo studioso, fu apprezzata con immediatezza dalla Commissione per l'apporto inestimabile che avrebbe offerto alla realizzazione dei suoi obbiettivi: la collezione avrebbe rappresentato con 14 monete d'oro e più di 711 "monete urbiche di argento", pertinenti in massima parte all'Italia e "segnatamente alla Campania", come si legge negli Atti della Commissione, l'asse portante del nascente Medagliere[8].

La raccolta pervenuta al Museo si componeva esclusivamente di metalli pregiati e di serie regolate da sistemi monetari greci; la definizione di urbiche rimanda infatti a monetazioni di tradizione greca, presumibilmente, o comunque estranee alla produzione di età romana, quando le monetazioni autonome superstiti in Italia erano per lo più di bronzo; infine, comprendeva "segnatamente" numerario della Campania, fondamentale nella composizione del patrimonio numismatico dell'Istituto.

A conferma della perizia rara cui ricondurre la selezione dei materiali della collezione Avellino, va ricordato l'apporto che questi "incusi" offrono allo studio di una fase estremamente complessa della storia monetaria, come peraltro suggerisce la presenza di alcuni esemplari, sufficienti di per sé a testimoniare l'importanza della raccolta.

[6] Sugli incusi del Museo Campano e le tematiche attinenti si rimanda a R. Vitale in Vitale - Brocchieri - Sabbarese 2019, con bibliografia precedente sulla monetazione incusa. Sul tesoretto di Lacedonia, De Rosa, Munzi 2021.

[7] In particolare al Museo Campano fu assicurato, su proposta di Giulio Minervini, il Medagliere «già spettante al famoso archeologo Cav. Avellino ed ora in possesso della signora Cecilia Degni» (*Atti Commissione,* 4 dicembre 1872); Vitale 2016, p. 112.

[8] *Atti Commissione*, 5 febbraio 1873; sul ruolo di Francesco Maria Avellino, direttore del Real Museo Borbonico e Soprintendente agli Scavi del Regno, nello sviluppo degli studi di Numismatica, Vitale 2016, pp. 112-113 con bibliografia precedente.

A tal riguardo, ci si limita a citare tre monete incuse, cioè una dramma di Sibari ed uno statere di Crotone privi, allo stato, di riscontro ma del tutto coerenti con le rispettive fasi di coniazione, in base agli approfondimenti scientifici più aggiornati, e ad un esemplare della serie a doppio etnico ϘPO-TE[9].

Tra i principali nuclei privati confluiti nel medagliere, oltre alla Collezione Avellino, si ricordano in particolare la Collezione Vetta e la Collezione Califano.

La Collezione Vetta fu segnalata alla Commissione da Gennaro Riccio, magistrato a S. Maria C.V., noto negli ambienti antiquari napoletani, tramite una lettera del 1869, ritrovata negli archivi del Museo: il Magistrato, deluso dalle trattative con «l'ignorantissimo municipio napoletano», che dopo tre anni di discussioni aveva rinunziato all'acquisto della sua collezione, mentre oberava il Comune di un debito annuo compreso tra 12 e 20 milioni di prestito, proponeva al Sindaco di Capua per l'istituendo Museo l'acquisto di monete d'oro della prima età imperiale, rinvenute «in tenimento di Cuma vicino Capua, ad antica dipendenza capuana, ed un migliaio di monete di argento consolari ed imperiali di Giulio Cesare, Augusto e le loro famiglie, offerte da un ricco ripostiglio rinvenuto mesi addietro a S. Maria a Vico». Inoltre, consigliava l'acquisto della raccolta delle monete dell'antica Capua, posseduta dal sig. Vetta.

La documentazione consultata rivela che, mentre il Sindaco declinava l'offerta del Cavaliere Riccio, la Commissione ne accoglieva in parte le indicazioni poiché, privilegiando i reperti di interesse specifico per gli intenti programmatici già ricordati, deliberava l'acquisto del «Medagliere del Signor Vetta in Capua», insieme con altri nuclei in proprietà privata[10].

L'acquisizione della Collezione Califano comportò, invece, non solo per la Commissione Conservatrice ma per l'intero Consiglio Provinciale un percorso laborioso e in qualche misura travagliato: tuttavia, fu valorizzato «il carattere locale della collezione», che si componeva di materiali provenienti dal territorio recuperati in occasione di scavi o presso collezionisti della zona; lo «stato di conservazione eccellente»; la «peculiarità dei materiali», in alcuni casi assenti persino dalle collezioni del Museo Nazionale di Napoli[11].

L'acquisto della collezione, dopo una fase istruttoria di ricognizione e valutazione durata due anni circa, nell'estate del 1899 era all'ordine del giorno del Consiglio Provinciale, che si adoperò perché il Museo Campano non vedesse svanire «l'unica più che rara occasione di completare tutte le sue collezioni»[12].

Dal ricco carteggio si apprende che la collezione Califano comprendeva «un medagliere di circa 4000 monete greche, urbiche tra cui di Capua, Teano, Suessa ecc., consolari, imperiali e basso impero, nonché longobarde, normanne e della monarchia napoletana. L'Avv.to Califano afferma che tra le urbiche il celebre Padre Garrucci ne avea prescelto circa 400 in bronzo […] e voleva acquistarle, ma non furono esitate per non deprezzare la collezione […]».

Anche il Presidente Giulio de Petra, che aveva esaminato la collezione, ne avrebbe trattato direttamente l'acquisto per il Museo Nazionale di Napoli, se non si fosse trovato «già impegnato in altri notevolissimi acquisti»[13].

[9] Vitale 2019, pp. 39-41, 42-48, catalogo nn. 12, 23, 28, tav. V: la dramma n. 12 di Sibari può essere ascritta alla fase A.2 della classificazione formulata da E. Spagnoli della monetazione di Sibari (Spagnoli 2013), che finora risultava priva di tale nominale, equivalente ad 1/3 dello statere. L'esemplare di Crotone n. 23 ricordato in questa sede si distingue, invece, per il peculiare partito decorativo del bordo, mentre lo statere a doppio etnico ϘPO-TE integra la documentazione relativa all'emissione riferita alle *poleis* di Crotone e Temesa. In particolare il pezzo della collezione campana si colloca nella fase finale della emissione congiunta a doppio etnico (ϘPO-TE), prima che si verifichi l'emancipazione definitiva di Temesa e della sua monetazione dall'orbita crotoniate.

[10] *AMC* 597,6. Sul carteggio Riccio ed i ritrovamenti ricordati dal collezionista, Vitale 2016, pp. 117-121.

[11] *AMC* 626, nn. 32 ss. verbale di ispezione della Collezione Califano.

[12] *Relazione del Sotto-Comitato Archeologico all'Onorevole Deputazione Provinciale di Terra di Lavoro*, p. 23.

[13] Si ricorda che Giulio de Petra, insieme con Antonio Sogliano e Giovanni Patroni, faceva parte del Sotto-Comitato Archeologico incaricato della ricognizione e stima della collezione, *AMC* 626, n. 32; Vitale 2016, pp. 122-124.

2a-b. Museo Provinciale Campano. Moneta in elettro, serie cartaginese in Italia meridionale: al D/testa gianiforme, al R/ Giove, affiancato da Nike, guida una biga (216-211 a.C.) (foto F. Rinaldi).

La Collezione Califano, come si precisa nella relazione del Sotto-Comitato Archeologico, comprendente 4200 monete, avrebbe arricchito la raccolta del Museo Campano «non soltanto nel numero che si raddoppia, ma anche nel pregio delle singole classifiche del Medagliere, che annovererà quindici monete in oro di più e circa 200 in argento, oltre quelle possedute; potendo così se non dirsi in grado di gareggiare con i medaglieri dei Musei Nazionali, mettersi, sin d'ora, in prima linea tra quelli de' Musei Provinciali»[14].

Il Medagliere capuano si arricchiva così di 4229 monete, alle quali il proprietario aggiunse in dono «594 monete di bronzo, campane, imperiali, medievali, con 11 assi (de' quali alcuni pregevoli)».

Il fondo Califano si distingueva, pertanto, dalla collezione Avellino per la cospicua presenza di numerario in bronzo e di serie di età romana, medievale e moderna e ne costituiva il complemento ideale.

Come si accennava precedentemente la Commissione, inoltre, segue e cura "l'istruttoria" per la valutazione preliminare e l'eventuale acquisto anche di raccolte minori e, soprattutto, si spende presso le autorità locali per il recupero di rinvenimenti monetali dal territorio, generalmente segnalati dai Regi Ispettori.

Tra i numerosi esempi, ci si limita a segnalare in questa occasione, l'acquisto di ventiquattro monete d'oro, di serie tardo-antiche (da Valentiniano I a Romolo Augustolo) e bizantine (da Zenone e Anastasio I a Costantino IV e Teofilo), comprendenti anche un esemplare in elettro che certamente richiamò l'attenzione della Commissione: chiudeva l'elenco, infatti, l'indicazione scarna di una moneta campana, di elettro, con biga[15].

Questa descrizione, per quanto sintetica, consente di riconoscere un esemplare della serie in elettro, lega di oro e argento, con testa gianiforme al D/ e biga al R/, tipi di ispirazione romana, attribuita alla monetazione di Capua e risalente agli anni della ribellione a Roma durante la secon-

[14] *Relazione del Sotto-Comitato Archeologico all'Onorevole Deputazione Provinciale di Terra di Lavoro* (Presidente Comm. Giacomo Gallozzi, Prof. Cav. Uff. Sup. Giuseppe Pisanti, Prof. Cav. Edoardo Dalbono, Prof. Cav. Uff. Giuseppe Caporale, Comm. Angelo Broccoli, Segretario e Relatore, Caserta 14 luglio 1898), p. 25.

[15] *Atti Commissione,* 11 ottobre 1882, p. 188, n. 24 «Una Campania, di elettro (Biga)-denaro». Le monete erano del Sig. Luigi Gabrielli di Napoli, ma l'acquisto fu proposto dal sig. Giacomo Gallozzi, all'epoca tesoriere della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed oggetti di antichità e belle arti.

da guerra punica[16]. Tuttavia è stata in seguito riconosciuta come emissione punica, probabilmente coniata in Italia meridionale durante la campagna annibalica, oppure a Cartagine[17], mentre a Capua è stata assegnata, in via ipotetica, la dracma in oro con Cerere al D/, Vittoria che guida la biga e lettera *k* nell'esergo[18].

Benché il dibattito scientifico abbia scisso il legame diretto tra la serie in elettro e Capua, l'esemplare, individuato nel medagliere capuano (fig. 2a-b), ne integra la documentazione relativa alla monetazione dei ribelli che si opposero a Roma al tempo della II punica quando Capua, nel tentativo di recuperare la sovranità perduta nel 338/334 a.C. con l'inserimento nella *civitas* romana, fallite le trattative con Roma, si schiera al fianco di Annibale[19].

Alla monetazione di Capua e delle consorelle campane, Atella e *Calatia* la Commissione riserva sin dalla istituzione del Museo ogni attenzione nell'assicurarsi la serie completa delle rispettive emissioni, come tramandano i verbali dei lavori[20].

Come si accennava, anche i rinvenimenti dal territorio concorrono alla composizione del Medagliere e, soprattutto, al recupero di dati notevoli non solo per lo studio intrinseco delle monetazioni, ma anche della loro diffusione sul territorio.

Per citare alcuni esempi, si ricordano in particolare i rinvenimenti dalla necropoli individuata a Cancello; a S. Maria Capua Vetere, dal Fondo Patturelli e dallo scavo nel Fondo Virilasci, ovvero nell'Anfiteatro di Capua; da Teano, in località Loreto e Caldarelle; i tesoretti di monete repubblicane da Mignano Montelungo e da S. Giovanni Incarico[21].

Talvolta, inoltre, gli *Atti* attestano trattative estenuanti tra gli Ispettori e la Commissione, su un fronte, rinvenitori sull'altro, con il coinvolgimento di amministratori locali e forze dell'ordine, come nel caso dei tesoretti di denari repubblicani, appena richiamati, da Mignano e San Giovanni Incarico, illustrati in altra sede[22].

Altrettanto vigile è l'interesse della Commissione per il recupero di monete di età medievale e moderna: a tal proposito, ci si limita a ricordare i rinvenimenti da Sujo e quelli da Casagiove, vicino Caserta.

Nel primo caso, si tratta di scavi condotti in due occasioni con il recupero nell'una di monete «con iscrizioni cufiche», nell'altra di un vero e proprio tesoretto di diciannove monete d'oro «con l'effigie della Vittoria da un lato, e dall'altro di una testa, forse di Imperatore romano»[23].

Anche in questa occasione la Commissione rileva, comunicandolo al Sindaco, l'inadempienza degli atti dovuti prima di procedere con gli scavi.

Gli elementi descrittivi, per quanto essenziali, consentono di riconoscere nelle prime monete tarì

[16] Sambon 1903, p. 405 n. 1050.

[17] *H.N. Italy*, pp. 161-162, n. 2013.

[18] *H.N. Italy*, p. 64, n. 479.

[19] Sull'argomento Vitale 2025.

[20] In proposito, oltre alla *Relazione all'Onorevole Consiglio Provinciale di Terra di Lavoro* (*Atti Commissione,* 11 settembre 1878) e all'acquisto della collezione Vetta, si segnalano il dono di un esemplare in ottimo stato di conservazione dal professor Giacomo Stroffolini di Casapulla (*Atti Commissione,* 3 gennaio 1877) e la delibera per l'acquisto di un'importante collezione di monete osche di Capua (*Atti Commissione,* 6 aprile 1881). Il Medagliere del Signor Vetta, insieme con le collezioni Gallozzi, Teti, Doria, del Municipio di S. Maria Capua Vetere e quella comprendente i reperti dagli scavi di Suessola, di proprietà dei Signori Spinelli, Principi di Scalea, risultano acquisite al patrimonio del Museo e destinate, almeno in parte, all'allestimento della Esposizione dei monumenti antichi della Campania che la Commissione, su proposta di Salazaro, intendeva organizzare con la Deputazione Provinciale (*Atti Commissione,* 2 aprile 1879).

[21] Su questi rinvenimenti e la documentazione relativa, Crawford 1974, p. 98, Vitale 2016, pp. 128-135.

[22] Vitale 2016, pp. 133-135, Iasiello, Vitale 2023, p. 32: a Mignano l'Ispettore competente, cavalier Ercole Canale-Parola si oppose alla restituzione delle monete, avanzata dal Sindaco di Mignano per conto del proprietario del fondo in cui erano state recuperate, invocando il Regio Decreto 14 marzo 1822, violato dall'interessato con attività di scavo non autorizzate. La Commissione non solo acquisì al Medagliere le monete, ma delegò il Sindaco a diffidare il proprietario del fondo in questione dal condurre altri scavi senza la preventiva autorizzazione della Direzione Generale per l'Arte antica (*Atti Commissione,* 1 febbraio 1891).

[23] Per gli scavi a Sujo, *Atti Commissione*, 8 ottobre 1888 e 6 luglio 1891.

3a-b. Museo Provinciale Campano. Tarì di Federico II, al D/ aquila con corona, al R/ croce tra ICXC, (1220-1250) (foto F. Rinaldi).

d'oro, probabilmente di imitazione, ovvero coniati nelle zecche peninsulari di Amalfi e di Salerno, nel secondo solidi, ovvero monete d'oro introdotte da Costantino (o Diocleziano)[24], che caratterizzarono a lungo l'emissione monetaria, soprattutto in ambito bizantino.

La notizia del rinvenimento di monete da Sujo suscita particolare interesse poiché arricchisce il dossier relativo a questa località, per la quale è noto un rinvenimento di denari di Federico II: saranno approfondimenti ulteriori a verificare eventuali correlazioni tra i vari rinvenimenti, in particolare tra i tarì ed i denari di Federico II, considerando inoltre la vicinanza con Gaeta, a lungo sede di zecca dal periodo del Ducato bizantino[25].

A Casagiove, invece, durante i lavori nella caserma locale furono recuperate dieci monete d'argento, identificate dal segretario Iannelli come esemplari di Roberto d'Angiò, di cui si dispose la consegna immediata al Museo[26].

Anche l'acquisto per £ 10 di un gruzzolo di «monetine gotiche e bizantine dell'epoca giustinianea proveniente da un unico scavo campano»[27], sembra degno di nota come i casi rimanenti di cui, tuttavia, si dirà in contributi specifici e nel catalogo in preparazione.

Questi brevi cenni a serie medievali, offrono lo spunto per segnalare lo studio in corso di materiali di età post-antica che richiedono anche approfondimenti archeometrici: in particolare si sta affrontando la disamina sul piano storico-numismatico del numerario d'oro, con la verifica di peculiarità tecniche e fisico-chimiche di esemplari pertinenti a serie medievali e di età moderna, tra cui tarì amalfitani e di Federico II[28] (fig. 3a-b).

Il progetto di lavoro sul medagliere capuano integra, infatti, l'analisi storico-numismatica dei materiali con un piano di indagini fisiche non distruttive, condotto insieme con Jessica Brocchieri e Carlo Sabbarese del Dipartimento di Matematica e Fisica dell'Ateneo "Luigi Vanvitelli" e del Labo-

[24] *Atti Commissione,* 8 ottobre1888, 6 luglio1891. L'istituzione dei solidi è comunemente attribuita a Costantino, ma la citazione di questo nominale nell'Editto dei prezzi ha suggerito l'ipotesi che fosse stato già introdotto da Diocleziano, probabilmente come unità di conto.

[25] Da Sujo è noto un rinvenimento cospicuo di denarii federiciani, occultato dopo il 1221 (*MEC* 14, pp. 406, 422, Sambon 1916, p. 92, Travaini 1993, p. 131).

[26] *Atti Commissione,* 4 luglio 1887.

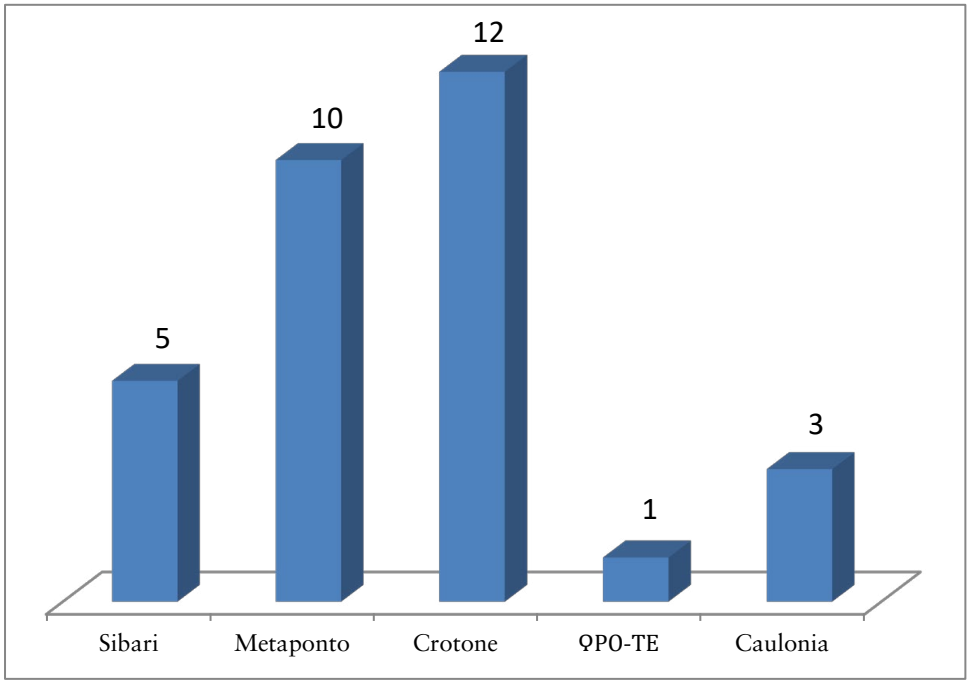
[27] *Atti Commissione,* 24 luglio 1899, p. 7, n. 7

[28] Il catalogo della collezione, in preparazione, è affiancato infatti da saggi su nuclei specifici di materiali e sulle tematiche relative. Sul rinnovato interesse riguardo al tarì si segnala la raccolta di studi di autorevoli esperti, tra i quali Lucia Travaini, Vera von Falkenhausen e Giuseppe Sarcinelli in Santoro, Travaini 2023.

Tab. 1. Monete incuse, composizione della lega:
concentrazione minima e massima delle componenti maggioritarie, minoritarie e in traccia (elaborazione A.).

	da	a
Ag	95,50%	99,50%
Cu	0,02%	2,78%
Au	0,00%	1,50%
Bi	0,03%	0,70%
Pb	0,03%	1,35%

Grafico 1. Monete incuse: composizione del campione (540-440/430 a.C. circa) (elaborazione A.).



ratorio "CIRCE", attuato mediante fluorescenza ai raggi X: l'indagine segue sistematicamente uno sviluppo diacronico procedendo dagli esemplari più antichi della collezione, seguiti dal numerario delle fasi successive, di cui si indagano in prima battuta la caratterizzazione elementale delle leghe metalliche ed eventuali peculiarità tecniche.

In questa occasione segnalo alcune linee di tendenza espresse dai dati relativi al campione di moneta greca in argento, esaminato finora: per gli incusi il titolo o fino risulta mediamente elevato tra il 95 e il 99,50%, mentre il Cu è generalmente inferiore al 3%; delle principali componenti in traccia, l'Au suggerisce un'area comune di approvvigionamento dell'argento, mentre l'elevata perizia dei procedimenti di coppellazione e lavorazione del metallo è indicata dalla bassa incidenza di Pb e Bi (grafico e tab. 1).

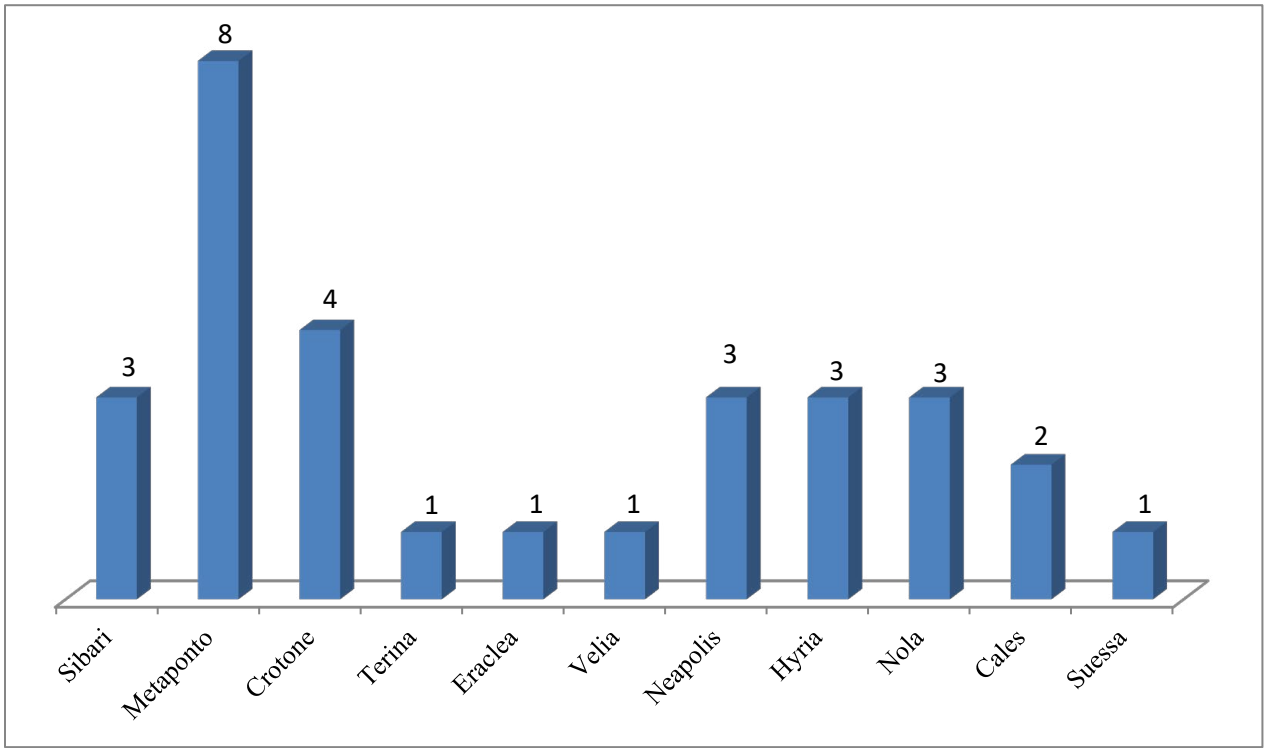
Tuttavia il campione "capuano" ha evidenziato anche fenomeni atipici, quali il marcato divario tra D/ e R/ di alcune monete nella concentrazione di Ar e Cu: l'ipotesi iniziale che il fenomeno fosse riconducibile a peculiarità tecniche, come constatato in alcuni casi, quali riconiazioni o ribattitura che avrebbero provocato una maggiore migrazione dell'Ag su una superficie e una più accentuata concentrazione di Cu sull'altra, appare incrinata dal fatto che alcuni incusi, benché riconiati, risultano omogenei (Metaponto F2), mentre almeno un pezzo di Crotone (7-8) di fattura canonica, ha rivelato un marcato divario tra i dati del D/ e del R/[29].

[29] Tra gli esemplari in questione, con concentrazioni di Ag diverse sulle due superfici, Metaponto 10 risulta riconiata mentre Crotone 21 presenta tracce di ribattitura; per Crotone 18 sussiste la probabilità di ribattitura; interessante, inoltre il caso dello statere di Metaponto

Tab. 2. Monete a doppio rilievo, composizione della lega:
concentrazione minima e massima delle componenti maggioritarie, minoritarie e in traccia (elaborazione A.).

	da	a
Ag	93%	99%
Cu	0,24%	6%
Au	0,04%	0,45%
Bi	0,08%	0,18%
Pb	0,20%	1%

Grafico 2. Monete a doppio rilievo: composizione del campione (440/430 a.C.-270 a.C. circa) (elaborazione A.).



Alcuni esemplari (Crotone 21 e 23, Metaponto 10) inoltre, insieme con una moneta di composizione omogenea sulle due superfici (Crotone 18) si distinguono per l'incidenza di Cu molto elevata, superiore al 3%: la soglia del 3% è stata indicata come il limite della concentrazione naturale di Cu nei minerali di o con Ag e, pertanto, valori superiori potrebbero indiziare un'aggiunta intenzionale di Cu dopo il processo di coppellazione, per ridurre l'Ag oppure per abbassare il punto di fusione e migliorare le proprietà meccaniche della lega[30] (tab. 3).

Tra gli esemplari a doppio rilievo della collezione, sono stati analizzati pezzi di zecche italiote, in continuità con gli incusi, ed esemplari di ambito campano e lucano, che raggiungono i primi decenni del III sec. a.C.

Per le monete a doppio rilievo, salvo le eccezioni, si segnala l'elevato titolo dell'argento, tra il 93 ed il 98/99%; il rame oscilla tra 0,24 e il 6%[31] (grafico e tab. 2).

F2 riconiato su Poseidonia, poiché generalmente è il numerario metapontino ad essere riutilizzato da quest'ultima (Vitale - Brocchieri - Sabbarese 2019; Brocchieri - Vitale - Sabbarese 2020; Brocchieri - Vitale - Sabbarese c.d.s.).

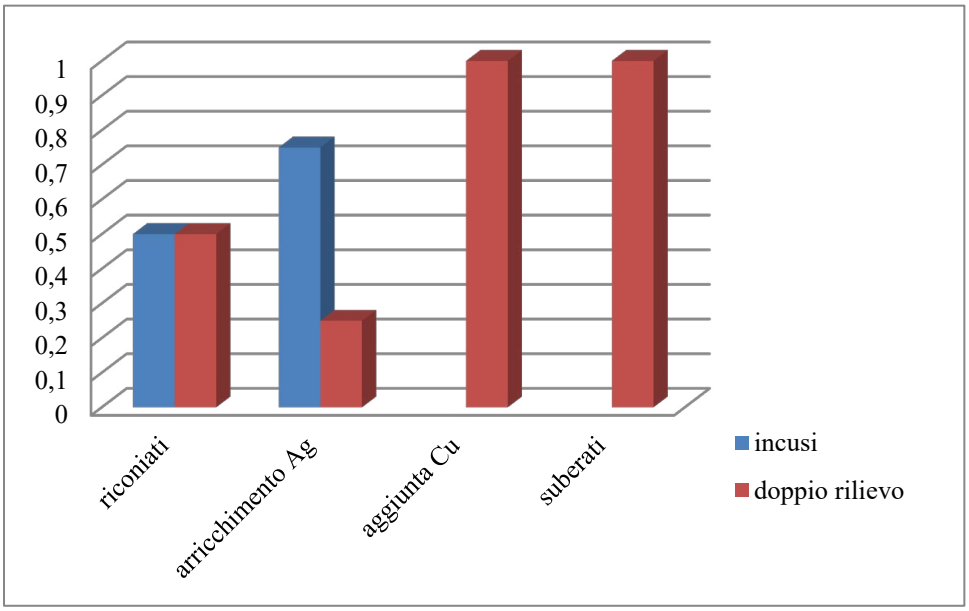
[30] Nel 14% dei casi (4 su 29), Cu >3%; nel 28% (8 su 29), Cu compreso tra 3±1%, Vitale - Brocchieri - Sabbarese 2019, in particolare tabella 3; Brocchieri - Vitale - Sabbarese 2020.

[31] Per gli elementi in traccia, i dati disponibili indicano l'oro compreso tra 0,04 e 0,449%; il bismuto tra 0,08 e 0,175%; il piombo tra

Tab. 3. Monete incuse: concentrazioni diverse degli elementi al D/ e al R/; CU >3%.
(da C. Sabbarese, J. Brocchieri, R. Vitale, *Characterization of the incuse coins of the Museo Campano in Capua (Southern Italy)*, in *Nuclear Inst. and Methods in Physics Research B 479 (2020)*: 93-101, DOI 10.1016/j.nimb.2020.06.015.)

	Ag%	Cu%	Au%	Pb%	Bi%
Metaponto10 D/	91,48	6,781	0,393	0,429	0,239
Metaponto10 R/	97,48	1,6	0,305	0,024	0,023
Sibari 11 D/	96,72	1,56	0,411	0,194	0,156
Sibari 11 R/	98,08	0,635	0,5	0,031	0,076
Crotone 18 D/ R/	89,14	9,09	0,382	0,264	0,03
Crotone 21 D/	97,17	0,704	0,466	0,085	0,034
Crotone 21 R/	87,01	8,34	1,146	0,666	0,378
Crotone 23 D/	81,92	9,28	0,299	0,074	0,03
Crotone 23 R/	97,08	1,07	0,334	0,06	0,051

Grafico 3.



Distinguendo le monete a doppio rilievo in due nuclei, uno databile tra 450 e 350 a.C. e l'altro tra il 340/330 e il 270 a.C. circa, si coglie una tendenza alla riduzione dell'Ag, nonché il fenomeno complementare dell'incremento dei casi con il rame superiore al 3% e all'1% rispetto alle serie più antiche, incuse[32].

La concentrazione di rame superiore al 3% può dipendere da un intervento intenzionale per gli stateri Metaponto 7-8, Cales 9-10, Suessa 3-4, mentre si esclude arricchimento superficiale di Ag, considerata la sufficiente omogeneità delle misure XRF.

La disomogeneità dei diversi punti di misura, invece, suggerisce l'ipotesi di arricchimento di Ag in superficie per Crotone 15-16, o di moneta suberata per Metaponto 17-18[33], caratterizzati peraltro da notevole divario dei dati relativi alle due superfici.

A proposito di queste monete, si precisa che lo statere di Crotone (15-16) evoca l'istituzione della

l'1% circa e 0,20%.

[32] Per i dati analitici si rimanda a Brocchieri - Vitale - Sabbarese 2024.

[33] Per Crotone 15-16 e Metaponto 17, Brocchieri - Vitale - Sabbarese 2024, pp. 9-20.

4a-b. Museo Provinciale Campano. Nola, didramma (400-395/390 a.C.) (foto J. Brocchieri).

Lega Italiota nel 390 a.C. e la scelta della città quale sua sede[34]; i due esemplari campani, i didrammi di Cales e di Suessa, invece, appartengono alle emissioni delle colonie latine, quale tributo a Roma per finanziare il conflitto contro Pirro oppure, secondo altra ipotesi, come strumento di redistribuzione del bottino a conclusione della prima punica[35].

Riguardo al comportamento del piombo (Pb) si segnalano uno statere di Crotone (I10) e un triobolo di Sibari V (7-8) con concentrazione superiore allo 0,7%, sintomatica di difficoltà nella preparazione delle leghe.

Affiora la suggestione, certamente molto esile, di condizioni sfavorevoli per le procedure tecniche di lavorazione nel caso di Sibari V, dovute probabilmente al trasferimento della comunità e alla rifondazione sul Traente seguite all'intervento di Atene nel territorio nel 446-443 a.C.; oppure l'indizio di una strategia "tecnico-monetaria", utilizzare cioè più piombo per i divisionali riducendo il metallo nobile, se si richiama una delle due dracme incuse di Sibari della fase B (esemplare n.13) con il piombo superiore all'1%[36].

Infine, un cenno alla macrofluorescenza applicata ad un nucleo di esemplari caratterizzati da imperfezioni superficiali come lesioni e fratture[37].

Lo studio ha consentito di distinguere monete canoniche, realizzate cioè interamente in Ag (fig. 4a-b), indagando dove possibile strati sottostanti la superficie, da pezzi suberati e di puntualizzarne aspetti tecnici e fisico-chimici, esaminando la composizione sia di aree intatte, sia di lacune o di fratture.

Le monete suberate sono formate da un tondello di metallo vile e rivestimento di lamina in argento: il fenomeno è rilevante non solo sul piano tecnico, ma investe anche aspetti giuridico-formali e finanziari[38].

[34] Su Crotone, le sua monetazione e la Lega Italiota, Mele 1993, Mele 2006, Stazio 1993, Parise 1995 sulla diffusione del tipo peculiare di Era Lacinia in ambiente italiota ed indigeno.

[35] Per queste coniazioni come tributo a Roma durante la guerra pirrica, Cantilena 2000, Taliercio Mensitieri 1998, Pantuliano 2005, Vitale 2010; di diverso avviso, invece, M. Crawford ed A. Burnett, che considerano i didrammi di Cales, Teano e Suessa strumenti di redistribuzione del bottino dopo la I punica (Crawford 1985; Burnett 2006).

[36] In merito Vitale - Brocchieri - Sabbarese 2019, Brocchieri - Vitale - Sabbarese 2024, in particolare p. 15.

[37] Brocchieri - Vitale - Sabbarese 2023.

[38] I suberati di serie greca sono riconosciuti generalmente come moneta legale, autorizzata dalle rispettive autorità emittenti e si rimanda in proposito a Cantilena - Giove - Rubino 1986, p. 25, Cantilena 2000, p. 254, Pantuliano 2005, p. 358, Vitale 2010, pp. 52, 69 ss. mentre sui denari suberati M. Crawford ha espresso l'opinione che si tratti di falsi prodotti in età antica, Crawford 1974, pp. 561-562. Sui suberati in Magna Grecia e alla loro destinazione particolare ad ambienti indigeni, Parente 2010.

5a-b. Museo Provinciale Campano. Nola, didramma suberato (400-395/390 a.C.) (foto J. Brocchieri).

Con l'ausilio di modelli specifici[39] è stata descritta la composizione delle monete canoniche a confronto con quella dei suberati, per i quali si sottolinea l'alta concentrazione di Ag, tra 97 e 99% nelle lamine di rivestimento (fig. 5a-b).

Allo studio di questi fenomeni, si affianca l'esame del rapporto tra Ar e Cu, sintomatico di fenomeni antitetici quali l'arricchimento di Ar in superficie, o l'aggiunta intenzionale di Cu nella lega: se si escludono finalità tecniche, come favorire la lavorazione dell'argento con l'aumento di Cu, il comportamento di Ar e Cu può ricondurre a forme di manipolazione finanziaria, tesa a garantire il volume di emissione necessario a fronte di risorse insufficienti, oppure – come si riscontra maggiormente nella tarda età imperiale o nel Medio Evo – a valorizzare ed "accreditare" in circolazione numerario "svilito"[40].

In conclusione, il campione analizzato finora consente di evidenziare:

l' elevato titolo d'argento delle leghe, soprattutto per la fase più antica, quella incusa;

fenomeni e procedure tecniche quali riconiazioni, arricchimento di Ag in superficie, aggiunta intenzionale di rame, esemplari suberati.

Esaminando la ripartizione cronologica di questi casi, le riconiazioni si distribuiscono in maniera omogenea tra incusi e doppio rilievo e, quindi, nell'ampio arco cronologico compreso tra gli ultimi decenni del VI/ primi del V sec. a.C. e i primi decenni del III sec. a.C.; l'arricchimento di Ag in superficie sembra prevalere tra gli incusi; suberati e casi con aggiunta intenzionale di rame, invece, si riscontrano esclusivamente nel doppio rilievo, soprattutto tra la fine del IV sec. e il primo quarto del III sec.a.C., fase segnata dalle guerre sannitiche e dalla guerra tarantina (grafico 3).

Saranno gli sviluppi della ricerca a dirci se l'incidenza diversa di queste procedure non sia casuale ma in relazione diretta con particolari congiunture storiche, come il campione esaminato sembra indiziare.

Rosa Vitale
Università della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni culturali
rosa.vitale@unicampania.it

[39] ROI Imaging, deconvoluted maps, NMF (non-negative matrix factorization) e K-means.

[40] Per i dati analitici ed osservazioni puntuali sul campione esaminato, Brocchieri - Vitale - Sabbarese 2023, Brocchieri - Vitale - Sabbarese c.d.s.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

AMC = Archivio del Museo Provinciale Campano di Capua.

Atti Commissione = *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*.

Brocchieri - Vitale - Sabbarese 2020 = J. Brocchieri - R. Vitale - C. Sabbarese, "Characterization of the incuse coins of the Museo Campano in Capua (Southern Italy) by X-ray fluorescence and numismatic analysis", in *Nuclear Inst. and Methods in Physics Research B 479*, 2020: 93-101 (www.elsevier.com/locate/nimb).

Brocchieri, Vitale - Sabbarese 2023 = J. Brocchieri, R. Vitale - C. Sabbarese, "MA-XRF analysis of ancient silver coins minted in southern Italy", in *X-Ray Spectrom* 2023, 1: 1-12 (https://doi.org/10.1002/xrs.3395).

Brocchieri - Vitale - Sabbarese 2024 = J. Brocchieri - R. Vitale - C. Sabbarese, "Double-Relief Silver Coins Minted in the Greek Colonies (444-390/ 340-280/270 BC) of Southern Italy Analysed by XRF", in *Quantum Beam Sci*. 2024, 8,2: 1-20 (https://doi.org/10.3390/qubs8010002).

Brocchieri - Vitale - Sabbarese c.d.s. = J. Brocchieri - R. Vitale - C. Sabbarese, "Tecniche diagnostiche non distruttive per lo studio delle monetazioni antiche: esperienze a confronto", in *Laboratorio Campania: esperienze e tecnologie per lo studio, la tutela e la comunicazione del Patrimonio Culturale (Santa Maria Capua Vetere 9-11 giugno 2022)*, Quaderni di *Polygraphia*, in corso di stampa.

Burnett 2006 = A. Burnett, "Reflections on the San Martino in Pensilis Hoard", in *RNum* 162: 37-50.

Cantilena 2000 = R. Cantilena, "La monetazione di un centro campano alleato di Roma. Riflessioni su Teanum", in *Atti del XII Congresso Internazionale di Numismatica (Berlin 1997)*, Berlin 2000: 252-260.

Cantilena - Giove - Rubino 1986 = R. Cantilena - T. Giove - P. Rubino, "Didrammi e frazioni d'argento" in *La monetazione di Neapolis nella Campania antica. Atti del VII Convegno del Centro Internazionale di Studi Numismatici (Napoli 20-24 aprile 1980)*, Napoli 1986: 101-218.

Crawford 1974 = M.H. Crawford, "La collezione numismatica", in *Il Museo Provinciale Campano nel centenario della Fondazione*, Caserta 1974: 98.

Crawford 1985 = M.H. Crawford, *Coinage and Money*, London 1985.

De Rosa - Munzi = S. De Rosa - P. Munzi, "Forme e modi di occupazione nel territorio di Aquilonia *in Hirpinis* tra IV e III secolo a.C.", in *Studi sull'Irpinia antica*, a cura di A. Visconti - M. Lanzillo, Napoli 2021: 279-302.

H.N. Italy = K. Rutter - A.M. Burnett - M.H. Crawford *et al*., *Historia Numorum Italy*, London 2001.

Iasiello - Vitale 2023 = I. Iasiello - R. Vitale, "Numismatics and Collections in Southern Italy. Some case studies", in *Academia and Trade. The Numismatic World in the Long Nineteenth Century*, vol. 1, a cura di S. Krmnicek - H. Rambach, New York 2023: 25-34.

MEC 14 = P. Grierson - L. Travaini, *Medieval European Coinage with a Catalogue of the Coins in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, 14 Italy (III) (South Italy, Sicily, Sardinia), Cambridge 1998.

Mele 1993 = A. Mele, "Crotone greca negli ultimi due secoli della sua storia", in *Crotone e la Sua storia tra IV e III secolo a.C.. Atti del Seminario internazionale (Napoli 1987)*, Napoli 1993: 235-291.

Mele 2006 = A. Mele, "Atene e la Magna Grecia", in *Atene e l'Occidente. I grandi temi. Le premesse, i protagonisti, le forme della comunicazione e dell'interazione, i modi dell'intervento ateniese in Occidente. Atti del Convegno Internazionale (Atene, 25-27 maggio 2006)*, a cura di E. Greco - M. Lombardo, Atene 2006: 239-267.

Pantuliano 2005 = S. Pantuliano, "La monetazione della colonia latina di Cales", in *Atti del XIII Congresso Internazionale di Numismatica (Madrid 2003)*, Madrid 2005: 357-365.

Parente 2010 = A.R. Parente, "Contesti di rinvenimento, destinazione e uso delle monete suberate in Magna Grecia (V-I a.C.)", in *RItNum* 11, 2010: 109-126.

Parise 1995 = N.F. Parise, "Era Lacinia in Campania. I limiti della documentazione numismatica", in *Culti della Campania antica. Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele (Napoli, 15-17 maggio 1995)*, Napoli 1995: 89-96.

Sambon 1903 = A. Sambon, *Les monnaies antiques de l'Italie*, Paris 1903.

Sambon 1916 = A. Sambon, *Le monete delle provincie meridionali d'Italia dal XII al XIX secolo*, Paris 1916.

Santoro - Travaini 2023 = *Il Tarì moneta del Mediterraneo*, a cura di A.M. Santoro, L. Travaini, *Atti del Convegno (Amalfi 20-21 maggio 2022)*, Amalfi 2023.

Spagnoli 2013 = E. Spagnoli, *La prima moneta in Magna Grecia: il caso di Sibari*, Napoli 2013.

Stazio 1993 = A. Stazio, "La monetazione argentea di Crotone nel IV-III sec. a.C.", in *Crotone e la sua storia tra IV e III secolo a.C. (alla memoria di Ettore Lepore)*, Atti del seminario internazionale *(Napoli, 13-14 febbraio 1987)*, a cura di E. Lattanzi, Napoli 1993: 103-110.

Taliercio Mensitieri 1998 = M. Taliercio Mensitieri, "Il bronzo di Neapolis", in *La monetazione di Neapolis nella Campania antica. Atti del VII Convegno del Centro Internazionale di Studi Numismatici (Napoli, 20-24 aprile 1980)*, Napoli 1986: 49-139.

Travaini 1993 = L. Travaini, "Hohestaufen and Angevin denari of Sicily and southern Italy: their mint attribution", in *NumChron* 153, 1993: 91-135.

Vitale 2010 = R. Vitale, “La monetazione di Suessa: alcuni dati ed interpretazioni”, in *Orizzonti* X, 2009 [2010]: 51-92.

Vitale 2016 = R. Vitale, “Appunti per una storia del Museo Campano”, in *AnnIstItNum* 61, 2016: 109-139.

Vitale 2025 = R. Vitale, “Considerazioni sugli statuti-tipo nelle relazioni tra Roma e gli Italici in Campania e nel Sannio tra IV e III sec. a.C.: l’apporto delle monetazioni”, in *Orizzonti* XXVI, 2025: 25-38.

Vitale - Brocchieri - Sabbarese 2019 = R. Vitale - J. Brocchieri - C. Sabbarese, “Gli incusi della collezione numismatica del Museo Campano: presentazione preliminare, in *AnnIstItNum* 64, 2019: 33-75.

Federico Marazzi - Salvatore Napolitano

La collezione dei reperti medievali al Museo Campano: appunti per una nuova ricerca

Abstract

L'intervento descrive in maniera sintetica le attività avviate nel 2022, e tuttora in corso, per il censimento e la schedatura del patrimonio postclassico del Museo Campano, avviato dalla Scuola di Specializzazione interateneo in Beni Archeologici UniSOB-UniCampania sotto il coordinamento dei proff. Nicola Busino e Federico Marazzi.
Tale intervento, autorizzato dalla Direzione del Museo e condotto in accordo con le linee guida in esso stabilite, ha condotto al riconoscimento di un numero importante di reperti (oltre 130), appartenenti a diverse categorie (dalla scultura di arredo liturgico e architettonico alle epigrafi, dalle ceramiche alle monete e ai reperti metallici) che potrebbe accrescersi ulteriormente dal punto di vista numerico grazie al completamento delle esplorazioni in alcuni dei magazzini presenti nel Museo stesso.
L'obbiettivo della presente ricerca è quello di offrire l'opportunità alle collezioni del Museo Campano di rappresentare in modo più esaustivo l'appassionante vicenda del Medioevo capuano, di cui esse serbano traccia complessa e articolata.

The text briefly describes the activities launched in 2022, and still ongoing, for the census and cataloguing of the postclassical heritage of the Museo Campano, launched by the Interuniversity School of Specialization in Archaeological Heritage UniSOB-UniCampania under the coordination of profs. Nicola Busino and Federico Marazzi. This intervention, authorized by the Museum Management and conducted in accordance with the guidelines established therein, has led to the recognition of an important number of artifacts (over 130), belonging to different categories (from sculpture of liturgical and architectural furnishings to epigraphs, from ceramics to coins and metal finds) which could be further increased from a numerical point of view thanks to the completion of the explorations in some of the Museum's stockage areas. The aim of the present research is to offer the opportunity to the collections of the Museo Campano to represent in a more exhaustive way the exciting story of the Capuan Middle Ages, of which they preserve complex and articulated traces.

1. Le premesse del progetto

A partire dall'A.A. 2022/2023, nell'ambito delle attività laboratoriali previste all'interno della Scuola di Specializzazione dei Beni archeologici co-gestita dall'Università Vanvitelli e Suor Orsola Benincasa, si sono svolte sistematiche attività di schedatura del patrimonio oggettuale di età medievale conservato dal Museo Provinciale Campano, coordinate da Federico Marazzi e Nicola Busino.

Prima di descrivere in breve le attività sin qui svolte e le prospettive che ad esse si ritiene di poter dare nel futuro, sarà bene ricapitolare brevemente la storia della collezione di cui abbiamo iniziato ad occuparci.

È noto che il museo venne istituito nel 1870 a Capua all'interno di Palazzo Antinori e fu collegato sin dall'inizio alle attività di tutela condotte dall'allora *Commissione conservatrice dei Monumenti*

1. Capua, Museo Provinciale Campano. La sala XXIV, in cui sono esposti i reperti (prevalentemente scultorei) di epoca tardoantica e altomedievale, stato al 2024 (foto S. Napolitano).

e delle Antichità di Terra di Lavoro, quest'ultima istituita nel 1869, nel fervore post-unitario che segnò parecchie iniziative culturali dell'epoca[1].

La raccolta capuana s'inserisce, com'è ben noto, entro un quadro più vasto di allestimento di una rete museale territoriale su base provinciale disposta immediatamente dopo l'Unità per il territorio dell'ex regno delle Due Sicilie e che ha avuto nella Campania e nella Puglia i suoi maggiori epicentri[2].

La dimensione territoriale di questo come di altri analoghi musei ha determinato l'aprirsi di una fase critica con l'entrata a regime delle riforme istituzionali che hanno ridotto funzioni e budget delle amministrazioni provinciali, che non si è ancora interamente risolta, e che ha portato di recente il museo capuano più volte al rischio di subire una drammatica chiusura, nonostante l'immane importanza delle collezioni che esso possiede[3].

All'interno di queste ultime, la collezione medievale riveste un ruolo storicamente centrale, poiché riflette l'intera vicenda di *Capua Nova*, dalla fondazione nell'856 al suo divenire sede di principato longobardo nell'anno 900 sino al ruolo politicamente e militarmente strategico che essa acquisisce

[1] Si veda https://museocampanocapua.it/museo, ma anche Relazione Illustrativa 2022.

[2] In realtà non mancano anche in altri territori italiani esempi di tale regime gestionale delle istituzioni museali. Oltre ai casi di quelli situati nelle province autonome di Trento e Bolzano, il cui *status* è direttamente legato a quello dello statuto delle province medesime che hanno competenza anche sui Beni Culturali, ricordiamo anche, ad esempio, i Musei Provinciali di Campobasso e Gorizia.

[3] Vedi la breve ma puntuale descrizione dello stato drammatico in cui il museo si è trovato nello scorso decennio riportata in https://www.liberopensiero.eu/08/03/2017/cultura/museo-campano-rischio-chiusura/.

2. Capua, Museo Provinciale Campano. L'area del cortile d'ingresso del Museo ove è attualmente collocato il fonte battesimale della badessa Gemma, stato al 2024 (foto F. Marazzi).

nel periodo normanno, svevo e angioino, cosa che la porterà a divenire una delle maggiori città di tutto il regno e dimora di componenti rilevanti della nobiltà e delle istituzioni del medesimo.

La collezione del museo riflette quindi tale parabola storica, poiché comprende reperti di tutti questi periodi e, come vedremo fra un attimo, perfino alcune testimonianze della fase anteriore alla formazione della città. I reperti dell'epoca longobarda, in particolare, rappresentano un *pot-pourri* – se così si può dire – prevalentemente della cultura artistica della città e soprattutto del complesso e affollato panorama delle fondazioni religiose, secolari e regolari, in essa presenti, dato che il loro insieme è costituito principalmente da arredi architettonici provenienti da chiese, anche se non manca una significativa presenza di iscrizioni e se l'attribuzione della provenienza e della funzione di alcuni pezzi scultorei è tutt'altro che fuori discussione.

Nonostante la ricchezza e la rilevanza della collezione, il suo destino non è però mai stato quello di protagonista all'interno del percorso espositivo del Museo e men che meno lo è in quello attuale, frutto delle risistemazioni del 2009, che ne hanno fortemente sacrificato la visibilità sia in termini numerici, sia qualitativi (fig. 1). Si tenga presente, a tal proposito, il triste destino riservato ad esempio a pezzi celeberrimi e storicamente assai rilevanti, come il fonte battesimale con dedica della badessa Gemma relegato a fare da spartitraffico in un'area esterna agli edifici museali adibita a parcheggio[4] (fig. 2).

[4] https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/bari/notizie/arte_e_cultura/2009/19-giugno-2009/nuova-vita-il-museo-campano-capua--1601482720972.shtml. Sul fonte battesimale della badessa Gemma vedi Proietti - Busino 2024.

3. Capua, Museo Provinciale Campano. Epigrafi di età longobarda sistemate in scaffali situati all'interno del c.d. "cortile Menditto" del Museo, stato al 2023 (foto M. Cuomo).

Pur condivisibili dal punto di vista del criterio cronologico, in verità anch'esso abbastanza largo, le scelte espositive a suo tempo adottate per questa parte del Museo Campano appaiono discutibili in quanto addensano problematiche tra loro estremamente diverse: nel caso dei reperti che andremo adesso sommariamente ad elencare, infatti, essi alludono da un lato ad aspetti inerenti alla prassi funeraria a Capua nell'alto medioevo; dall'altro testimoniano dei problemi circa l'identificazione di un nucleo paleocristiano in una città di antica fondazione che non è Capua (e tanto meno potrebbe essere la *Capua Nova*, che è di origine altomedievale), bensì l'antica *Volturnum*; ed infine, permettono di gettare uno sguardo sulla cultura artistico-religiosa del territorio dell'Alta Terra di Lavoro (nel caso specifico dell'antica *Cales*) su cui Capua ha esercitato la sua diretta influenza fra tardo IX e XI secolo, non di rado determinando, attraverso le scelte di chi vi deteneva il potere, occasioni di rinascita e ristrutturazione di diversi centri urbani di origine antica[5].

Ovviamente, tutti questi aspetti rimandano a loro volta a quello primario e centrale dell'ambiente artistico e della topografia della città fra IX e XI secolo, di cui i reperti custoditi dal Museo sono testimonianze di valore insostituibile.

Tale pluralità di problematiche non emerge però dai criteri d'allestimento o dalle didascalie realizzate nel 2009, e ciò prospetta così un medioevo confuso, appiattito fra tarda antichità e medioevo stesso: per dirla in estrema sintesi, l'allestimento costruisce soltanto un medioevo-contenitore

[5] Marazzi 2017.

4. Capua, Museo Provinciale Campano. Gli affreschi staccati dal catino absidale della chiesa di San Salvatore Piccolo (fine XIII secolo). Stato al 2022 (foto F. Marazzi).

all'interno del quale si sommano elementi tra di loro poco coerenti, dimentichi delle specificità che pure il territorio di Terra di Lavoro espresse dopo la fine dell'età antica. I reperti esposti (che, come si diceva, costituiscono una minima frazione del patrimonio postclassico in possesso del Museo Campano) non sono accompagnati da ausili didattici che aiutino a collocarli nello spazio della città e del territorio capuano, né tampoco e far comprendere cosa siano stati la contea e poi il principato capuano in epoca longobarda e normanna[6].

Tale condizione di partenza ha innescato una serie di riflessioni sulla necessità di compiere un censimento puntuale del patrimonio medievale del museo, con il proposito finale di pubblicare un catalogo completo dei reperti riferibili a tale periodo storico, che agevoli eventuali ripensamenti dell'esposizione attuale, possibilmente ricollegando in modo più leggibile i reperti stessi alla realtà culturale e materiale di Capua.

Questo intervento non sarebbe ovviamente stato possibile senza l'avallo e il concreto supporto della Direzione del Museo che, insieme al CdA del Museo stesso, stanno affrontando con decisione molte delle criticità che la difficile situazione degli ultimi anni ha lasciato in eredità, aprendo finalmente per lo stesso una concreta prospettiva di rilancio.

2. Il progetto di schedatura dei reperti post-classici: principi e finalità.

Le attività di schedatura – che si sono pertanto potute attuare previa autorizzazione della Direzione del Museo Campano – si sono svolte nell'ambito di un più ampio protocollo d'intesa tra lo stesso museo e il Dipartimento di Lettere e Beni culturali della Vanvitelli cui, come si diceva in apertura, è stata associata la Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici di UniCampania e UniSOB.

Le ricognizioni hanno interessato sia i materiali esposti, ovvero quelli del cortile esterno alla biglietteria, quelli nelle sale cosiddette "Longobarda" e "Federiciana" e nell'atrio della biglietteria, e gli affreschi staccati dal San Salvatore Piccolo, sia gli oggetti non esposti e conservati nel cosiddetto "cortiletto interno", nei magazzini, nel sottoscala del cortile interno, e nelle sale denominate con i numeri XXX e XXXI (figg. 3-4)[7].

[6] È bene precisare che le didascalie dei reperti esposti indicano da dove essi provengano (tranne nei casi in cui si tratti di reperti erratici o da collezioni di cui non è nota la provenienza), ma nella sala non è presente una mappa della città che collochi tali luoghi (spesso celebri chiese del Medioevo longobardo capuano) all'interno di un quadro topografico riconoscibile per gli stessi cittadini capuani, oltre che ovviamente per chi capuano non è.

[7] Vale ricordare che, per la loro importanza, alcuni di questi reperti (soprattutto epigrafi), benché non esposti, furono inclusi tra le opere esposte nella grande mostra del 2017-2018 dedicata ai Longobardi, che si tenne fra Pavia, Napoli e San Pietroburgo (Brogiolo - Marazzi - Giostra 2017).

5. Capua, Museo Provinciale Campano. Sala XXIV, la cosiddetta “processione” (X-XI secolo), stato al 2014 (foto F. Marazzi).

Il censimento ha per ora individuato oltre 130 reperti (per l’esattezza 136), classificabili in varie tipologie, e si è svolto in due fasi fra settembre 2022 e 2023 per poi proseguire, nel settembre-ottobre 2024, con la parte più complicata, ovvero l’esame della documentazione conservata presso il Museo stesso e inerente agli oggetti identificati e descritti già all’interno dei cataloghi storici.

Le attuali sale XXIV e XXV al primo piano, insieme alla pinacoteca, costituiscono il nucleo esposto della sezione medievale del museo, in cui si raccolgono gli oggetti inerenti alla Capua medievale, sia con riguardo alle fasi di installazione del nuovo abitato, da riferire secondo le fonti scritte alla metà circa del IX secolo, sia alle successive trasformazioni che fino all’età vicereale intervennero a modificare l’impianto originario strutturatosi nell’ansa del fiume Volturno, in corrispondenza del porto fluviale di *Capua vetus*.

Tralasciando l’allestimento sulle sculture montate sulla porta di Federico II, monumento fortemente evocativo della città medievale, ci preme intrattenerci su tre casi costituiti da rilievi scultorei che rappresentano idealmente la memoria delle origini urbane, ovvero il cd. rilievo della ‘processione’ e un frammento di fronte di sarcofago, nonché su una *fenestella confessionis* non capuana, tutti oggetti esposti sulla medesima parete sinistra della sala XXV.

Nel primo caso (quello della cosiddetta “processione”) si tratta di un rilievo in realtà composto da quattro frammenti tra di loro non combacianti, che erano reimpiegati come gradini d’ingresso alla chiesa di S. Giovanni a Corte, una delle cosiddette chiese palatine – in particolare, quella sul lato nord - che avrebbero definito l’isolato della sede dei principi capuani. Proponendone una datazione entro la prima metà del X secolo, uno studio recente di Francesco Gandolfo ha insistito sui rapporti formali che la scultura avrebbe con la miniatura cassinese che – proprio in quel frangente cronologico – conosceva una parziale rifioritura in città grazie allo *scriptorium* monastico che vi si era installato negli anni difficili seguenti il saccheggio saraceno dell’abbazia di Montecassino nell’883[8]: si tratta, del resto, del periodo della forte egemonia politica esercitata, nei territori dell’ex ducato di Benevento, dai principi di Capua che, con Atenolfo I, giunsero governare sulla stessa antica capitale ducale (fig. 5).

L’altro reperto, una parte di fronte di sarcofago, richiama un altro esemplare murato nel portale della navatella sinistra della cattedrale romanica di Calvi Risorta (Caserta), centro sorto non lontano dall’antica Cales di età romana. Ritenuto (a torto) proveniente dalla chiesa capuana di S. Salvatore a Corte, il manufatto pervenne al Museo Campano dopo aver fatto parte di una collezione privata,

[8] Gandolfo 2007.

6. Capua, Museo Provinciale Campano. Sala XXIV, frammento di fronte di sarcofago con busto entro clipeo (dal giardino di casa Leonetti, Capua) (IX-X secolo?), stato al 2014 (foto F. Marazzi).

ove giunse a sua volta dopo essere stato conservato presso l'episcopio. La tettonica del sarcofago si comprende meglio in base al suo "gemello" caleno, quest'ultimo riferito al IX-X secolo: nell'esemplare capuano si distingue soltanto il clipeo centrale con il ritratto del defunto (o della defunta?), sorretto alla sua sinistra da una probabile figura fantastica, con i capelli tenuti fermi da una fascia; l'abbigliamento del personaggio mostra evidenti caratteristiche di ricercatezza e costituisce il tratto più affine all'esemplare di Calvi. Entrambi i reperti alludono alla pratica funeraria scelta dalle aristocrazie capuane in età altomedievale, avvezze a tumulare i propri esponenti in sarcofagi (talvolta reimpiegandone di antichi) nell'area antistante l'episcopio, benché questa consuetudine non sia priva di elementi problematici (fig. 6).

Quanto all'ultimo reperto – una *fenestella confessionis* databile tra la fine del V o forse entro la prima metà del VI secolo – esso identifica con ogni probabilità un non altrimenti noto santuario paleocristiano presso *Volturnum* (Castelvolturno, Caserta), eretto su una sepoltura privilegiata (fig. 7).

L'evidente rilevanza – e l'ancora *in itinere* inquadramento storico-iconografico-cronologico – dei pochi reperti che, a titolo di antipasto, si sono voluti evocare nella presente circostanza, lascia presagire la possibilità di risultati importanti in termini di progressi sulla conoscenza della città medievale, a partire dalla fase longobarda.

È evidente, certo, che l'oblio dell'alto medioevo capuano dipenda dalle eredità "antichistica" di questi territori e che tale processo si configuri come il retaggio culturale del periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, allorché la narrazione museale raccontava di un medioevo povero, minore, ovvero "barbarico". Ma appare comunque paradossale che di questo oblio sia teatro un Museo che, pur avendo sin dalla sua nascita l'ambizione di rappresentare non solo Capua, ma anche una dimensione territoriale più ampia, è comunque situato nel cuore di quella

7. Capua, Museo Provinciale Campano. Sala XXIV, transenna marmorea probabilmente con funzione di *fenestella confessionis* (da Volturnum) (secc. V-VI), stato al 2014 (foto F. Marazzi).

Capua Nova che costituisce uno dei casi più paradigmatici di città di fondazione dell'Italia altomedievale, destinata a divenire capitale del principato longobardo e poi normanno.

Il coinvolgimento nel progetto di cui oggi qui si presentano gli esordi dei corsisti della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici e il fondamentale apporto offerto all'organizzazione delle sessioni di lavoro dai colleghi Salvatore Napolitano e Veronica Ianniello per UniCampania e Alessia Frisetti e Marianna Cuomo per UniSob costituisce la base per l'opportuna organizzazione di un valido gruppo per l'impresa cui abbiamo dato inizio.

3. Le attività svolte nel 2024

Successivamente alla presentazione dei temi trattati nei due precedenti paragrafi, oggetto dell'esposizione effettuata in occasione del convegno di cui il presente volume costituisce la raccolta degli atti, nel mese di ottobre del 2024 il gruppo formato da dottorandi, tirocinanti e studenti dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli" e dell'Università "Suor Orsola Benincasa" è tornato ad operare presso la sede del Museo Campano – sempre su autorizzazione della sua Direzione – al fine di tirare le fila sugli elementi di epoca post-antica presenti in tutte le aree di pertinenza del Museo stesso. Di questa ultima fase dell'intervento si dà qui un breve resoconto.

Si è confermato che i reperti, allo stato attuale del censimento, ammontano a 136, sparsi in diverse aree – interne ed esterne – del museo. Oltre alle sale al primo piano, la raccolta dati ha beneficiato delle ricognizioni effettuate: a) nelle sale di ingresso, dove sono presenti sarcofagi e lastre di sarcofago coerenti con i parametri impostati dal gruppo di lavoro (fig. 8); b) nei cortili, dove vi è la presenza di elementi architettonici sacri – soprattutto altomedievali, concentrati principalmente nel cortile "Menditto" – e il fonte battesimale della badessa Gemma; c) i depositi, in cui è riposta una grande quantità di reperti non esposti di diversa provenienza e cronologia; d) il medagliere, dove in una vetrina apposita sono collocate alcune monete che possono essere incluse nell'inventario in fase di realizzazione.

Le attività di ottobre 2024, che, come le precedenti, includono documentazione fotografica, misure e annotazioni sui reperti, hanno concluso la raccolta dati iniziata nel 2022. Con esse, non solo si è estesa la ricognizione nel resto delle pertinenze del Museo Campano (sale secondarie, casseforti) ma hanno coinvolto una ricerca all'interno di eventuali inventari presenti in archivio, al fine di incrociare i dati preesistenti con il nuovo censimento ed avere anche una "tracciabilità" storica dei materiali.

In prima istanza, dopo un controllo ulteriore degli elementi raccolti nelle ricognizioni precedenti, si è ispezionato approfonditamente il magazzino principale al piano terra (situato sotto i locali della biblioteca e dell'archivio, situati al primo piano), dove è stata elencata e fotografata la ceramica datata all'epoca tardomedievale-moderna. Nello specifico, la maggior parte dei materiali risulta di

8. Capua, Museo Provinciale Campano. La sala XXXI al piano terreno in cui sono esposti alcuni sarcofagi di età classica oggetto di rilavorazione in epoca altomedievale, stato al 2024 (foto S. Napolitano).

provenienza sconosciuta, non essendoci dettagli – né negli inventari/ingressi del museo né sulle cassette stesse – del contesto di rinvenimento. Si tratta di forme vascolari chiuse di varie dimensioni: olle, brocche ed anfore, tra cui ne spicca una rivestita di una spessa vetrina verde su cui figura una rappresentazione plastica su due lati di una figura alata (un arcangelo?). Poche sono le forme aperte, mentre è riscontrato un buon numero di lucerne, perlopiù della tipologia a stelo. Una minima parte della ceramica, pertinente alla classe dell'invetriata dipinta, risulta peraltro già pubblicata in un articolo apparso nel 1998, anche se non è stato possibile rintracciare alcuni esemplari in esso presentati[9].

Successivamente, l'attenzione si sposta a quanto conservato in una sala (situata nelle immediate vicinanze del deposito), dove sono presenti epigrafi ascrivibili all'alto e al basso medioevo ed elementi architettonici relativi ad edifici ecclesiastici.

L'apertura degli armadi blindati ha rivelato delle casse risalenti alla Seconda guerra mondiale e riutilizzate per conservare i reperti. Le indagini si sono concentrate su due di tali contenitori su due casse: una di esse contiene un importante numero di lucerne; l'altra, invece, accoglie vasi di piccole dimensioni. Una prima analisi, però, colloca la quasi totalità questi reperti all'epoca preromana e romana, con alcune eccezioni: delle brocchette di ceramica acroma, la cui forma sembra essere coerente con delle produzioni medievali; alcune lucerne figurate, presumibilmente tardoantiche; una forma ansata dipinta a bande scure, anch'essa di probabile epoca tardoantica. Tutti questi elementi, che apparentemente sono stati collocati in questi luoghi per motivi di salvaguardia in relazione al bombardamento della città di Capua del 1943, non presentano informazioni circa il contesto di rinvenimento.

[9] Di Cosmo - Panarello 1998.

Si segnalano, infine, due elementi collocati in sedi diverse: in una delle stanze collegate alla sala vasi è conservata una punta di arma da tiro interpretata come cuspide di freccia, ma che presenta le caratteristiche – più che di una freccia da arco – di una quadrella da balestra, munizione che comincia a diffondersi tra XII e XIII secolo; il secondo elemento, riposto in uno stanzino adibito a deposito materiali da ufficio, consiste in una bombardella a braga, un piccolo cannone navale in uso a partire dalla prima metà del '400, anch'esso decontestualizzato.

Come ultima operazione sono stati inseriti nel *template* in lavorazione i dati, ove possibile, delle informazioni relative a registrazioni pregresse.

È stato possibile raccogliere informazioni da inventari recenti, descrizioni storiche (come quelle di Giovanni Mantese del 1897, in cui sono presenti dei numeri di inventario) e consultando gli Atti della Commissione Conservatrice dei monumenti e d'oggetti di antichità e belle arti nella Provincia di Terra di Lavoro.

Sostanzialmente, quindi, nel 2024 si è portata a compimento l'opera di censimento del patrimonio di età postclassica custodito presso il Museo Campano, anche se – data la ricchezza del suo patrimonio postclassico e il ruolo non primario che esso ha svolto nelle scelte museologiche degli ultimi decenni – non sono da escludersi ancora del tutto sorprese che potrebbero produrre aggiornamenti sulla valutazione complessiva qui proposta.

Il lavoro, quindi, è ben avviato per il suo ulteriore sviluppo che, a questo punto, dovrà procedere lungo due direttive principali, tra loro interconnesse. Da un lato dovrà essere affrontato un riesame interpretativo dei vari reperti, al fine di proporre soluzioni aggiornate riguardo al loro riconoscimento tipologico e alla loro datazione; d'altro lato, si dovrà avviare un'opera che potremmo definire di riconnessione topografica delle opere con la città e il suo territorio. Un passaggio, quest'ultimo, che ci sembra essenziale in vista non solo della redazione di un catalogo completo di quanto il Museo Campano custodisce sotto questo profilo, ma anche della formulazione di una proposta di riallestimento del racconto del Medioevo capuano, degna dell'importanza storica che esso ha rivestito.

Federico Marazzi
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
federico.marazzi@unisob.na.it

Salvatore Napolitano
Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
salvatore.napolitano3@unicampania.it

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Brogiolo - Marazzi - Giostra = *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, a cura di G.P. Brogiolo - F. Marazzi - C. Giostra, Milano 2017: 134:137.

Di Cosmo - Panarello 1998 = L. Di Cosmo - A. Panarello, *Le ceramiche medievali di Capua conservate nel Museo Provinciale Campano*, Marina di Minturno 1998.

Gandolfo 2007 = F. Gandolfo, *La 'processione' del Museo Provinciale campano di Capua*, in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea 9*, 2007: 41-56.

Marazzi 2017 = F. Marazzi, *Città migrate, scomparse, sdoppiate. Riflessioni sul tessuto insediativo di Terra di Lavoro in età altomedievale*, in Felix Terra. *Capua e la Terra di Lavoro in età longobarda. Atti del convegno internazionale (Capua e Caserta, 4-7 giugno 2015)*, a cura di F. Marazzi, Cerro a Volturno 2017: 259-274.

Proietti - Busino 2024 = D. Proietti - N. Busino, "Hinc nova proles": *la vasca battesimale di Gemma a Capua fra epigrafia, lingua e storia*, in *Tecnologia e simbologia fra tarda antichità e medioevo*, a cura di M. Rotili - C. Ebanista, Bari 2024: 155-176.

F. Siano - E. Vasca - C. Rescigno - F. Addeo - G. Picariello

Leggere l'invisibile: analisi chimico-fisiche sui reperti del patrimonio vascolare del Museo Campano

Abstract

I residui organici di reperti funerari derivanti da necropoli italiche sono stati caratterizzati a livello molecolare combinando tecniche analitiche innovative. La spettroscopia infrarossa ATR-FTIR ha provato che le incrostazioni su ceramiche a fasce provenienti dalla necropoli di Capua (IV-III sec. a.C.) erano residui ossei, ma solo con l'identificazione proteomica di peptidi del collagene ne è stata accertata l'origine bovina. Questi risultati aprono ad interessanti considerazioni socio-economiche e culturali.

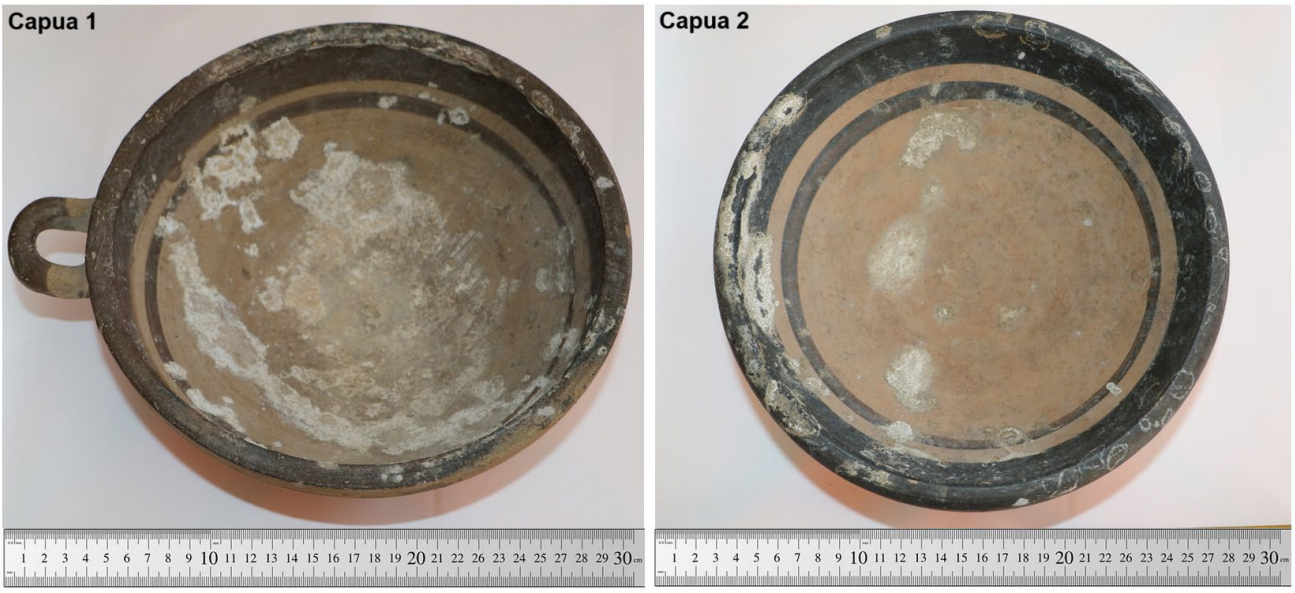
Organic residues of funerary finds from Italic necropolises have been characterized at the molecular level by combining innovative analytical techniques. ATR-FTIR infrared spectroscopy proved that the encrustations on banded ceramics from the necropolis of Capua (4th-3rd century BC) were bone residues. However, only with the proteomic analysis of collagen peptides ascertained their bovine origin. These results inspire interesting socio-economic and cultural considerations.

Introduzione

L'archeologia ha oramai assunto i connotati di una scienza multidisciplinare che integra informazioni derivanti da archeozoologia, archeobotanica, antropologia, paleontologia, oltre che dai tradizionali studi umanistici e di contesto. L'intricato percorso dell'indagine archeologica è sempre più saldamente supportato anche dall'analisi chimica e chimico-fisica dei reperti, che spesso fornisce tasselli decisivi alla ricostruzione storiografica. Lo stesso ambito chimico-analitico, applicato all'analisi dei reperti, è ulteriormente classificabile in varie sotto-discipline basate su tecniche specializzate, ciascuna delle quali è in grado di fornire risposte precise a specifici quesiti.

I residui organici, quando rinvenuti nei reperti archeologici, custodiscono traccia evidente di aspetti socioeconomici e culturali delle popolazioni antiche, fornendo prove tangibili di abitudini alimentari, riti funebri e religiosi, pratiche di allevamento e coltivazione. In archeologia, il termine "residuo organico" denota resti di materia organica amorfa di origine naturale che, in genere, hanno perso il loro aspetto nativo e che pertanto non possono essere caratterizzati esclusivamente su base morfologica. L'analisi chimica dei residui organici consente di accedere a "codici molecolari" che, opportunamente decriptati, forniscono dettagli certi sulla natura della materia organica, sulla specie o le specie che l'hanno generata e sulle trasformazioni che essa ha subito per effetto del tempo e delle condizioni di conservazione.

1. Capua, Museo Provinciale Campano. Reperti sottoposti ad analisi (Capua 1 e Capua 2) (foto F. Siano).



Evershed[1] ha introdotto il concetto di biomarcatore archeologico, ossia *target* molecolari che caratterizzano in modo specifico una data matrice organica e che individuano con certezza la fonte organica che le contiene. Il concetto di biomarcatore archeologico è stato elaborato facendo riferimento in modo particolare ai lipidi. Gli organismi, infatti, esibiscono profili peculiari di varie classi lipidiche, come gli acilgliceroli o gli steroli. L'analisi di queste classi di molecole permette di distinguere con relativa facilità l'origine animale (marina o terrestre) o vegetale di un residuo organico. Con queste premesse, un grasso solido recuperato nel corso degli scavi di Ercolano e custodito al Museo Archeologico Nazionale di Napoli è stato recentemente identificato come olio di oliva risalente al 79 d. C. e ne sono stati ricostruiti gli eventi chimici che lo hanno profondamente modificato a livello molecolare per effetto di una rapida esposizione a temperature molto elevate e della successiva, perdurante quiescenza[2]. Tuttavia, una volta ristretto l'ambito di indagine al regno vegetale, animale o microbiologico, può risultare complesso se non impossibile riuscire a distinguere la specie di origine del residuo organico. Nei casi in cui è presente DNA l'analisi genomica permette di attribuire con certezza l'origine del materiale organico.

Le proteine vengono sintetizzate dagli organismi sulla base di informazioni codificate nel DNA e pertanto, dal punto di vista analitico, possono essere considerate sonde specie-specifiche. Le proteine sono più stabili chimicamente e generalmente presenti in quantità più elevate del DNA stesso; possono inoltre recare delle modifiche caratteristiche che riflettono la storia dei trattamenti che la materia organica ha subito (es. idrolisi della catena peptidica, ossidazione di specifici amminoacidi, deamidazione etc.). Grazie al recente e rivoluzionario sviluppo delle tecniche di analisi proteica basate sulla spettrometria di massa ad alta risoluzione, la proteomica – ossia la catalogazione sistematica delle proteine di un sistema – ha tutte le potenzialità di affermarsi come tecnica analitica di elezione per l'analisi specie-specifica dei residui organici nei reperti archeologici[3].

A causa di uno sviluppo più tardivo, le tecniche di analisi proteomica sono attualmente meno diffuse e consolidate, ma in prospettiva potrebbero complementare o soppiantare quelle genomiche.

[1] Evershed 2008.

[2] Sacchi *et al.* 2020.

[3] Hendy 2021.

Ad esempio, l'analisi proteomica è stata recentemente applicata per l'identificazione di residui di tessuti cerebrali umani vetrificati dall'esposizione a temperature superiori a 500 °C in seguito all'eruzione vulcanica di Pompei[4].

Le proteine possono essere estratte da fonti archeologiche, come ad esempio da ossa umane, denti e calcoli dentali, nonché da manufatti, resti alimentari o altri oggetti di rilevanza culturale. Il sequenziamento delle catene proteiche e l'identificazione delle modifiche che esse hanno subito contribuiscono in modo decisivo alla ricostruzione filogenetica delle specie estinte, all'identificazione delle specie dei resti ossei, alla definizione di pratiche alimentari, nonché di aspetti fisiologici e patologici degli organismi del passato. L'analisi proteomica, tuttavia, non è scevra da insidie, e richiede opportune competenze: i residui organici archeologici, in quanto derivati da sistemi biochimici complessi tra l'altro profondamente modificati, possono essere chimicamente molto disomogenei ed espongono al rischio di confondere interferenti con la reale fonte di informazione.

Nel percorso espositivo della sezione archeologica del museo provinciale campano di Capua è possibile ammirare una collezione unica nel suo genere di reperti risalenti alle civiltà italiche preromane della Campania. L'antica Capua ospitava una grande area votiva dedicata alla *Mater Matuta*, antica divinità italica dell'aurora e della nascita. Una vasta collezione di statue di impronta ieratica, terrecotte figurative, piccoli manufatti metallici, vasi e vasellame di origine greca ed etrusca, anforette e piatti decorati, molti dei quali facenti parte del corredo funerario di tombe greche ed italiote del IV-III secolo a.C., rappresenta un'eloquente testimonianza del culto della vita e della morte presso le antiche civiltà campane, che consideravano sacra la maternità e tutto ciò che di vitale appartiene alla natura.

I contesti funerari sembrano perpetuare un comune rituale inumatorio centrato sulla cura del corpo, su offerte votive e libagioni, e su specifici elementi di definizione di status o funzionali alla vita oltre la morte.

In questo studio, un gruppo di lavoro formato da archeologi e ricercatori di Università e Centri di ricerca della Campania, nell'ambito di un rinnovato accordo di collaborazione tra Ricerca e Beni Culturali, con un'azione coordinata di ricostruzione dei contesti sociali delle popolazioni campane preromane, ha utilizzato metodiche chimiche avanzate per risalire alla natura di residui organici pressoché fossilizzati su reperti archeologici ritrovati a Capua. Sono state combinate tecniche analitiche convenzionali e tecniche di proteomica basata sulla spettrometria di massa per stabilire la natura precisa dei residui organici contenuti in ceramiche funerarie risalenti alle popolazioni italiche del I millennio a.C.

Sezione sperimentale

Reperti

I reperti, mostrati in fig. 1, sono stati selezionati nell'ambito di una campagna sistematica di indagini e analisi su ritrovamenti provenienti da sepolture capuane di periodo italico (IV-III a.C.), conservati presso il Museo Provinciale Campano di Capua (Caserta).

Sono state analizzate le incrostazioni su due piatti di ceramica a fasce (reperti Capua 1[5] e Capua 2[6]). Era noto da pubblicazioni scientifiche che descrivono il ritrovamento di ossi integri su reperti simili[7] che le ceramiche conservate a Capua erano utilizzate per la deposizione di offerte carnee in corredi funebri, ma si ignorava la specie di origine delle carni.

[4] Petrone *et al.* 2020

[5] Inv. 9817; 911/774

[6] Senza n. inv.

[7] Sirano - Sirleto 2021.

Campionamento

Il campionamento è stato condotto presso il Museo Provinciale Campano di Capua che custodisce le ceramiche a fasce di IV-III sec. a.C. L'intera procedura è stata condotta sotto la supervisione degli archeologi e con le autorizzazioni della Direzione del Museo e della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le Province di Caserta e Benevento. I reperti sono stati maneggiati con i guanti al fine di prevenire contaminazioni. Riguardo le ceramiche a fasce, porose e non smaltate, la superficie interna delle ciotole è stata gentilmente grattata con una spatola in acciaio. È stato possibile procedere a raschiatura superficiale nelle aree prive di decorazioni per lasciare inalterata l'estetica dei manufatti.

Analisi GC-FID e GC-MS

La frazione lipidica è stata estratta in esano ed il profilo degli acidi grassi è stato ottenuto con analisi gascromatografica (GC), con rivelazione a ionizzazione di fiamma (FID) ed anche con rivelazione a spettrometria di massa (MS) previa idrolisi e *trans*-esterificazione dei triacilgliceroli in metanolo/HCl 1.25 M. È stato utilizzato un GC Agilent 7890A (USA) equipaggiato con una colonna capillare ad alta risoluzione di 30 m x 0.25 mm diametro interno.

Spettroscopia ATR-FTIR

Per l'identificazione dei principali gruppi funzionali presenti nei residui organici, è stata applicata la spettroscopia infrarossa (FTIR) con campionamento a riflettanza totale attenuata (ATR) delle polveri senza effettuare alcun pretrattamento ai campioni, utilizzando uno spettrofotometro IR Spectrum 400 Perkin Elmer (USA). Per confronto, sono stati registrati gli spettri ATR-FTIR di sostanze standard e materiali organici di riferimento (ossa bovine) ottenuti nelle stesse condizioni.

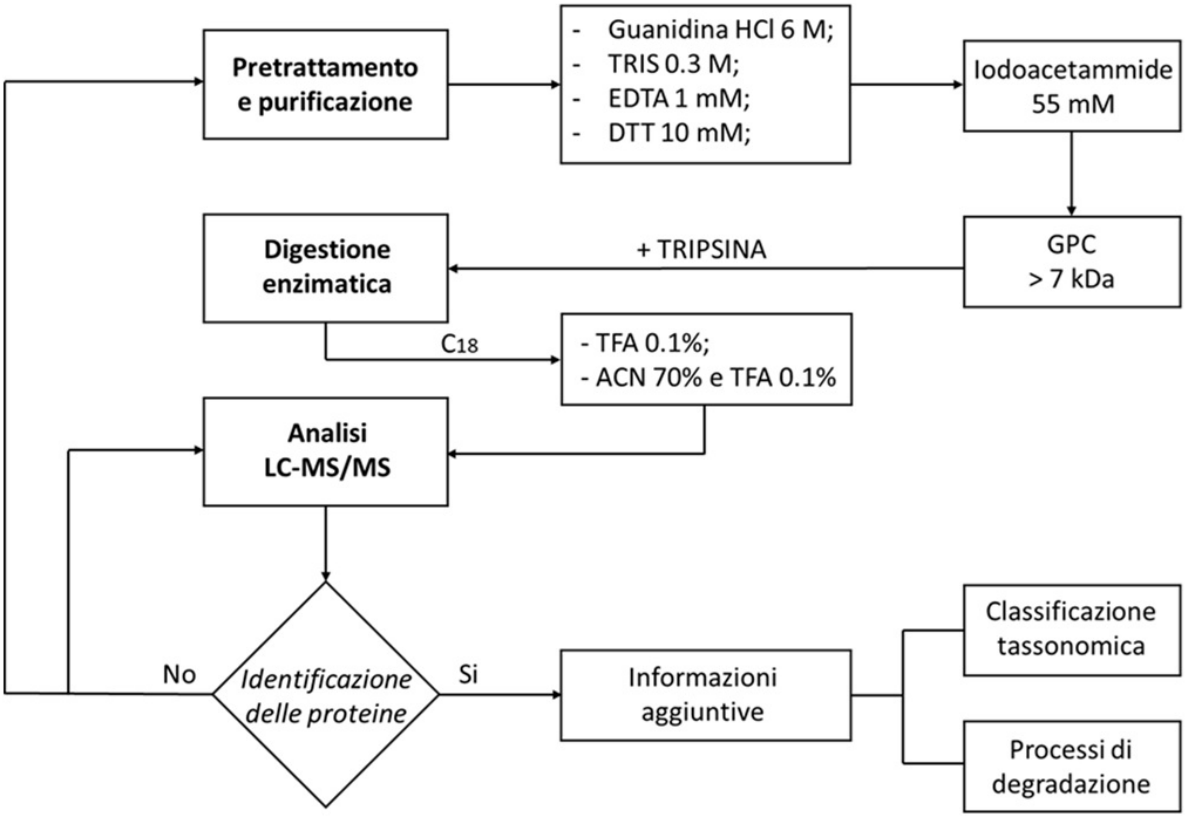
Analisi proteomica LC-MS/MS

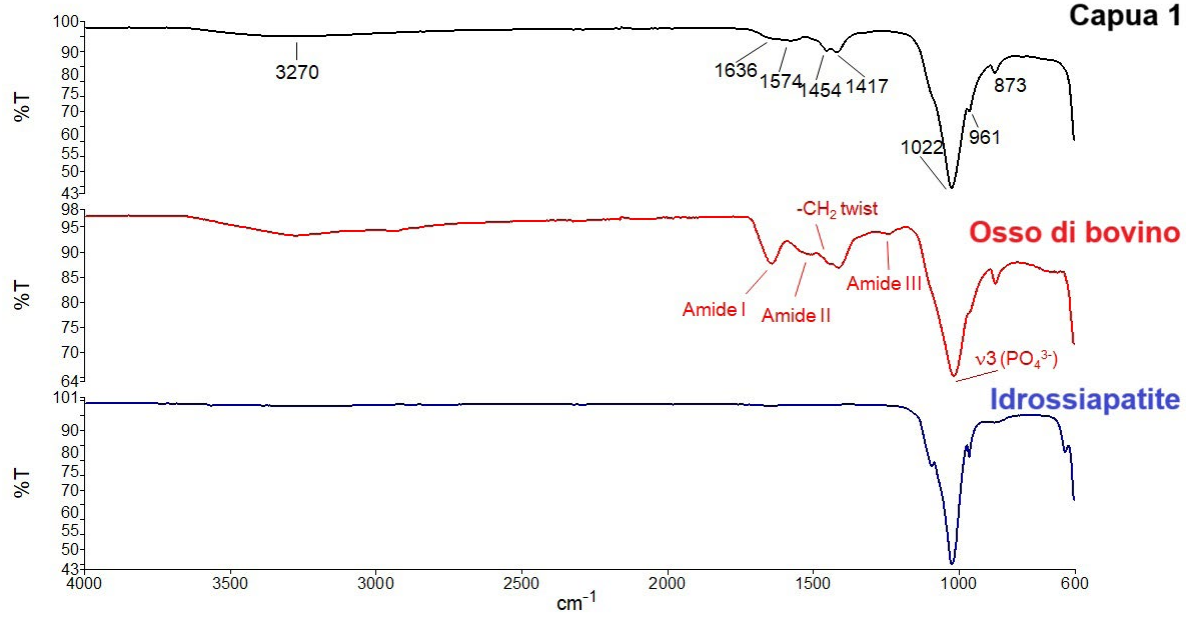
La frazione proteica è stata estratta in solvente denaturante e riducente. Le proteine sono state alchilate alle cisteine con iodoacetammide, desalificate mediante cromatografia ad esclusione molecolare (SEC) e sottoposte ad idrolisi triptica per 16 h a temperatura ambiente. I peptidi triptici sono stati analizzati con cromatografia liquida (LC) a nano flussi (300 nL min^{-1}) su una colonna capillare di 25 cm, accoppiata alla spettrometria di massa tandem ad alta risoluzione (MS/MS) utilizzando uno strumento Orbitrap Q Exactive (tutta la strumentazione di ThermoFisher Scientifics, USA). Dopo frammentazione dei peptidi, le sequenze proteiche sono state ottenute per analisi assistita da software delle corse LC-MS/MS utilizzando vari motori di ricerca e interrogando il database proteico UniprotKB. I risultati sono stati validati statisticamente utilizzando software biocomputazionali. Il workflow proteomico è mostrato nello schema 1 (fig. 2).

Risultati e discussione

L'analisi GC-FID degli estratti lipidici dai reperti Capua 1 e Capua 2 ha evidenziato la presenza di acidi grassi C16 (acido palmitico) e C18 (acido stearico) oltre ad altri a catena più corta, ma non ha fornito indicazioni utili alla caratterizzazione dei residui organici. L'analisi spettrofotometrica ATR-FTIR è stata realizzata per caratterizzare i principali gruppi chimici funzionali presenti nelle incrostazioni su piatti smaltati, rinvenuti nelle tombe della necropoli italica di Capua. L'analisi delle polveri ha evidenziato la presenza di bande di assorbimento IR diagnostiche per materiale proteico, sebbene deteriorato, oltre alla presenza di bande riconducibili a materiale inorganico a base di fosfato di calcio. L'analisi spettrofotometrica effettuata in parallelo ad idrossiapatite pura e a polveri di osso bovino fresco (fig. 3) ha confermato che le incrostazioni sono costituite da piccole quantità di materiale proteico conglomerate con idrossiapatite, il minerale più abbondante di derivazione ossea.

2. Workflow dell'analisi proteomica.
3. Spettri ATR-FTIR delle polveri dalle incrostazioni del reperto Capua 1 (linea nera) in paragone a polveri di osso bovino (linea rossa) ed idrossiapatite pura (linea blu). Le bande a 1400-1640 cm^{-1} sono diagnostiche per proteine (bande amide I e II).





Tuttavia, solo il sequenziamento mediante analisi proteomica ha permesso di accertare che i residui proteici associati con i minerali ossei sono costituiti da collagene bovino. Le sequenze delle subunità del collagene per numerose specie animali sono note e depositate in opportuni database. Tali sequenze presentano dei domini polipeptidici conservati fra le specie ed altri specie-specifici per la presenza di sostituzioni amminoacidiche caratteristiche. Alcune delle sequenze peptidiche ottenute dall'idrolisi triptica delle proteine recuperate dalle polveri erano specifiche del collagene bovino e pertanto identificavano in modo inequivocabile l'origine bovina dell'osso. In dettaglio, sono stati sequenziati 26 e 22 peptidi delle catene α-1 (I) e α-2 (I) del collagene bovino nel reperto Capua 1, e 23, 8 e 6 peptidi delle catene α-1 (I), α-2 (I) ed α-1 (III) nel reperto Capua 2. Bisogna sottolineare che il sequenziamento dei peptidi da collagene è tecnicamente complicato, a causa della presenza massiccia dell'amminoacido idrossiprolina. I dati analitici, dunque, confermano che la carne bovina veniva depositata nella tomba come offerta votiva al momento dell'inumazione del defunto.

Tutti i dettagli di questo studio possono essere reperiti in un articolo recentemente edito[8].

Francesco Siano
Consiglio Nazionale delle Ricerche, Avellino – Istituto di Scienze dell'Alimentazione
francesco.siano@isa.cnr.it

Ermanno Vasca
Università degli Studi di Salerno – Dipartimento di Chimica e Biologia "A. Zambelli"
evasca@unisa.it

Carlo Rescigno
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
carlo.rescigno@unicampania.it

Francesco Addeo
Università degli Studi di Napoli "Federico II" – Dipartimento di Agraria
francesco.addeo@unina.it

Gianluca Picariello
Consiglio Nazionale delle Ricerche, Avellino – Istituto di Scienze dell'Alimentazione
gianluca.picariello@isa.cnr.it

[8] Siano *et al.* 2022.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Evershed 2008 = R.P. Evershed, "Organic residue analysis in archaeology: The archaeological biomarker revolution", in *Archaeometry* 50.6, 2008: 895-924.

Hendy 2021 = J. Hendy, "Ancient protein analysis in archaeology", in *Science Advances* 7.3, 9314, 2021.

Petrone *et al.* 2020 = P. Petrone - P. Pucci - M. Niola - P.J. Baxter - C. Fontanarosa - G. Giordano - V. Graziano - F. Sirano - A. Amoresano, "Heat-Induced Brain Vitrification from the Vesuvius Eruption in c.e. 79", in *The New England Journal of Medicine* 382.4, 2020: 383-384.

Sacchi *et al.* 2020 = R. Sacchi - A. Cutignano - G. Picariello - A. Paduano - A. Genovese - F. Siano - G. Nuzzo - S. Caira - C. Lubritto - P. Ricci - A. D'Auria - G. Di Pasquale - A. Motta - F. Addeo, "Olive oil from the 79 A.D. Vesuvius eruption stored at the Naples National Archaeological Museum (Italy)", in *NPJ Science of Food* 4.1, 19, 2020.

Siano *et al.* 2022 = F. Siano - G. Picariello - T. Caruso, S. Esposito - C. Rescigno - F. Addeo - E. Vasca, "Proteomics and Integrated Techniques to Characterize Organic Residues in Funerary Findings from Italic Populations of the First Millennium BC.", in *Journal of Proteome Research* 21.5, 2022: 1330-1339.

Sirano - Sirleto 2021 = F. Sirano - R. Sirleto, "Osservazioni sulle offerte alimentari nelle necropoli di Capua tra IV e III secolo a.C.", in *Manger, boire, se parfumer pour l'éternité: rituels alimentaires et odorants en Italie et en Gaule du IXe siècle avant au Ier siècle après J.-C.*, a cura di D. Frère - B. Del Mastro - P. Munzi - C. Pouzadoux, Naples 2021: 223-248.

Woodford 2007 = K. Woodford, *Devil in the Milk: Illness, Health and the Politics of A1 and A2 Milk*, Wellington, New Zealand, 2007.

Sezione 4

La storia dell'arte nel patrimonio del Museo Campano

Teresa D'Urso

Nuove indagini sulla *Madonna con il Bambino tra i ss. Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Antonio da Padova* commissionata da Gabriele Mastrilli

Abstract

Questo studio si concentra sulla tela con *La Madonna con il Bambino tra i ss. Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Antonio da Padova* (Capua, Museo Campano), recentemente attribuita al pittore Antonello da Capua. Sulla base di confronti stilistici, l'autrice colloca il dipinto almeno tre decenni dopo l'anno "MCCCCIL" inscritto nel dipinto, ovvero non molto tempo prima della morte del committente, il nolano Gabriele Mastrillis (1491). Il ritratto di quest'ultimo si trovava originariamente ai piedi della Vergine, come ora rivelato dalla riflettografie a infrarossi. Inoltre, l'autrice ipotizza che la posizione elevata dell'edificio e il paesaggio montuoso sullo sfondo della composizione intendessero rievocare proprio la chiesa a cui il dipinto era destinato, situata sulla collina di Cicala, presso Nola. Se così fosse, l'edificio potrebbe essere stato ispirato dal modello del tempio napoletano dei Dioscuri, il più emblematico dei monumenti antichi di Napoli.

This article focuses on the canvas with The Virgin and Child between Sts. Francis, John the Baptist, Jerome and Anthony of Padua *(Capua, Museo Campano), recently attributed to the painter Antonello da Capua. Based on stylistic comparisons, the author places it at least three decades after the year "MCCCCIL" inscribed in the painting, that is, not long prior to the death of the patron, the Nolan Gabriele Mastrillis (1491). The latter's portrait was originally at the feet of the Virgin, as now revealed by infrared reflectography. Moreover, the author suggests that the elevated position of the building and the mountain landscape in the background of the composition were meant to evoke the very church for which the painting was intended, located on the hill of Cicala, near Nola. If so, the building may have been inspired by the model of the Neapolitan temple of the Dioscuri, the most emblematic of Naples' ancient monuments.*

Benché nota da tempo e oggetto di interesse critico anche di recente, la tela raffigurante *La Madonna con il Bambino tra i ss. Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Antonio da Padova* merita qualche supplemento di indagine (fig. 1), anche alla luce delle risultanze delle analisi diagnostiche realizzate ultimamente dal Laboratorio ReD del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli". L'ampia serie di contributi critici che l'ha riguardata testimonia del posto non secondario occupato dall'opera nel panorama della pittura napoletana del Quattrocento, non soltanto per la rarità del supporto utilizzato e per le preziose informazioni che l'iscrizione campeggiante nella zona inferiore tramanda sul committente. Malgrado i danni patiti dalla superficie pittorica e le evidenti rifilature apportate lungo la parte superiore e il lato sinistro, il dipinto, infatti, costituisce uno dei documenti figurativi più espliciti della miscela culturale "mediterranea" che caratterizza la scena artistica di età aragonese.

1. Capua, Museo Provinciale Campano. Antonello da Capua, *La Madonna con il Bambino tra i ss. Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Antonio da Padova* (foto Paola Improda, Laboratorio ReD del DiLBeC – Università della Campania Luigi Vanvitelli).

2. Nola, chiesa di Sant'Angelo in Palco. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Napoli.

Provenienza e datazione

La tela giunse nel costituendo Museo Provinciale Campano a seguito della richiesta effettuata il 4 marzo 1872 da Demetrio Salazar, membro della Commissione Conservatrice dei Monumenti e Oggetti di Antichità e Belle Arti[1], che poté ammirarlo ancora *in situ*, nel coro della chiesa del convento di Sant'Angelo in Palco presso Nola (fig. 2), complesso rifondato verso gli anni Trenta del Quattrocento e affidato ai frati minori dell'Osservanza dai conti Raimondo Orsini e Isabella Caracciolo del Sole[2]. Nella tribuna della chiesa lo ricordava già, all'altezza del 1757, il cultore per eccellenza della storia ecclesiastica locale, Gian Stefano Remondini[3], ma è molto probabile che esso si trovasse in origine nella cappella della famiglia Mastrilli, situata nelle adiacenze della tribuna[4]. Il trasferimento della tela potrebbe essere avvenuto dopo il terribile terremoto del 1632, periodo al quale sembra risalire la presenza dei Mastrilli e di altre famiglie nobili nolane nell'area del presbiterio. Il sisma, infatti, colpì duramente tutto il complesso conventuale, poi radicalmente trasformato tra il 1657 e il 1661, danneggiando, forse, anche la pala d'altare, che potrebbe essere stata allora sostituita dalla Sacra conversazione oggi a Capua. Questa ipotesi permette anche di spiegare le modifiche apportate all'iscrizione originaria, verosimilmente ampliata nella seconda, terza e quarta riga. È possibile, infatti, che nel trasferire la tela dalla cappella Mastrilli alla tribuna, si avvertisse l'esigenza di dare lustro all'antica destinazione e con essa al committente dell'opera, rievocandone la figura di *doctor utriusque iuris*, insieme con uno degli incarichi più prestigiosi che egli aveva ricevuto dal sovrano fondatore della dinastia aragonese di Napoli.

Gli studi più ampi sul dipinto si devono a Pierluigi Leone de Castris, che, in linea con l'indicazione dell'anno 1449 riportata dalla citata iscrizione, ne ha collocato l'esecuzione entro la prima età aragonese e l'ha convincentemente attribuita al pittore Antonello da Capua (fig. 1), per confronto con la tavola raffigurante san Nicola di Bari (Napoli, Museo Diocesano – Complesso monumentale Donnaregina) un tempo nella chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Napoli, siglata «A. DE C.» e datata 7 aprile 1471[5]. Non è questa l'occasione per tornare sul corpus di opere ascritto alla mano del pittore, ma va subito rimarcato che la datazione della tela al 1449, già avanzata in passato da Raffaello Causa, Nicola Spinosa e dallo stesso Leone de Castris, deve necessariamente essere posticipata di qualche decennio[6], come già prospettato in un primo momento dallo stesso Causa, che la riferì agli anni Settanta-Ottanta del Quattrocento rilevando anche caratteri secenteschi nell'iscrizione, da Mariaclaudia Izzo e recentemente da Orazio Lovino[7].

[1] Izzo 2009, p. 213. Il dipinto era sicuramente nel museo almeno dal 1873, come si ricava da Minervini 1873, p. 7, che ricorda «una tela del 1449, che si attribuisce alla scuola di Colantonio del Fiore […]».

[2] Sul convento nolano vedi D'Andrea 1964; Mollo 1990; Avella 1997, pp. 740-753. Vedi anche la scheda di Fulvio Lenzo nel database del progetto *Histantartsi*: http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/82, consultato il 20.12.2024.

[3] Remondini 1757, III, pp. 194-195. Su Remondini cfr. Manzi 1958; Napolitano 2005, pp. 91-138; Sodano 2016.

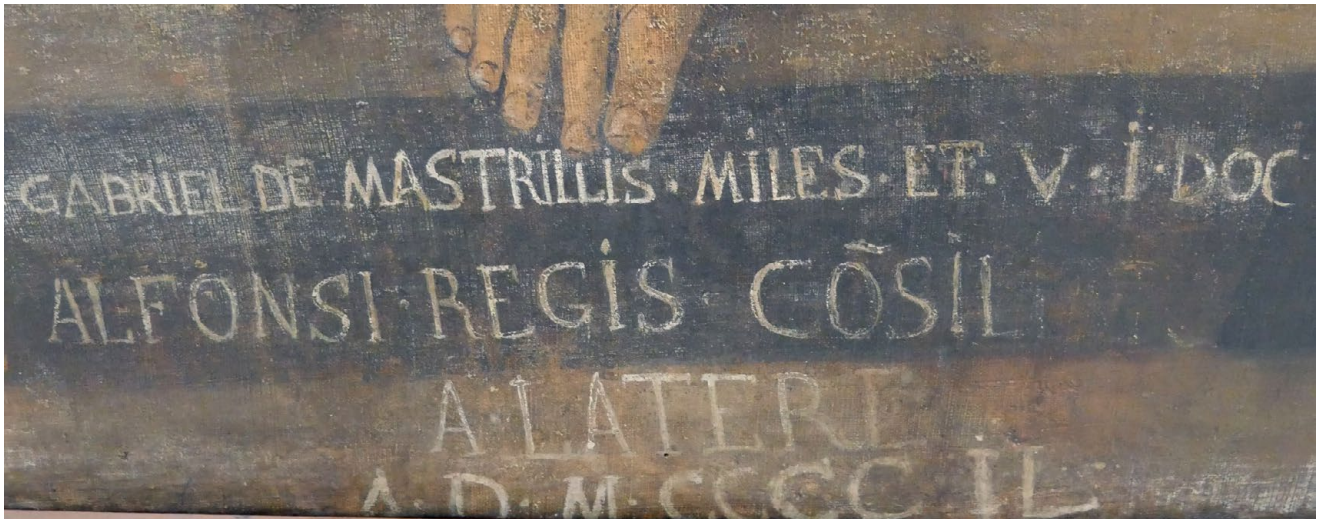
[4] Leone de Castris 2020a, p. 264. Dello stesso avviso Lovino 2022-2023, II, p. 291. Cfr. Tufano 2023, pp. 241-242.

[5] Leone de Castris 2020a, pp. 263-264, 280-281 note 24-31; Leone de Castris 2020b, pp. 120-125, pp. 138-139, note 24-31. Secondo la proposta avanzata dallo studioso, il pittore sarebbe da identificare anche con i vari Antonello del Perrino, Antonello da Gaeta e Colantonio del Perrino che compaiono nella documentazione archivistica napoletana tra il 1438 e il 1492, quasi sempre in connessione con la committenza reale.

[6] Causa 1973, p. 5 n. 2; Spinosa 1974, pp. 135-136, 140 note 23-27; Leone de Castris 1997, pp. 22, 25, 42, nota 30, 43, 47; Leone de Castris 2020a, p. 264; Leone de Castris 2020b, pp. 123-124. Il dipinto sembra essere considerato risalente alla prima età aragonese anche in Sricchia Santoro 1986, p. 33, nota 13.

[7] Causa 1953, p. 351; Izzo 2009, p. 249 (che tuttavia ricollega la tela al nome di Jacomart); Lovino 2022-2023, I, pp. 2022-203; II,

3. Capua, Museo Provinciale Campano. Antonello da Capua, *La Madonna con il Bambino tra i ss. Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Antonio da Padova* (part.) (Fotolux).



Come anticipato, infatti, le ultime tre righe dell'iscrizione (fig. 3)

GABRIEL DE MASTRILLIS MILES ET U(TRIUSQUE) I(URIS) DOC(TOR) /
ALFONSI REGIS CO(N)SILIAR[IUS] / A LATERE/ A(NNO) D(OMINI) MCCCCIL

risultano apposte in epoca posteriore[8]. Grazie alle fotografie all'infrarosso (fig. 4) emerge ora più chiaramente come tutta la zona inferiore del dipinto sia stata oggetto di diversi interventi posteriori, che ne rendono complessa la lettura[9]. In attesa che possa essere eseguita una radiografia, si espongono di seguito i primi risultati di queste indagini. La tecnica utilizzata è una tempera magra su supporto privo dell'imprimitura, che asseconda la percezione dell'irregolarità delle superfici e consegue una resa opaca del colore. L'impiego del cosiddetto *tüchlein*[10], o di un procedimento sostanzialmente affine, spiega almeno in parte le numerose cadute di colore, ben visibili dalle foto all'infrarosso, applicato direttamente su un supporto di grana piuttosto grossa.

Dalla riflettografia infrarossa, in particolare, emerge distintamente la presenza di un busto virile ammantato ritratto di profilo ai piedi della Vergine, con lo sguardo rivolto davanti a sé e le mani giunte in segno di preghiera. Per soggetto e posizione, la figura, la cui sagoma s'intravede anche ad occhio nudo, rientra nella categoria del "donatore in abisso"[11]. Ulteriori indagini potranno forse proiettare lumi sul momento in cui essa venne realizzata, ma si tratta, con ogni probabilità, di un'aggiunta posteriore. Nella zona del petto si scorgono tracce dei lineamenti di un volto, di dimensioni notevolmente inferiori, verosimilmente da ricollegare alla presenza della figura di almeno un donatore originario. Frutto di un'aggiunta posteriore risulta anche il leone collocato ai piedi del san Girolamo – attributo iconografico del santo, ma anche elemento araldico presente nelle armi dei Mastrilli –, così come aggiunto e successivamente ridipinto appare lo scudo con le armi di rosso alla barra d'argento, posto al centro del gradino, nel quale si leggono distintamente le tracce di un rastrello nel capo e un giglio al centro della banda (fig. 4). Lo stemma sottostante era, dunque, con ogni probabilità, quello dei Mastrilli, «di oro alla banda azzurra caricata

pp. 291-292. Ringrazio Orazio Lovino per avermi fatto leggere la scheda e i passaggi che ha dedicato al dipinto nella sua tesi dottorale.

[8] L'iscrizione, risalente verosimilmente al Seicento, fu già letta intorno alla metà del Settecento da Remondini: cfr. nota 4. Ringrazio Elisabetta Caldelli per la consulenza paleografica.

[9] Le foto sono state eseguite dalla dott.ssa Paola Improda tra maggio 2024 e aprile 2025, impiegando la camera fotografica Nikon D850 modificata all'infrarosso (-950nm) in dotazione del Laboratorio ReD del DiLBeC. Ringrazio vivamente Paola Improda, Marco Cardinali e Andrea Zezza per avere messo a mia disposizione le foto e aver discusso con me della tela capuana e Carlo Rescigno, direttore del ReD.

[10] Sul *tüchlein* vedi Cerasuolo 2017, pp. 220-221.

[11] Chastel 1977.

4. Capua, Museo Provinciale Campano. Antonello da Capua, *La Madonna con il Bambino tra i ss. Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Antonio da Padova* (riflettografia, Paola Improda, Laboratorio ReD del DiLBeC – Università della Campania Luigi Vanvitelli).

da un giglio d'oro in banda, accompagnata nel capo da un rastrello a tre pendenti di rosso e nella punta da un leone del medesimo»[12]. Dalle foto all'infrarosso si evince, inoltre, la presenza di due altri scudi, simmetricamente posizionati alle due estremità del gradino e di dimensioni pressocché uguali. Anche in questo caso, la traccia di un rastrello nel capo spinge a ipotizzare che, almeno lo scudo posto ai piedi del san Francesco, alla sinistra dell'iscrizione, recasse le armi della stessa famiglia nolana.

Mettendo in fila gli elementi emersi finora, in attesa di ulteriori conferme, si può ipotizzare che, ritratto ai piedi della Vergine, comparisse *ab origine* l'effigie del donatore, successivamente sostituita o "aggiornata" con una figura di dimensioni maggiori.

Tornando dunque a ragionare della parte della tela che non sembra avere subito rifacimenti sostanziali, è innanzi tutto l'analisi stilistica a rivelare che essa dovette essere realizzata ben dopo la metà del Quattrocento (fig. 1). Oltre all'assimilazione della cultura iberico-fiamminga nella scia di Colantonio rilevata dalla maggior parte degli studi – nei quali in passato è stato speso persino il nome del pittore valenciano Jacomart, attivo a Napoli negli anni '40[13] –, spicca, infatti, la conoscen-

[12] Spreti 1974, p. 486.

[13] Causa 1973, p. 5 n. 2. Diverso avviso era espresso già in Spinosa 1974, pp. 135-136, e Bologna 1977, p. 50, nota 11.

5. Capua, Museo Provinciale Campano. Antonello da Capua, *La Madonna con il Bambino tra i ss. Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Antonio da Padova* (part.) (foto Paola Improda, Laboratorio ReD del DiLBeC – Università della Campania Luigi Vanvitelli).
6. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte. Costanzo de' Moysis, Polittico di San Severino e Sossio (part.) (foto Museo e Real Bosco di Capodimonte).

za del linguaggio prospettico rinascimentale. Basti qui richiamare l'attenzione sulla costruzione del fondale architettonico, aperto in profondità verso uno sfondo atmosferico, e sugli scorci del volto e del cappello di san Girolamo e del libro, di cui egli pare sfogliare lentamente le pagine (fig. 5). Quest'ultima idea appare tributaria dell'analogo brano con il volume dalle pagine aperte a mezz'aria dipinto nel pannello della Vergine col Bambino nel Polittico di San Severino e Sossio (Napoli, Museo di Capodimonte), proveniente della omonima chiesa del monastero benedettino napoletano, opera del veneto Costanzo de' Moysis entro la prima metà degli anni Settanta (fig. 6)[14]. Orazio Lovino propone convincentemente di situare la tela capuana tra l'ottavo e il nono decennio del secolo, ipotizzando come anno di esecuzione il 1489 indicato da Remondini in rapporto all'opera. Purtroppo, nulla sappiamo a proposito della cornice, che lo studioso suppone recasse l'anno riportato dall'erudito nolano[15]. Riguardo a quest'ultima, va rilevato che essa dovette essere sostituita già prima che, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, venisse stilato l'Inventario generale della collezione del Museo, nel quale il dipinto risulta inserito in una semplice «cornice dorata»[16].

[14] Per l'attribuzione a Costanzo de Moysis del dipinto cfr. D'Urso 2007, pp. 137-144; Sricchia Santoro 2015, pp. 31-36.

[15] Lovino 2022-2023, I, pp. 203; II, p. 291. Va sottolineato che in Remondini 1757, p. 194 si attribuisce a Gabriele Mastrilli l'erezione della «tribuna col quadro dietro all'altare maggiore».

[16] Izzo 2009, p. 243 n. 122 e p. 206. Anche quest'ultima cornice è stata evidentemente sostituita in seguito dall'attuale cornice color legno.

La committenza

La datazione della tela capuana entro il nono decennio del Quattrocento non risulta in contrasto con quanto si conosce della vicenda biografica di Gabriele Mastrilli. Esponente di un'importante famiglia nolana, egli si spense nel 1491, dopo una lunga e fortunata attività cominciata al principio degli anni '40 e svoltasi tanto nei ranghi dell'ufficialità comitale quanto in quelli dell'ufficialità regia. A Nola, Gabriele era stato capitano della città nel 1444, *consiliarius* e luogotenente generale del conte Raimondo per il biennio 1457-1459. Per quanto riguarda il versante degli incarichi regi, dall'agosto 1447 era stato nominato maestro razionale a vita della curia regia e *familiaris* di Alfonso d'Aragona; nello stesso anno, inoltre, gli fu confermato l'ufficio di conservatore dei sigilli della Corte della Vicaria e la carica a vita di giudice della stessa corte[17].

Il contenuto dell'iscrizione che accompagna la tela, dunque, regge sostanzialmente al vaglio dei dati storici, ma, non fornisce indicazioni sulla funzione dell'opera né sulle scelte iconografiche che la connotano, in particolare sulla presenza dell'architettura all'antica che si erge alle spalle della Sacra conversazione e degli angeli (fig. 1). Soggetto e dimensioni inducono a ritenere che il dipinto fosse destinato a una cappella gentilizia. Più complessa risulta la lettura delle motivazioni alla base del ruolo centrale giocato dall'edificio all'antica. Se, come anticipato, appare molto plausibile che l'opera si trovasse in origine nella cappella Mastrilli in Sant'Angelo in Palco, è possibile che l'impianto sopraelevato della monumentale struttura affiancata da contrafforti ad arco e il paesaggio montuoso che si intravede sullo sfondo richiamassero proprio la chiesa del complesso nolano, collocato in alto, sulla collina di Cicala. Se così fosse, allo stato delle conoscenze, non saremmo in grado di dire se l'edificio ritratto nella tela riprendesse più o meno da vicino l'aspetto della facciata della chiesa nolana cui era destinato o se, più verosimilmente, esso ne richiamasse impianto e posizione trasfigurandone le forme sulla scorta del modello di un tempio antico. Nel primo caso, infatti, la mancanza di informazioni puntuali sull'aspetto originario dell'edificio e le profonde trasformazioni cui è andato incontro in età moderna ci privano della possibilità di andare oltre il terreno delle ipotesi; nel secondo, esso potrebbe avere tenuto presente, sia pure in modo non filologico, l'aspetto del più illustre monumento antico della città di Napoli, il pronao del tempio dei Dioscuri, situato nel foro della città romana e verosimilmente in origine affacciato sull'*agorà* di quella greca[18]. A partire dal Quattrocento, infatti, l'immagine del pronao del tempio dei Dioscuri era apparsa sullo sfondo di opere emblematiche dell'età aragonese come la porta del Trionfo nella Sala dei Baroni della reggia di Castel Nuovo (fig. 7), realizzata tra il 1452 e il 1457, che garantiva l'accesso agli appartamenti reali. È probabile che Gabriele, fedelissimo di Alfonso d'Aragona, avesse avuto modo di conoscere da vicino opere come questa, che ritraeva il trionfo del Magnanimo sullo sfondo del tempio dei Dioscuri e del vicino Teatro detto di Nerone, due tra i più antichi e prestigiosi edifici cittadini[19].

Va ricordato, inoltre, che, con ogni probabilità, Gabriele si era trasferito a Napoli avendo ottenuto, nell'agosto del 1447, la cittadinanza napoletana e aversana, insieme con l'obbligo di risiedere con la famiglia in uno dei due centri. A questo proposito, Lucio Tufano ipotizza che egli avesse preso dimora nel palazzo della famiglia Mastrilli sito nel seggio di Nido, non lontano dalla Basilica di San Paolo, dunque, tra vico Fico al Purgatorio e via Nilo, nel cui androne ancora oggi si vede murato uno stemma Mastrilli di fattura quattrocentesca[20].

[17] Sulla figura di Gabriele si vedano Tufano 2021, pp. 214-215; Tufano 2023, pp. 107, nota 63, 117-122.

[18] Lovino 2022-2023, I, p. 203; II, p. 292, ipotizza che l'edificio costituisca una citazione del Tempio napoletano. Anche dopo la costruzione di un edificio di culto cristiano dedicato all'apostolo Paolo sull'area del tempio, avvenuta tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo, il pronao rimase in piedi fino al terremoto del 1688 (fig. 9), insieme con la decorazione plastica superstite del frontone e l'iscrizione dedicatoria in greco che correva al di sopra dell'architrave e che fin dal medioevo attirò l'attenzione di studiosi e visitatori. Sul tempio napoletano si vedano in sintesi Adamo Muscettola 1985; Lenzo 2011; Cesarano 2023.

[19] Lenzo 2011, p. 38. Come ha evidenziato Fulvio Lenzo, il pronao «si offriva agli artisti attivi alla corte aragonese come monumento utile a sintetizzare la città di Napoli e la sua storia». Ringrazio Bianca de Divitiis per avere discusso con me delle questioni connesse all'architettura dipinta.

[20] Tufano 2023, p. 119 nota 112.

7. Napoli, Castel Nuovo. Domenico Gagini (?), Sopraporta della "porta del Trionfo" (*ante* 1919) (da H.-W. Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972).

È in questo orizzonte culturale di crescente interesse verso la cultura e la storia locale antiche che ben s'inquadra la presenza del tempio all'antica nella tela capuana. D'altra parte, va ricordato come anche la città di origine del Mastrilli fosse fosse pienamente inserita in tale clima culturale[21]. Non diversamente che in altri centri meridionali di antiche origini, «anche a Nola diverse case quattrocentesche si servirono di cippi antichi con iscrizioni come basi degli stipiti dei portali, come quelli visti da Fra' Giocondo da Verona all'ingresso della casa di Soave de Percianibus, oppure come piedistalli di pilastri, come quello che si può ancora vedere all'interno di Palazzo Mastrilli»[22].

Teresa D'Urso
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
teresa.durso@unicampania.it

[21] Su questi aspetti vedi de Divitiis - Lenzo - Miletti 2018.

[22] de Divitiis 2013, p. 324.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Adamo Muscettola 1985 = S. Adamo Muscettola, "Il tempio dei Dioscuri", in *Napoli antica*, a cura di M.R. Borriello - G. Prisco, Napoli 1985: 196-206.

Avella 1997 = L. Avella, *Fototeca nolana. Archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro. Nola 4. Territorio nord-est*, Nola 1997.

Bologna 1977 = F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.

Causa 1953 = R. Causa, "Il nuovo ordinamento delle collezioni d'arte medievale e moderna al Museo Campano di Capua", in *BdA* 4. Ser., 38, 1953: 348-353.

Causa 1973 = *Documenti d'arte nella età aragonese a Napoli*, a cura di R. Causa, Napoli 1973.

Cerasuolo 2017 = A. Cerasuolo, *Literature and Artistic Practice in Sixteenth-Century Italy*, Leiden-Boston 2017.

Cesarano 2023 = M. Cesarano, "Un nuovo frammento dell'iscrizione dedicatoria del tempio dei Dioscuri di Neapolis ritrovato a Casamarciano", in *Napoli Nobilissima*, s. 7, IX/1, 2023: 5-17.

Chastel 1977 = A. Chastel, "Le donateur *in Abisso* dans les *Pale*", in *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main, 1977: 273-283; ripubblicato in traduz. in *Favole, forme, figure*, Torino 1988, II: 191-200.

D'Andrea 1964 = G. D'Andrea, *Il Convento di S. Angelo del Palco di Nola*, Napoli 1964.

D'Urso 2007 = T. D'Urso, *Giovanni Todeschino. La miniatura all'antica tra Venezia, Napoli e Tours, Napoli*, Napoli 2007.

de Divitiis 2013 = B. de Divitiis, "Architettura e identità nell'Italia meridionale del Quattrocento: Nola, Capua e Sessa", in *Architettura e identità locali. II*, a cura di H. Burns - M. Mussolin, con la collab. di C. Altavista, Firenze 2013: 315-331.

de Divitiis - Lenzo - Miletti 2018 = *Ambrogio Leone's de Nola, Venice 1514: humanism and antiquarian culture in Renaissance Southern Italy*, a cura di B. de Divitiis - F. Lenzo - L. Miletti, Boston 2018.

Izzo 2009 = M. Izzo, "La Pinacoteca del Museo Provinciale Campano dalle origini ad oggi: la fondazione, le donazioni, gli acquisti", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 191-252.

Lenzo 2011 = F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma 2011.

Leone de Castris 1997 = P. Leone De Castris, *Quattrocento a Napoli. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona* (Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre-18 novembre 1997), catalogo della mostra, Napoli 1997.

Leone De Castris 2020a = P. Leone De Castris, *La pittura del Quattrocento a Napoli 1400-1458: da Ladislao d'Angiò-Durazzo ad Alfonso d'Aragona*, Napoli 2020.

Leone De Castris 2020b = P. Leone de Castris, "Alla ricerca di Antonello del Perrino", in *Confronto*, n. s. 3, 2020: 114-141.

Lovino 2022-2023 = O. Lovino, *Per una storia della pala d'altare dipinta nel Regno di Napoli (1443-1530)*, tesi dottorale in Storia delle Arte e dello Spettacolo Università di Firenze, a.a. 2022-2023.

Manzi 1958 = P. Manzi, *Gian Stefano Remondini (1700-1777): la vita e le opere*, Rapallo 1958.

Minervini 1873 = G. Minervini, "Relazione sul Museo Campano", in *Atti della Commissione Conservatrice*, a. IV, 1873: 3-8.

Mollo 1990 = G. Mollo, "Il convento di S. Angelo in Palco a Nola", in *Didattica e territorio*, Nola 1990: 215-231.

Napolitano 2005 = S. Napolitano, *L'antiquaria settecentesca tra Napoli e Firenze: Felice Maria Mastrilli e Gianstefano Remondini*, Firenze 2005.

Remondini 1757 = G. Remondini, *Della Nolana Ecclesiastica Storia*, III, 1757.

Sodano 2016 = G. Sodano, "Remondini, Gianstefano", in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 86, Roma 2016: 784-786.

Spinosa 1974 = N. Spinosa, "La Quadreria", in *Il Museo Provinciale Campano di Capua*, Caserta 1974: 133-145.

Spreti 1974 = V. Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana* 4, 1931.

Sricchia Santoro 1986 = F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986.

Sricchia Santoro 2015 = F. Sricchia Santoro, "Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria: sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello", in *Prospettiva* 159-160 (luglio/ottobre 2015): 25-109.

Tufano 2021 = L. Tufano, "Potere feudale ed élite locale nel Mezzogiorno alla fine del Medioevo. Note sulla contea orsiniana di Nola", in *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. 3 L'azione politica locale*, a cura di A. fiore - L. Provero, 2021, pp. 201-231 (Reti Medievale E-Book 39: http://www.rmoa.unina.it/6686/).

Tufano 2023 = L. Tufano, *Una famiglia, una signoria, una città: politica e società nella contea orsiniana di Nola (XIV-XV secolo)*, Napoli 2023.

Paola Improda - Stella Zenga

Indagini diagnostiche nel Museo Provinciale Campano di Capua: un nuovo approccio per l'analisi storico-artistica

Abstract

Il testo ha come oggetto le ante di polittico raffiguranti sei *Santi*, provenienti dalla chiesa del Gesù Piccolo di Capua, e il polittico della Croce di Cristoforo Scacco, un tempo nella chiesa di Sant'Anna a Sessa Aurunca. Le indagini multispettrali condotte recentemente su tali opere con la strumentazione del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania stanno permettendo una migliore comprensione della modalità di lavoro degli artisti, insieme all'osservazione dei "pentimenti" e delle modifiche apportate nella fase pittorica.

The text has as its subject the polyptych panels depicting six Saints, coming from the church of Gesù Piccolo in Capua, and the polyptych of the Cross by Cristoforo Scacco, once in the church of Sant'Anna in Sessa Aurunca. The multispectral investigations recently conducted on these works with the instrumentation of the Department of Literature and Cultural Heritage of the University of Campania are allowing a better understanding of the authors of painting methods, together with the observation of the "repentances" and changes made in the pictorial phase.

Introduzione

Ormai sono ben note le potenzialità che la radiazione infrarossa ha offerto, e continua ad offrire, agli studi di storia dell'arte, a partire dalle sperimentazioni condotte da Arthur Pillans Laurie e da Roger Arcadius Lyon nella prima metà del XX secolo[1]. La radiazione infrarossa è alla base delle indagini[2] non invasive effettuate sulle sei tavole con *Santi*, qui riferite alla bottega di Angelo Arcuccio, e il *Polittico della Croce* di Cristoforo Scacco conservati nel Museo Provinciale Campano di Capua. Tali indagini sono la riflettografia infrarossa[3] (IRR) e l'infrarosso fotografico (IR) che si avvalgono della porzione dello spettro elettromagnetico che corrisponde al Near Infrared (750-2500 nm) per l'analisi di quei dati del dipinto che in luce visibile (400-700 nm) risultano difficili, se non impossibili, da indagare.

È la reazione dei singoli materiali alle diverse radiazioni elettromagnetiche che determina i risultati delle indagini all'infrarosso: alcune stesure pittoriche che appaiono opache alla luce visibile risultano

[1] Per una rassegna storica sulle indagini scientifiche applicate agli studi di storia dell'arte Cardinali 2020, pp. 57-88.

[2] Le autrici hanno svolto le indagini presso il Museo Provinciale di Capua nel mese di maggio 2024, impiegando la camera Apollo (Opus Instruments), con sensibilità nell'infrarosso fino a 1730 nm, in dotazione al Laboratorio ReD del DiLBeC – Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli". Le autrici tengono a ringraziare il direttore del Museo, Gianni Solino, la dott.ssa Amalia Galeone e il prof. Andrea Zezza.

[3] Per approfondimenti sulla riflettografia infrarossa Bomford 2002.

trasparenti all'infrarosso permettendo così di catturare un'immagine degli strati sottostanti. Proprio in virtù di questa capacità di abbattere il potere coprente delle stesure di colore, la radiazione infrarossa è impiegata per lo studio della tecnica esecutiva, delle modifiche apportate in corso d'opera, di eventuali riutilizzi del supporto e, soprattutto, per l'analisi dell'*underdrawing*, il disegno che il pittore eseguiva sullo strato preparatorio precedentemente alla stesura del colore.

L'IRR produce un'immagine virtuale la cui buona leggibilità dipende dalle caratteristiche fisiche dei materiali di cui si compone la pellicola pittorica che ne determinano l'opacità e la trasparenza all'infrarosso, dallo spessore dello strato pittorico e dalla capacità del *medium* grafico di assorbire la radiazione. I pigmenti e gli inchiostri a base di carbonio, generalmente usati per la stesura del disegno sottostante, sono ben visibili in riflettografia perché assorbono il raggio infrarosso, mentre altri materiali, come gli ossidi di ferro con toni rossi, risultano trasparenti. Se ne deduce, quindi, che la mancanza di una traccia grafica sia da imputare o all'assenza di disegno o all'utilizzo di un *medium* grafico non rilevabile con le indagini all'infrarosso. Le immagini riflettografiche restituiscono contestualmente le informazioni provenienti dai diversi livelli della stratigrafia del dipinto e per questa caratteristica, nelle pagine successive, alle scansioni saranno affiancate le immagini al visibile, in modo da garantire una corretta interpretazione dei dati evitando qualsiasi tipo di decontestualizzazione.

P.I., S.Z.

Battista da Capua: un'ipotesi sulla bottega di Angelo Arcuccio

Le attribuzioni dei quattro pannelli con sei *Santi* nel Museo Provinciale di Capua (fig.1a) sono dibattute, essendo stati associati ad Angelo Arcuccio[4], a Battista di Capua[5] e più di recente alla bottega di Giovanni da Gaeta o a suoi seguaci[6]. Attraverso confronti di tecnica e di stile, è possibile collocarli nell'ambito dell'attività a bottega di Arcuccio, ad opera di un suo ipotetico collaboratore degli anni settanta-ottanta[7], probabilmente proprio quel Battista da Capua che firmò il trittico raffigurante la *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Pietro* (fig.1b) per la chiesa di Santa Maria del Quadriviale a Cava de' Tirreni (ora nel Museo di San Piero a Siepi)[8] databile, a mio parere, negli anni settanta del Quattrocento.

È necessario chiarire l'identificazione dei santi raffigurati sui quattro pannelli capuani, ognuno dei quali è rappresentato con attributi iconografici, per cui – come finora sono stati correttamente individuati – riconosciamo san Giovanni Evangelista, san Giacomo Maggiore, san Giovanni Battista e la Maddalena, ma sorgono dubbi riguardo al pannello con le sante segnalate come Marta e Caterina d'Alessandria, le quali vanno riconsiderate in base ai loro simboli iconografici. Entrambe le sante, infatti, reggono un vasetto di olii come la Maddalena; perciò, dovrebbero essere identificate come

[4] Nicola Spinosa attribuì le tavole ad Arcuccio, considerandole precedenti di poco all'*Annunciazione* di Sant'Agata dei Goti; Spinosa 1974, p. 136. L'attribuzione è stata condivisa da Marotta - Sparla 1990-1991, s.n., e da Pezzella 1999, pp. 49-50.

[5] L'attribuzione a Battista da Capua è di Daniela De Rosa e Luigi Fusco, che hanno reputato le tavole dei *Santi* un prodotto della metà del XV secolo basandosi su un confronto con il trittico della *Madonna con Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Pietro* a Cava de' Tirreni, firmato alla base dello scomparto centrale «BAPTISTA DE (CA)PVA PI(N)XIT» con la data «MCCCC» sicuramente mutila, sul pannello destro. I due studiosi hanno ravvisato strette similitudini tra quest'opera e i *Santi* capuani nei tratti del volto, nella definizione dei corpi e nella posizione delle figure; vedi De Rosa - Fusco 2009, p. 56. Anche Mariarosaria Ruggiero ha attribuito i pannelli a Battista da Capua e ha collocato la formazione del pittore presso Angelo Arcuccio negli anni Sessanta, periodo in cui la studiosa ha inserito il polittico Petrucci a San Domenico Maggiore e la pala dell'*Annunciazione* a Sant'Agata dei Goti; Ruggiero 2014, pp. 47-48; vedi anche De Luca 2020, pp. 28-29 (la studiosa identifica le due sante nel pannello di Capua come la Vergine e santa Marta).

[6] Leone de Castris 2020, p. 64.

[7] Va segnalato che sulle unghie dei piedi dei santi Giovanni Evangelista e Giacomo Maggiore e sul dorso del piede di san Giovanni Battista si leggono le sigle «S. M.», «S.», «M.», sulle quali è difficile al momento dire se corrispondano o meno a una firma, ma probabilmente si tratta di scritte postume come le altre iscrizioni rinvenute durante le indagini.

[8] Sul trittico vedi Della Porta 1965, p. 224; Gravagnuolo 1994: p. 124; Braca 2001, p. 235; Ruggiero 2014, p. 48; De Luca 2020, pp. 28-29; Leone de Castris 2020, p. 279, nota 4.

1. a. Capua, Museo Provinciale Campano. Foto di cantiere alle sei tavole con *Santi*; b. Cava de' Tirreni (Sa), Museo di San Piero a Siepi. Battista da Capua, *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Pietro* (foto A.).

Maria di Cleofa e Maria Salome, le pie donne che si recarono insieme alla Maddalena al sepolcro il sabato di Pasqua.

È verosimile che i pannelli siano stati ordinati con le tre sante a destra e i tre santi a sinistra, con il Battista e la Maddalena collocati centralmente rispetto agli altri santi (fig. 2).

Le tavole costituivano le portelle di un organo a canne nella chiesa del Gesù piccolo di Capua[9], un tempo sede di un conservatorio di francescane. Hanno dimensioni considerevoli[10] e, stando a quanto riportato in una nota di restauro degli anni Novanta[11], sono dipinte anche sul retro[12], per consentire un'esposizione da entrambi i lati a seconda se le portelle fossero aperte o chiuse, creando la visione di un polittico con le immagini dei *Santi*. Tuttavia, non è stato possibile ispezionare il retro delle tavole né reperire fotografie.

Sulle quattro tavole sono state realizzate le indagini diagnostiche che permettono di comprendere il metodo di lavoro dell'artista e di osservare le modifiche apportate nella fase pittorica, rendendo possibile un confronto dei dati con quelli ottenuti dalle analisi condotte sulle opere di Arcuccio nel Museo Diocesano di Aversa[13] e sul polittico Petrucci a San Domenico Maggiore a Napoli[14].

[9] Vedi Izzo 2009, p. s.n. ma 149.

[10] I dipinti misurano 2,78 x 81 x 3 cm (pannelli con due santi) e 2,78 x 43 x 3 cm (pannelli con un solo santo).

[11] L'intervento ha riguardato la disinfestazione del supporto, la pulitura, l'integrazione e il consolidamento pittorico. Cfr. Marotta - Sparla 1990-1991.

[12] Al momento non è possibile determinare l'entità della pittura sul rovescio perché i pannelli sono fissati alle pareti della sala espositiva del museo, ma probabilmente è da considerarla di semplice fattura.

[13] Nel 2023-2024, per lo studio della tecnica pittorica di Arcuccio, sono state realizzate le indagini diagnostiche sulle opere dell'artista presso il Museo Diocesano di Aversa (VIS, IR, IRR, XRF puntuale). Le ricerche sono state estese ad altre opere del pittore a Napoli, quali il polittico con i *Protomartiri francescani* situato nella chiesa di San Lorenzo Maggiore (ottobre 2023), le tavole della *Natività* e della *Risurrezione* conservate nel Museo della Certosa di San Martino (giugno 2024), il pannello con *San Michele Arcangelo* presente nel deposito del Museo e Real Bosco di Capodimonte (luglio 2024), insieme alle tavole dei *Santi* capuani nel Museo Provinciale Campano (maggio 2024). I risultati sono stati raccolti nella mia tesi di dottorato dal titolo *Technical Art History, indagini multispettrali, beni culturali e musei. I documenti e le immagini di una nuova storia dell'arte per il Museo di Capodimonte*, borsa di dottorato industriale, Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli", tutor Andrea Zezza, co-tutor Marco Cardinali, II voll., A.A. 2023-2024, a cui si rimanda: Improda 2024, II, pp. 33-191.

[14] Per le indagini condotte sul polittico vedi Falcucci 2018, pp. 338-340.

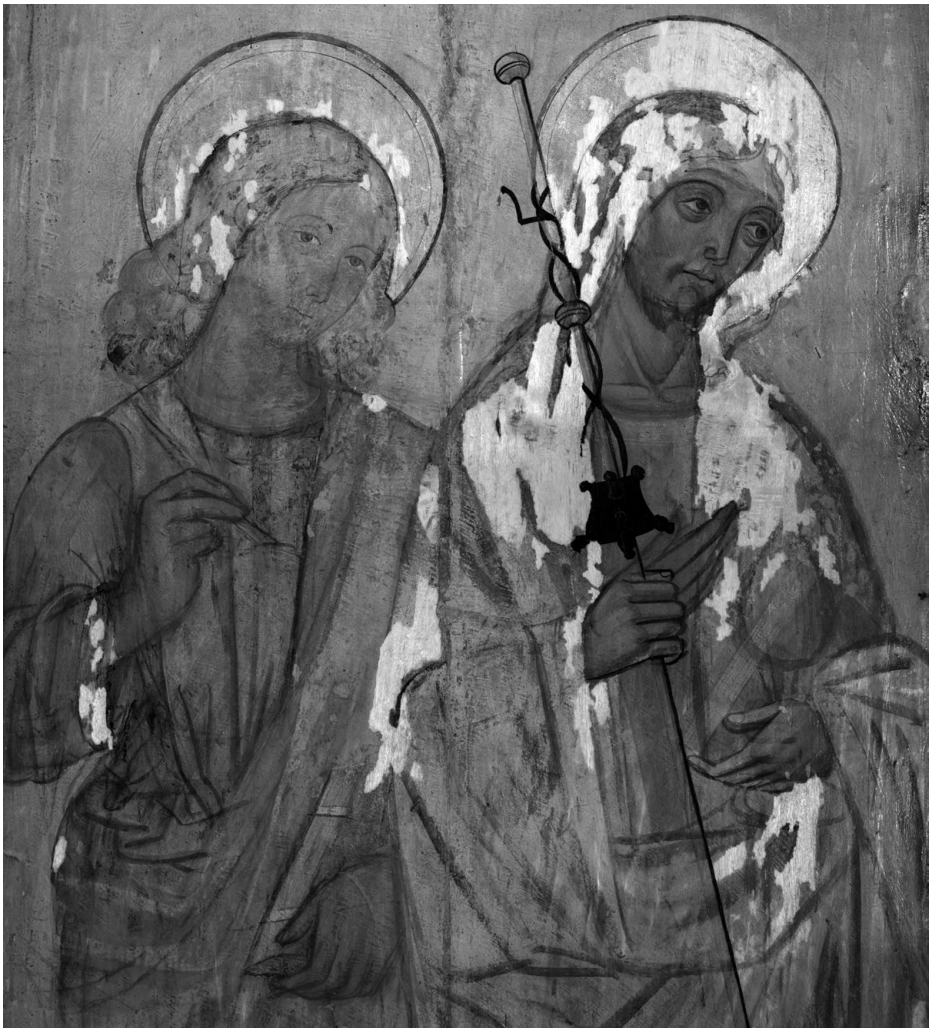
2. Capua, Museo Provinciale Campano. Battista da Capua, *San Giovanni Evangelista e San Giacomo Maggiore*; *San Giovanni Battista*; *Santa Maria Maddalena*; *Santa Maria di Cleofa e Santa Maria Salome* (foto A.).

Osservando l'immagine IRR dei quattro pannelli, il disegno sottostante si distingue per i tratti prevalentemente morbidi e larghi eseguiti con un pennello, ma vi sono anche segni sottili e asciutti, forse tracciati con una pietra nera e un lapis. È possibile che il pittore abbia dapprima abbozzato un disegno con un *medium* secco per poi ripassarlo con un pennello. I segni sottili risultano più evidenti nel disegno sottogiacente della figura di san Giovanni Evangelista, che è meglio elaborata rispetto alle altre immagini dei santi (fig. 3).

Sia da un'osservazione ravvicinata che in IRR si possono vedere incisioni sulla superficie della tavola per delineare le aureole dei sei santi, la testa e il bastone di san Giacomo. Le modifiche più significative riguardano l'iconografia di san Giacomo: la sostituzione del calice con il Vangelo che regge con la mano sinistra, e la correzione della mano destra, inizialmente rappresentata mentre indica il calice e successivamente mentre stringe il bastone da pellegrino (fig. 3).

L'uso della luce ultravioletta sui pannelli ha permesso di indentificare le aree con le ridipinture e i ritocchi, insieme a scritte che risalgono probabilmente all'Ottocento. Tra queste, emerge l'iscrizione «Ego Ferdinandus de Russo», in basso a destra nel pannello con *San Giovanni Evangelista e san Giacomo Maggiore*, seguita da un'altra scritta, in parte leggibile, in cui è possibile osservare la sequenza dei giorni della settimana da domenica a sabato. Alcuni numeri sono segnati nella parte inferiore del pannello con *Santa Maria Maddalena*, insieme a un'altra scritta, collocata più in alto,

3. Capua, Museo Provinciale Campano. Battista da Capua, *San Giovanni Evangelista e San Giacomo Maggiore*, IRR 1730 nm (foto A.).



in cui sembra di leggere «Sede Reale»; infine, altri segni con le sigle citate sono presenti sul dorso del piede di san Giovanni Battista.

Il *San Giovanni Battista* capuano è una riproduzione dallo stesso soggetto dipinto da Arcuccio nel pannello sinistro del polittico Petrucci (fig. 4a-b).

Il confronto tra le due figure non è solo di natura stilistica, ma anche tecnica, potendo confrontare i disegni sottogiacenti (fig. 5a-b). Nell'immagine IR del *San Giovanni Battista* della pala napoletana si osservano segni grafici sottili e precisi che delineano il volto e il profilo del corpo del santo, mentre il tratto diventa più marcato e ampio nella definizione delle pieghe del mantello. Si notano modifiche nella definizione del lato destro del viso, che appare più assottigliato nella versione finale (fig. 5a). L'IRR del *San Giovanni Battista* capuano rileva molte variazioni nella definizione dei tratti del corpo e delle pieghe dei panneggi. È chiaro che il pittore ha prima abbozzato la *silhouette* del santo e poi ha aggiunto il panneggio, come si osserva dalle linee tracciate per l'avambraccio e la gamba sinistra, forse realizzate con un carboncino o una pietra nera (il segno è secco e irregolare), su cui si sovrappongono le linee del manto (fig. 5b).

Inoltre, la muscolatura del Battista e gli effetti luminosi che si formano sopra di essa sono paragonabili a quelli del *San Sebastiano* nel pannello laterale destro del trittico della Maddalena nel Museo Diocesano di Aversa (fig. 4b-c), suggerendo una possibile collaborazione tra Arcuccio e il pittore dei

4. a. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore. Angelo Arcuccio, *San Giovanni Battista*, part. del trittico Petrucci; b. Capua, Museo Provinciale Campano. Battista da Capua, *San Giovanni Battista*; c. Aversa, Museo Diocesano di Aversa. Angelo Arcuccio e bottega, *San Sebastiano*, part. del trittico della Maddalena; d. Aversa, Museo Diocesano di Aversa, Angelo Arcuccio e bottega, *San Giovanni Evangelista*, part. della pala dell'*Incoronazione*; e. Capua, Museo Provinciale Campano. Battista da Capua, *San Giovanni Evangelista* (foto A.).

Santi capuani, con il raggiungimento di una maggiore volumetria nella figura di san Sebastiano da imputare ad Arcuccio.

Il pittore fu forse un collaboratore-aiutante di Arcuccio e probabilmente lavorò con il maestro nella predella superiore dell'*Annunciazione* di Sant'Agata dei Goti[15], dove si evince la similarità dei tratti tra il volto di santa Caterina d'Alessandria dipinto nell'opera saticolina e quello della Maddalena capuana. Altri confronti possono essere stabiliti tra il *San Giovanni Evangelista* della pala dell'*Incoronazione* di Giugliano e il *San Giovanni Evangelista* di Capua (fig. 4d-e), oltre che tra le *Sante Maria di Cleofa e Maria Salome* e la *Santa Marta* e la *Santa Caterina da Siena* dell'Art Institute di Chicago.

Dai confronti emerge che le pennellate ampie e pesanti che definiscono le pieghe delle vesti e i corpi dei santi capuani, delineate in maniera schematica, appiattiscono le forme; invece, nelle opere di Arcuccio, la presenza di una luce diffusa e uniforme attenua questa tendenza, conferendo maggiore pienezza e rotondità alle figure.

I pannelli capuani presentano un partito decorativo a traforo nelle finte cornici dipinte in alto, simile a quello visibile nel polittico domenicano e a quello scolpito nella parte quattrocentesca della cornice della pala dell'*Annunciazione* di Sant'Agata dei Goti. Lo stesso motivo *flamboyant* si osserva

[15] Questo accostamento è stato già segnalato dalla Ruggiero, che, come anticipato, colloca il polittico saticolino tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta; vedi Ruggiero 2014, p. 48.

5. a. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore. Angelo Arcuccio, *San Giovanni Battista*, part. IRR 1650-1800 nm del trittico Petrucci (da Falcucci 2018); b.-c. Capua, Museo Provinciale Campano. Battista da Capua, *San Giovanni Battista*, part. IR 950 nm (foto A.).

in diversi esempi di architettura tardo gotica aragonese, come nei trafori del rosone della cappella Palatina di Castel Nuovo a Napoli, in quelli delle finestre di palazzo Caetani a Fondi e nelle arcate della Loggia della Seta a Valencia. Nelle ante capuane, le finte cornici dipinte con trafori alveolati, ispirate a quelle realmente intagliate, avrebbero come illustre precedente quelle realizzate per le aureole dei santi nel *San Francesco consegna la Regola* di Colantonio (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte).

Infine, anche se non è stato possibile condurre le analisi XRF su queste tavole, si possono fare ipotesi preliminari sui pigmenti impiegati dal pittore tramite l'IR falso colore (IRFC).

È probabile che il pittore abbia usato una miscela di terre e biacca per gli incarnati, aggiungendo cinabro per dare tonalità più rosee alle labbra e alle guance. Inoltre, è ipotizzabile l'uso del cinabro per la campitura rossa dei manti di san Giovanni Evangelista e della Maddalena, di un'ocra gialla per il mantello di san Giacomo e di un pigmento a base di rame unito a biacca per la tunica di san Giovanni Evangelista. Lo sfondo nel pannello con *San Giovanni Evangelista e San Giacomo Maggiore* è stato realizzato verosimilmente mediante l'impiego di ocre, come denota la colorazione tendente al verde nel falso colore, mentre gli sfondi nei pannelli con *San Giovanni Battista*, *Santa Maria Maddalena*, *Santa Maria di Cleofa e Santa Maria Salome* sono stati probabilmente eseguiti con una miscela di terre rosse e ocre, per la tonalità più bruna nell'IRFC.

La questione della bottega di Arcuccio è intricata e ancora non approfondita negli studi dove sono stati compiuti i primi passi con l'estensione alla bottega del pittore delle opere aversane della Maddalena, dell'Annunziata e dell'*Incoronazione* di Giugliano[16].

Nonostante si conoscano i nomi dei collaboratori di Arcuccio in lavori napoletani documentati[17] e la testimonianza dell'alunnato di un tale Alfonso Migliaccio nella sua bottega[18], mancano le opere a cui associare i nomi. È comunque impellente un discorso su Arcuccio esteso alla bottega, ai collaboratori e ai suoi seguaci, con una distinzione tra le opere firmate personalmente da lui, come la pala di santa Maria delle Fonti per la cattedrale di Aversa[19], e quelle che si basano sui suoi prototipi, come la *Madonna delle Grazie con le anime del Purgatorio* di Santa Maria la Nova a Napoli e le due derivazioni aversane per la Maddalena e per l'Annunziata[20].

P.I.

[16] Vedi Improda 2022, pp. 62-71.

[17] Minieri Riccio 1876, p. 7; Barone 1884, p. 242; Filangieri 1885, III, p. 580.

[18] Filangieri 1885, III, p. 578; V, p. 30.

[19] Vedi Improda 2022, pp. 40, 43, 54-61, 83.

[20] Improda 2022, pp. 22-23, 25, 62-69; Improda 2024, p. 370.

6. Capua, Museo Provinciale Campano. Cristoforo Scacco, *Polittico della Croce* (foto A.).

Il *Polittico della Croce* di Cristoforo Scacco

Il *Polittico della Croce* di Cristoforo Scacco (fig. 6) era originariamente ubicato nella chiesa del monastero femminile francescano di Sant'Anna a Sessa Aurunca e, in seguito alla sua soppressione nel 1872, trovò nuova collocazione nel Museo Campano di Capua. L'opera si compone di due ordini, il pannello centrale di quello inferiore raffigura la *Vergine col Bambino tra san Gioacchino e sant'Anna* ed è affiancato da due pannelli raffiguranti *Santa Chiara* e *Sant'Elisabetta d'Ungheria*; lo scomparto centrale del registro superiore è occupato dall'*Adorazione della Croce* con l'imperatore Costantino, un cavatore e sant'Elena, che secondo la tradizione avrebbe rinvenuto il legno della croce, fiancheggiata da due pannelli con *San Francesco d'Assisi* e *Sant'Antonio di Padova*.

La scritta dedicatoria del pannello centrale del registro inferiore ci informa che il polittico fu commissionato dal nobile sessano Antonino Valls e riporta la data 1500; gli stemmi ai lati dell'iscrizione sono quelli del committente e della sua consorte Maria di Monforte[21].

Al 1873 risale l'attribuzione ad Antoniazzo Romano proposta da Demetrio Salazaro e Gabriele Jannelli che interpretarono le inziali puntate "A.C.R.", sul basamento marmoreo del trono della Vergine, come "Antonatius Romanus Capuanus"[22].

Nel 1902 il polittico fu attribuito al veronese Cristoforo Scacco da Fogolari attraverso convincenti confronti[23] con il *Trittico dell'Annunciazione* della chiesa di San Pietro a Fondi, opera dello stesso autore. Da allora l'attribuzione al veronese non è stata più messa in discussione dalla critica, la quale si è concentrata maggiormente sull'incongruenza stilistica tra l'*Adorazione della Croce* e le altre tavole del polittico.

Questa incongruenza portò Causa ad ipotizzare che il polittico fosse frutto dell'unione di due trittici sovrapposti e che quello superiore, segato e sagomato per adattarlo alla forma curvilinea della centina, in seguito ad una manipolazione probabilmente ottocentesca, fosse più antico di quello inferiore di almeno un lustro[24]. Ipotesi poi smentita da un successivo restauro che decretò l'appartenenza delle sei tavole al medesimo polittico[25], ma i dubbi riguardo la disomogeneità stilistica permangono.

L'*Adorazione della Croce*, infatti, si distacca dallo stile antoniazzesco-squarcionesco[26] rilevabile nelle altre cinque tavole, in cui si riconosce un'impostazione plastica e una pienezza volumetrica vicine

[21] Salvatore 2019, p. 362.

[22] Salazaro - Iannelli 1873, p. 39-50.

[23] Fogolari 1902, pp. 95-97. Fogolari non riconobbe l'acronimo "A.C.R." come una prova inequivolabile della paternità antoniazzesca del polittico e propose di interpretarlo come "Alma Regina Coeli" o "Ave Regina Coeli".

[24] Causa 1952, p. 43.

[25] Causa 1952-1953, pp. 8-10.

[26] Naldi 1986, pp. 46-48.

7. Capua, Museo Provinciale Campano. Cristoforo Scacco, *Polittico della Croce*, particolare in fotografia al visibile (sx) e in riflettografia infrarossa (dx) (foto A.).

ai modelli romani di Melozzo da Forlì. Inoltre, il fondo d'oro finemente punzonato di questi pannelli, comune a molte opere dello Scacco, sparisce nell'*Adorazione della Croce* sostituito da un brano paesistico dalle tinte azzurrine e da una parete rocciosa che, insieme al senso di solennità che pervade tutta la composizione, richiamano modelli del maturo Rinascimento di impronta lombarda a indirizzo bramantesco e bramantiniano approdato nel Meridione con il murciano Pedro Fernández[27]. Comunque, in assenza di prove documentarie, le difficoltà di una definizione cronologica del polittico rimangono e sono state solo parzialmente risolte ipotizzando un'esecuzione su lungo periodo conclusasi con l'*Adorazione della Croce* nel 1500[28].

Le indagini riflettografiche eseguite con la camera Apollo hanno registrato un'immagine nitida dell'*underdrawing* in parte dovuta alla presenza di una preparazione chiara, su cui è stato tracciato il disegno, e una generale buona trasparenza all'infrarosso della pellicola pittorica.

Il disegno appare fluido, probabilmente tracciato a pennello, molto preciso nella definizione dei valori chiaroscurali, soprattutto nei volti, contrassegnati da un fine tratteggio parallelo e obliquo, e nella definizione delle pieghe degli elaborati mantelli che avvolgono le figure. Alcuni brani del disegno sottostante (le mani e il volto di santa Elisabetta, l'ombra del libro di santa Chiara, le pieghe e il tratteggio del mantello di sant'Elena) sono visibili ad occhio nudo. Questa visibilità è da imputare all'estrema sottigliezza degli strati pittorici probabile conseguenza di una pulitura troppo drastica nel corso del XIX secolo. Tale condizione della pellicola pittorica, che in alcuni punti appare sottilissima, è emersa in seguito alla rimozione di uno spesso strato di ridipinture in occasione del restauro degli anni Cinquanta del Novecento di cui Causa stilò una dettagliata relazione[29]. Fu in seguito a questa rimozione che emerse la testina femminile, ancora oggi visibile, schizzata sulla tunica di san Gioacchino.

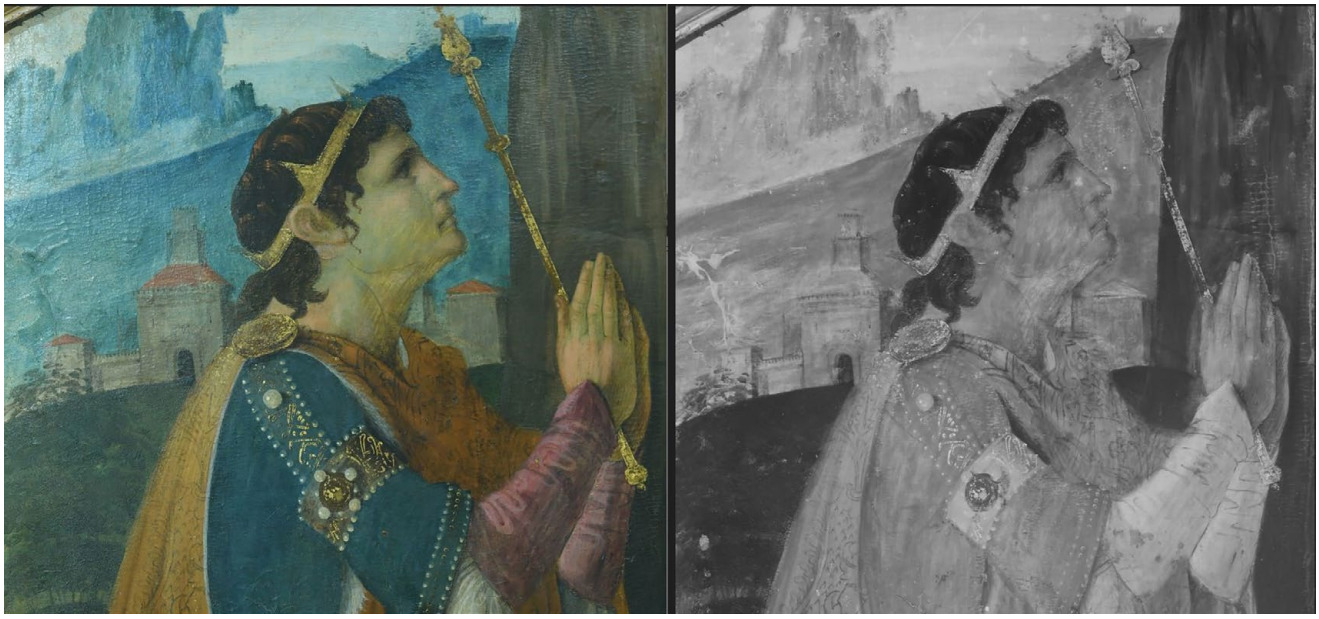
Un attento esame visivo del dipinto ha rilevato la presenza di incisioni lungo il perimetro esterno delle figure che si stagliano sul fondo oro. In alcuni brani, queste incisioni riguardano anche i profili

[27] Abbate fu il primo ad avvicinare l'opera al *Polittico della Visitazione* di Pedro Fernández Abbate 1972, p. 833. Spinosa ipotizzò un soggiorno lombardo dello Scacco (Spinosa 1974, pp. 136-137). Riccardo Naldi, invece, non ha escluso la possibilità dell'arrivo di queste suggestioni settentrionali nel sud Italia tramite altri canali, e altre personalità, in seguito alla diaspora degli artisti milanesi dopo la caduta di Ludovico il Moro del 1499 (Naldi 1986, pp. 47-48).

[28] Naldi 1986, p. 48; Salvatore 2019, p. 362.

[29] Causa 1952-1953, pp. 8-10. La particolare sottigliezza della pellicola pittorica che lascia trasparire il disegno e il tratteggio sottostante è comune ad altre opere dello Scacco come il *Trittico di Penta* oggi diviso tra le sale e i depositi del Museo e Real Bosco di Capodimonte.

8. Capua, Museo Provinciale Campano. Cristoforo Scacco, *Polittico della Croce*, particolare in fotografia al visibile (sx) e in riflettografia infrarossa (dx) (foto A.).



interni come quello della fronte e la guancia di san Gioacchino, il cartiglio e le pieghe del mantello di santa Elisabetta e quelle del manto dorato della Vergine. Data la grande precisione con cui sono stati tracciati sia le incisioni sia il disegno, non è da escludere un trasferimento grafico da un cartone preparatorio tramite ricalco, come sembrerebbe provare anche la presenza di granelli particolarmente opachi all'infrarosso (forse polvere di carbone) sul viso della Vergine, e un successivo ripasso della traccia grafica a pennello.

Ipotesi che sembrerebbe essere avvalorata anche dalla quasi totale assenza di ripensamenti eccezion fatta per il volto della Vergine (fig. 7) che in una prima idea del pittore doveva essere ornato da un raffinato diadema non dissimile da quello che orna la fronte della Vergine nel *Trittico dell'Annunciazione* di Fondi.

La disomogeneità stilistica dell'*Adorazione della Croce*, che tanto ha attirato l'attenzione della critica nel secolo scorso e continua ancora oggi ad essere motivo di discussione, sembrerebbe valere anche per quanto riguarda il disegno sottostante e quindi la fase progettuale. Il fine tratteggio registrato sui volti della Vergine e del Bambino che traspare attraverso le carni diafane creando effetti di morbido plasticismo, non trova corrispondenza nell'*Adorazione*. I volti severi di Costantino (fig. 8) e di sant'Elena sono infatti definiti da un tratteggio molto più schietto e sintetico rivelando un disegno più approssimativo rispetto alla cura riposta nella definizione dei più piccoli dettagli degli altri pannelli a fondo oro. In mancanza di analisi sistematiche sull'intero catalogo del pittore, le osservazioni e le novità tecniche risultano limitate. Ciò, però, non impedisce il riconoscere nell'*Adorazione della Croce* una finalità espressiva diversa da quella delle altre tavole del polittico, sia a livello disegnativo sia a livello pittorico.

S.Z.

Paola Improda
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
paola.improda@unicampania.it

Stella Zenga
Università degli Studi di Roma "La Sapienza" – Dipartimento di Scienze dell'Antichità
stella.zenga@uniroma1.it

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Abbate 1972 = F. Abbate "La pittura napoletana fino all'arrivo di Giorgio Vasari", in *Storia di Napoli* V, Napoli 1972.

Barone 1884 = N. Barone, "Le cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504", in *Archivio Storico per le Provincie Napoletane* IX, 1884: 242.

Bomford 2002 = D. Bomford, *Art in the making: underdrawings in Renaissance paintings*, Londra 2002.

Braca 2001 = A. Braca, "Rinascimento e Manierismo a Salerno", in *Storia di Salerno. II. Salerno in età moderna*, a cura di A. Placanica, Pratola Serra 2001: 235.

Cardinali 2020 = M. Cardinali, *Dalla Diagnostica Artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874-1938)*, Torino 2020.-

Causa 1952 = R. Causa, "Di Cristoforo Scacco due inediti e una precisazione", in *Paragone. Arte* 25, 1952: 40-43.

Causa 1952-1953 = R. Causa, *II Mostra di Restauri*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di San Martino, 20 dicembre 1952-10 gennaio 1953), Napoli 1952-1953: 8-10.

De Luca 2020 = S. De Luca, "Il Maestro dell'Incoronazione di Eboli, ovvero Pavanino Panormita", in *Paragone. Arte* LXXI, 152, 2020: 3-41.

De Rosa - Fusco 2009 = D. De Rosa - L. Fusco, *L'Arte a Capua durante l'età aragonese dall'ingresso di Alfonso il Magnanimo al Sacco del Valentino (1421-1501)*, Capua 2009.

Della Porta 1965 = A. Della Porta, *Cava sacra: profilo storico della diocesi*, Cava de' Tirreni 1965.

Falcucci 2018 = C. Falcucci, "Relazione tecnico-scientifica", in *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati-catalogo digitale delle opere*, 2018: 338-340.

Filangieri 1885 = G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, I-VI, Napoli, 1885: III 580, V 30.

Fogolari 1902 = G. Fogolari "Cristoforo Scacco da Verona pittore. A proposito di un trittico del Real museo di Napoli", in *Le gallerie nazionali italiane notizie e documenti,* Roma 1902: 187-207.

Gravagnuolo 1994 = P. Gravagnuolo, *Civiltà di un borgo: storia e sviluppo di Cava de' Tirreni*, Napoli 1994.

Improda 2022 = P. Improda, "Angelo Arcuccio. Il nucleo delle opere nella diocesi di Aversa", *Visioni di Luce*, 1, Napoli 2022.

Improda 2024 = P. Improda, *Technical Art History, indagini multispettrali, beni culturali e musei. I documenti e le immagini di una nuova storia dell'arte per il Museo di Capodimonte*, tesi di Dottorato, Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" (tutor A. Zezza, cotutor M. Cardinali), II voll., A.A. 2024.

Izzo 2009 = M.C. Izzo, "La Pinacoteca del Museo Provinciale Campano dalle origini ad oggi: la fondazione, le donazioni, gli acquisti", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 191-252.

Leone de Castris 2020 = P. Leone de Castris, *La pittura del Quattrocento a Napoli 1400-1458. Da Ladislao d'Angiò-Durazzo ad Alfonso d'Aragona*, Napoli 2020.

Marotta - Sparla 1990-1991 = A. Marotta - G. Sparla, *Il Museo Provinciale Campano. Restauro di dipinti e sculture*, Caserta 1990-1991.

Minieri Riccio 1876 = C. Minieri Riccio, *Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castel Nuovo al tempo di Alfonso I e Ferrante I di Aragona*, Napoli 1876.

Naldi 1986 = R. Naldi, "Riconsiderando Cristofaro Scacco", in *Prospettiva* 45, 1986: 35-55.

Pezzella 1999 = F. Pezzella, "Sulle tracce di Angiolillo Arcuccio tra Aversa, Giugliano e Capua (I parte)", in *Consuetudini aversane* XII, 45- 46, 1998-1999: 48-57.

Ruggiero 2014 = M. Ruggiero, *Angelo Arcuccio. Pittura e miniatura a Napoli nel '400*, Napoli 2014.

Salazaro - Iannelli 1873 = D. Salazaro - G. Iannelli, *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro (Caserta, 6 agosto, 1873),* Caserta 1873.

Salvatore 2019 = D. Salvatore "Cristoforo Scacco. Adorazione della Croce con Costantino, sant'Elena e un cavatore", in *Rinascimento visto da sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500 (Matera, palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19 agosto, 2019),* a cura di D. Catalano - M. Ceriana - P.L. de Castris - M. Ragozzino, Napoli 2019: 362.

Spinosa 1974 = N. Spinosa, *La Quadreria*, in *Il Museo Provinciale Campano di Capua nel centenario della Fondazione*, Caserta 1974: 136-137.

Giulio Brevetti

Dai Borbone ai Savoia. Ritratti del potere nel Museo Campano di Capua*

Abstract

Il saggio si sofferma sulle collezioni dei ritratti delle dinastie borbonica e sabauda conservate nel Museo Campano di Capua. In merito alla prima, viene ricordato come essa si è formata e quali sono le opere più interessanti che include; ci si soffermerà in particolare sulla serie dei ritratti dei figli di Carlo e di Maria Amalia di Sassonia ragionando sulla loro esecuzione e sul significato degli elementi simbolici raffigurati. Infine, qualche considerazione sui ritratti sabaudi e sull'evoluzione delle tecniche pittoriche a contatto con la fotografia.

The essay focuses on the collections of portraits of the Bourbon and Savoy dynasties preserved in the Museo Campano di Capua. With regard to the first, it is recalled how it was formed and which are the most interesting works it includes; it will focus in particular on the series of portraits of the children of Charles and Maria Amalia of Saxony, reasoning on their execution and on the meaning of the symbolic elements depicted. Finally, some considerations on the Savoy portraits and on the evolution of pictorial techniques in contact with photography.

Tra le tante testimonianze di un ricco passato, il Museo Campano di Capua conserva molti ritratti del potere di epoche diverse relativi a figure che hanno segnato determinati periodi dell'antica provincia di Terra di Lavoro: dalla misteriosa statua di un importante personaggio militare del I sec. a.C. a quella acefala di Federico II, dai busti di Pier delle Vigne e Taddeo da Sessa alle effigi sepolcrali di epoca rinascimentale di Pompeo dell'Uva e Rinaldo Fieramosca. Ma sono soprattutto due collezioni, relative a due distinte dinastie, a offrire una suggestiva galleria di volti e di pose riconducibili al potere al Sud Italia tra metà Settecento e primo Novecento. La Sala Borbone e l'attigua Sala Savoia, allestite a partire dal 2007[1], testimoniano la sensibilità e la volontà di un museo del territorio di ricordare le figure del potere degli ultimi secoli attraverso la forma espressiva del ritratto aulico, non soltanto per rammentare le sembianze di quegli specifici detentori del potere, quanto anche e forse soprattutto per sottolineare l'utilizzo di una particolare tipologia di simulacri un tempo sparsi sul territorio ed esposti nei luoghi pubblici. Immagini cariche di ricchezza e austerità, intimorenti e a un tempo fiabesche, che documentano l'evoluzione dei linguaggi artistici, delle tecniche ma anche

* Nell'indagare alcuni aspetti relativi alle collezioni, mi sono avvalso dei pareri e dell'aiuto di alcuni amici che desidero ringraziare: Mario Casaburo, Rosanna Cioffi, Amalia Galeone, Javier Jordán de Urríes y de la Colina, Maria Gabriella Pezone, Giuseppe Pignatelli Spinazzola, Giulio Sodano.

[1] Nel 2007, in occasione dei centotrent'anni del museo, sono state riallestite alcune sale, tra cui queste due dedicate ai ritratti: Argenziano 2007, pp. 37-42; Izzo 2009, p. 210. Considerazioni sulle due collezioni sono in De Rosa 2007 e De Rosa 2008.

della moda del tempo. A restare tuttavia immutate, o poco modificate, sono le iconografie, le modalità con le quali i re e le regine consorti sono stati raffigurati e celebrati ricorrendo a un repertorio consolidato di pose icastiche e di elementi simbolici, codici visivi di efficacia comunicativa e persuasiva attraverso i secoli.

Procedendo in senso cronologico, uscire dalla Sala Borbone ed entrare in quella Savoia sollecita almeno un paio di riflessioni. La prima, di natura storica, riguarda il passaggio dal Regno delle Due Sicilie a quello d'Italia, con il trasferimento di potere da una dinastia all'altra e con la consapevolezza di quanto il territorio casertano sia stato importante per entrambe: per i Borbone, che lo hanno eletto a sede dei propri siti reali, segnandolo con prestigiosi edifici di diversa dimensione e differenti impieghi, così come di un imponente acquedotto; per i Savoia, poiché qui si è svolta la fase finale della Spedizione dei Mille rappresentata dalla Battaglia del Volturno e dall'incontro tra Vittorio Emanuele II e Garibaldi, preludio alla nascita del nuovo Regno. La seconda riflessione, di carattere storico-artistico, riguarda la pratica ritrattistica intesa come espressione autocelebrativa tanto di una dinastia quanto di un'altra: se la collezione borbonica, comprendente opere che corrono dalla metà del Settecento a quella dell'Ottocento, appare colorata, più vivace nei toni e in qualche modo più irreale e favolistica, quella sabauda, relativa agli ultimi anni dell'Ottocento e ai primi del Novecento, e dunque notevolmente influenzata dal mezzo fotografico, si mostra – e certamente lo è anche – più vicina alla nostra contemporaneità, seppur – o forse proprio per tale motivo – meno affascinante.

1. I ritratti borbonici

Pur non essendo fornita di veri capolavori, la collezione di ritratti borbonici del Campano si presenta come un *unicum*. Se anche altri musei meridionali conservano effigi della dinastia che ha regnato al Sud Italia dal 1734 al 1860, nessuno può però vantare una raccolta venutasi a comporre alla fine dell'Ottocento, in pieno clima postrisorgimentale e certamente non favorevole al ricordo della sconfitta famiglia reale, con l'intento di assegnare alla futura conoscenza i volti e le sembianze di chi aveva governato nel recente passato e di consegnarli quindi alla Storia, come il Museo Campano. Tuttavia, tale collezione è stata a lungo trascurata dagli studi e in ragione proprio di quella connotazione borbonica, tanto che la prima vera occasione di suo rispolvero è stata un'esposizione al Belvedere di San Leucio nel 2000 segnata da risvolti nostalgici e celebrativi della dinastia piuttosto che da esclusivi intenti di rigorosa ricerca scientifica[2].

Solo in seguito all'avanzamento degli studi sulla storia del museo e delle sue collezioni si è fatta chiarezza sulla nascita e sulla composizione anche di questa raccolta[3], il cui nucleo originario proviene dal vicino monastero delle Carmelitane Scalze di San Gabriele, dominato dalla carismatica presenza della badessa Angiola Marrapese[4]. Riconosciuto come Conservatorio di patronato regio il 14 febbraio 1752, il Ritiro divenne un caro luogo di raccoglimento spirituale per Maria Amalia di Sassonia che vi si recava spesso, anche in compagnia dei figli e della fidata duchessa di Castropignano[5], non facendo mancare alle monache regali, attenzioni e richieste di preghiere, come testimoniato da due diari redatti da una zelante sorella. Oltre a quello relativo alla prima visita della regina[6], compiuta il 23 febbraio 1752, di particolare interesse è l'altro[7], redatto durante il 1759, nel quale si dà conto di numerose e generose visite e si fa altresì riferimento a qualche dipinto di soggetto sacro

[2] Selvaggi 2000.

[3] Sulla sua costituzione, si rimanda a Izzo 2003 e Izzo 2009.

[4] Sul Convento e sul legame della regina Maria Amalia con la badessa, si ricordano Palmieri 2010, pp. 58-74, e Campanelli 2012, pp. 115-163, in particolare per i rapporti con Maria Amalia, pp. 121-128, e per quelli con Carlo e la famiglia reale, pp. 128-138.

[5] Sui rapporti della duchessa con la badessa, Palmieri 2010, pp. 51-58, e Campanelli 2012, pp. 145-148.

[6] Archivio del Museo Campano di Capua, Busta 408, *Diario d'una monaca per la prima venuta in visita della Regina*, 1752, poi trascritto e commentato in Chillemi 1987.

[7] Archivio del Museo Campano di Capua, Busta 502, *Visite della Regina*, 1759, poi trascritto e commentato in Chillemi 1989.

1. Capua, Museo Provinciale Campano. Francesco Liani, *Ritratto di Maria Amalia di Sassonia*, 1759 (Archivio Luciano Pedicini).

fatto appositamente commissionare per il Ritiro e realizzato da Francesco Liani[8]; in occasione dell'ultima visita della pia sovrana, avvenuta il 20 settembre, sedici giorni prima della partenza per la Spagna al seguito del marito Carlo e della famiglia, tra i diversi oggetti portati in dono, si accenna anche a un ritratto della stessa Maria Amalia eseguito dal Liani[9]. È pertanto presumibile che nei diari relativi agli anni tra il 1752 e il 1759, purtroppo dispersi, vi fossero annotazioni relative all'arrivo di altri dipinti, e in particolare dei ritratti.

La frequentazione della famiglia reale con la badessa e col Ritiro durò anche successivamente, come testimoniato non soltanto dalla corrispondenza ma anche dalla presenza di nuovi ritratti, almeno fino al regno di Francesco I. Agli inizi degli anni Settanta del XIX secolo, tutti i ritratti borbonici sono poi arrivati al costituendo museo, dove hanno per l'appunto composto il nucleo d'origine della collezione[10], arricchita ulteriormente fino agli inizi degli anni Duemila da altre opere giunte tramite acquisti e donazioni al fine di assicurare una completa rappresentanza iconografica a tutte le coppie di sovrani della dinastia.

I pochi studi relativi a questi dipinti si sono concentrati quasi esclusivamente sulla figura del pittore emiliano, riscoperto nel 1975 da Nicola Spinosa e Mina Gregori, tenendo presente proprio questa collezione che offre un saggio delle sue qualità appunto di ritrattista, sensibile alle mode e al mutamento dei linguaggi richiesti, particolarmente ricercato per le proprie abili doti nella resa delle fisionomie[11]. E in effetti, quasi tutti i ritratti settecenteschi della collezione sono stati da lui eseguiti. Tra i primi, quelli raffiguranti Carlo e Maria Amalia, versioni meno efficaci delle due magnifiche effigi di Giuseppe Bonito realizzate alla metà degli anni Quaranta, ora al Prado, e che costituiscono a buon diritto le più significative immagini dei due sovrani[12]. Quello del re, ritornato nel 2012 al Museo Campano dopo essere stato a lungo in sottoconsegna al Quirinale, presenta riferimenti marziali tanto nell'elmo in primo piano e nella corazza sotto la marsina quanto sullo sfondo, nel quale si intuisce uno scontro militare, probabile riferimento alla Battaglia di Velletri. Quello della regina è segnato dalla presenza della corona sullo sfondo e, in primo piano, dal ventaglio chiuso rovesciato, maneggiato e ostentato al pari di uno scettro: è tutto in quel gesto, tra l'autorevole e il civettuolo, il peso politico della sovrana, fedele consorte del fondatore della dinastia napoletana.

Un secondo ritratto di Maria Amalia (fig. 1), sempre di Liani[13], è quello donato personalmente dalla regina alle suore del Convento di San Gabriele nel settembre 1759, prima della partenza per la Spagna, «perché voglio lo poniate in parte che sempre lò vedete, è vero che nò vi scorderete mai

[8] Sui dipinti religiosi del Liani commissionati per il Ritiro, Izzo 2003.

[9] Chillemi 1989, p. 40.

[10] I quindici ritratti dipinti provenienti dal Convento di San Gabriele raffiguravano: uno Carlo di Borbone, due Maria Amalia di Sassonia, otto i figli di costoro, uno la duchessa di Castropignano, uno il giovanissimo re Ferdinando IV (questi tutti realizzati da Francesco Liani), uno il re Francesco I e uno la sua seconda moglie Maria Isabella di Spagna (questi ultimi due ascrivibili a Giuseppe Cammarano). Izzo 2009, in particolare pp. 249-252.

[11] Spinosa 1975, Gregori 1975.

[12] Dibattuta è la paternità della coppia di ritratti capuani: assegnati a Liani secondo Spinosa 1975, p. 50, e U. Bile in Spinosa 2009, p. 182; al Bonito invece per Röttgen 1980, pp. 388-392.

[13] Röttgen 1980, pp. 391-392.

di mè, ma voglio lò ponete che tutte lò vedino sempre perche più mi tenghino alla memoria»[14]. È evidente l'intento della regina, così come il diverso ruolo assegnato al ritratto rispetto al precedente: Maria Amalia vuole lasciare un ricordo affettuoso di sé, non soltanto cioè di una regina benefattrice ma di una persona cara e quotidianamente presente nelle preghiere di quelle amiche con cui ogni tanto amava ritrovarsi, consapevole e forse presaga di una fine imminente. Un ritratto personale e privato, seppur dall'aria "ufficiale" e regale come indica lo sfondo con una colonna dorica tipica dell'iconografia del potere, di una donna pia, colta a leggere presumibilmente un libro di preghiere stretto nella mano sinistra, il cui indice funge da segnalibro improvvisato, mentre il braccio destro è adagiato sulla consolle. È un'immagine felicissima, sottolineata dal sapiente accostamento dei colori dell'abito, giocato sulle tonalità del rosso, del nero e del grigio dei volants, tanto da essere stata più volte replicata, perfino in Spagna dove una variante fu realizzata postuma dopo la sua morte da José del Castillo e Anton Raphael Mengs e ancora oggi considerata come il ritratto più noto della regina. Un'altra versione, sempre di Liani, è un ovale presente a Capodimonte, in cui l'interno di un palazzo reale a cui si allude nel ritratto capuano cede il passo a un tendaggio che lascia intravedere un edificio religioso[15].

Legato a questo ritratto è poi quello, anch'esso proveniente da San Gabriele, di Zenobia Revertera, la duchessa di Castropignano, dotata di grande ascendente su Maria Amalia, l'unica non appartenente alla dinastia a figurare in questa sala: lo stretto legame tra le due donne, così come tra la duchessa e il Ritiro, è testimoniato proprio da questo dipinto, anch'esso un tempo presente in quel luogo così caro alla sovrana assieme a quelli dei propri familiari. La scaltra duchessa, raffigurata da Liani colta a leggere in un'iconografia del tutto simile al ritratto di Maria Amalia, si presenta con la *mouche*, un caratteristico neo posticcio sulla tempia sinistra, come esigeva la moda del tempo, in compagnia di un cagnetto seduto vezzosamente su di un cuscino, al posto di una corona. Un piccolo simbolo di fedeltà nei riguardi della propria regina che la donna accompagnava sovente tanto al Ritiro quanto, in quegli stessi anni, sul non molto distante cantiere della Reggia casertana, come ricordato da Luigi Vanvitelli in alcune lettere inviate al fratello Urbano[16].

Il sovrano più rappresentato della collezione è senza dubbio Ferdinando IV, a segno di un forte legame con il Ritiro continuato nel corso del tempo, a partire da una delle copie del ritratto che Liani eseguì del giovanissimo re appena asceso al trono nel 1760 e realizzato sulla scorta di quello del Mengs che Maria Amalia aveva ritenuto poco somigliante[17]. Proveniente anch'esso dal Convento capuano, coniuga un alto esempio di iconografia del potere concepito dal pittore sassone con l'attento e sensibile studio fisionomico proprio del Liani. Gustosi appaiono, poi, i ritratti del re e di sua moglie Maria Carolina d'Asburgo-Lorena realizzati da Liani poco dopo il loro matrimonio[18], avvenuto nel 1768, e acquistati dal Museo nel 1873[19]. Giovanissimi, i due sovrani sono all'alba della loro unione e del loro lungo regno, già consegnati a un repertorio visivo di gesti e atteggiamenti propri dell'iconografia del potere. Il pittore, d'altronde, riprende aggiornandoli i moduli utilizzati per la coppia di ritratti dei precedenti sovrani, proponendo solo alcune varianti. Rispetto al papà, Ferdinando appare meno marziale, senza riferimenti a elmi e corazze, e con la veduta del golfo di Napoli e del Vesuvio sullo sfondo, elementi evidentemente necessari per stabilire, in special modo per gli altri paesi europei nei quali copie di questo ritratto sarebbero circolate, la relazione visiva tra il suo volto giovane e

[14] Chillemi 1989, p. 40.

[15] Forse proprio il Ritiro di San Gabriele, come proposto da Spinosa 1987, p. 128, scheda n. 179, riprodotto a p. 219, seppur sussistano seri dubbi sul suo effettivo riconoscimento.

[16] Strazzullo 1976.

[17] Sulla vicenda del ritratto affidato a Mengs e poi fatto rifare a Liani in cerca di maggior verosimiglianza con i tratti del piccolo re, Knight 2009, pp. 9-15.

[18] Röttgen 1980, pp. 401-403; U. Bile in Spinosa 2009, pp. 183-183.

[19] Izzo 2009, pp. 200, 214.

2. Capua, Museo Provinciale Campano. Ignoto, *Ritratto della famiglia di Ferdinando IV*, XIX secolo (Archivio Luciano Pedicini).

ancora poco popolare e la veduta di quel luogo inconfondibile. Rispetto alla suocera mai conosciuta, Maria Carolina appare una raffinata ed elegante creatura di bianco e di rosa ma il suo sguardo è ineluttabilmente più austero, programmato per comandare, non sfuggito al pittore emiliano che volutamente o meno pare qui voler marcare una notevole differenza tra l'indole della giovane regina e quella del marito ma anche con quella di Maria Amalia, donna anch'ella di piglio ma più organica alle scelte del coniuge[20].

Al di là di qualche altra effige di un maturo Ferdinando[21], tra le opere che segnano la sua età presenti nel museo la più intrigante è il ritratto di famiglia (fig. 2) acquistato dalla Commissione Conservatrice nel 1890 come eseguito «dalla celebre pittrice Angelica Kaufmann: rappresentante la famiglia di Ferdinando IV di Borbone in una partita di campagna, forse dello stesso bosco reale di Caserta», e giudicato dal pittore Federico Maldarelli, incaricato di una perizia, come «superlativo e lo stato di esso è soddisfacente». Proposto da un tale Luigi Chiodi, il dipinto fu comperato per 1.200 lire, la cifra più alta mai spesa da quella Commissione per un acquisto[22]. Decisamente troppo, col senno di poi, visti prima il giudizio negativo di Spinosa, che lo bollava come «una piccola e mediocre replica dell'originale di Capodimonte»[23], e poi la sfortuna critica di tale dipinto negli studi sulla pittrice neoclassica fioccati dagli inizi del Novecento fino ai giorni nostri. L'opera, che parrebbe in effetti una fedele riproduzione di quella grande tela, si discosta da essa per i volti dei membri della famiglia reale, e non solo perché qui appaiono più veritieri rispetto a quelli idealizzati dell'opera a Capodimonte, ma soprattutto perché sembrerebbero posticci, e diversi rispetto a quelli di altri

[20] Brevetti 2016, p. 216, riprodotto a p. 238.

[21] Come un interessante ritratto di Alessandro Fischetti datato 1816, dunque realizzato al ritorno del sovrano a Napoli dopo il Decennio francese. Izzo 2009, p. 210, nota 83.

[22] Izzo 2009, pp. 204, 219-221, 234-235.

[23] Spinosa 1974.

3. Capua, Museo Provinciale Campano. Giuseppe Cammarano, *Ritratto di Maria Isabella di Spagna*, 1825 circa (foto Anna Petrenko).

bozzetti conosciuti della pittrice[24]. Non sarebbe peraltro da scartare l'ipotesi di trovarsi dinanzi a un falso, realizzato appositamente per essere venduto a una lauta cifra al museo, desideroso di accrescere la collezione di ritratti borbonici; il grande dipinto potrebbe essere stato copiato in maniera fedele tranne che per i volti dei membri della famiglia reale, lì ben poco riconoscibili, e volutamente rifatti sulla scorta di altre immagini al fine di garantire proprio quell'interesse per l'aspetto fisionomico ricercato dal museo.

Procedendo cronologicamente, sono poi presenti i ritratti delle coppie successive di regnanti[25]. Quelli raffiguranti Francesco I e Maria Isabella di Spagna, anch'essi provenienti dal Convento capuano, sono stati riconosciuti come di mano del Cammarano dopo essere stati ritenuti del de Falco[26]. Dei due, di particolare interesse è l'immagine della regina (fig. 3), che appare come sempre un po' inebetita mentre mostra con la mano sinistra la miniatura del marito e con la destra, poggiata sul tavolino dinanzi a sé, contribuisce a stabilire effetti di profondità; è però la luce che si irradia dietro la sua schiena e che illumina fiocamente lo sfondo scuro a conferire a questo ritratto un'intrigante atmosfera.

Un progressivo indebolimento nella produzione ritrattistica, tanto nell'iconografia quanto nella resa, si avverte con le effigi di Ferdinando II[27] e delle due mogli, Maria Cristina di Savoia e Maria Teresa d'Asburgo-Teschen, e in quelle del figlio Francesco II e della consorte Maria Sofia di Baviera[28], ultimi sovrani del Regno delle Due Sicilie, segnati da un impoverimento nell'ideazione delle immagini e della qualità tecnica, non all'altezza delle sfide che la fotografia iniziava a porre al campo della pittura. Più interessanti di questi ultimi dipinti risultano i due mezzi busti in ghisa donati da Gabriele Iannelli, promotore dell'istituto, e raffiguranti Ferdinando II e la seconda consorte di profilo: di notevole eleganza formale, riconducibili all'ambito di Andrea Cariello, i pregevoli manufatti dovrebbero risalire ai primi anni Quaranta del XIX secolo, a testimonianza di una gloriosa tradizione napoletana come quella della lavorazione plastica e della fonderia[29].

2. La serie dei principi di Liani

Tra i dipinti più interessanti della collezione borbonica vi sono certamente quelli che raffigurano i figli di Carlo e Maria Amalia. La serie capuana è di primaria importanza perché costituisce una delle tre relative ai principi realizzate a Napoli prima della partenza per la Spagna, dove sarebbero state eseguite negli anni successivi quelle di Mengs e di Tiepolo[30]. Più note e di qualità maggiore sono

[24] Baumgärtel 1998, pp. 278-285.

[25] Sui ritratti borbonici ottocenteschi, si rimanda più diffusamente a Brevetti 2013.

[26] Izzo 2009, p. 202; Brevetti 2013, pp. 34, 38, 54 nota 44.

[27] Brevetti 2014, p. 191.

[28] I ritratti di Maria Cristina di Savoia, firmato Caracciolo, di suo figlio Francesco II e della moglie Maria Sofia di Baviera, firmato Carlo La Barbera, furono donati al museo da una nobile famiglia napoletana nel 1908. Izzo 2009, pp. 209, 236-237. Di Francesco II e di Maria Sofia è inoltre presente un'altra coppia di ritratti di formato minore.

[29] Izzo 2009, p. 244.

[30] Sulle tre serie napoletane si veda l'esaustiva scheda di J. Jordán de Urríes y de la Colina in García-Frías Checa - Jordán de Urríes y de la Colina 2014, pp. 324-328, n. 59.

quelle firmate da Giuseppe Bonito. La più antica[31], iniziata nel 1748 e continuata negli anni successivi, fu dipinta a Napoli e poi trasferita in Spagna, oggi smembrata tra il Palazzo Reale di El Pardo e altri siti: di grande eleganza formale, comprendeva nove ritratti, tutti a figura intera, nei quali i principi sono presentati ciascuno con oggetti ed elementi simbolici, come la splendida effige della terzogenita Maria Isabella, morta nel marzo 1749. La seconda serie del pittore stabiese[32], di poco successiva, è conservata ed esposta al Palazzo Reale di Caserta: anch'essa a figura intera, è formata da tre coppie di principi maschi, accoppiati in ordine di età, e realizzata poco prima della partenza di Carlo per la Spagna.

La serie di Liani, composta da otto ritratti singoli, si inserisce cronologicamente tra le due di Bonito e si distingue per un formato più piccolo (62,5 x 49 cm), per una inquadratura più ravvicinata e, soprattutto, per la sua destinazione. La serie testimonia, infatti, il legame dei principini col Ritiro capuano, emerso anche dai diari citati. In particolare, in quello del 1759, sono riportate diverse visite da essi compiute tanto in compagnia della madre quanto in sua assenza, così come la loro gioia nel recarvisi. Il sabato 3 febbraio di quell'anno vi sostarono felicemente qualche ora tre figli maschi – Carlo, Ferdinando e Gabriele, senza il primogenito, Filippo Pasquale, che non stava bene – che «sempre dicevano voler bene al loro Monistero, e il piccolo di questi trè che era Infante Gabriello diceva essere suo Monistero»[33]. Il primo nome del quarto figlio maschio – Gabriele per l'appunto, nato il 12 maggio 1752, poche settimane dopo l'inizio delle frequentazioni tra la regina e il Ritiro – sarebbe stato imposto proprio in virtù dell'attaccamento di Maria Amalia al sito religioso, come si vantò di ciò la duchessa di Castropignano, autoinvestitasi del ruolo di artefice di tale scelta, in una lettera con la badessa[34].

Il primo a porre l'attenzione su tali «deliziose immagini di fragili creaturine che la regalità dell'aspetto e il tono moderatamente aulico e celebrativo della composizione non hanno privato di quegli attributi di gioiosa grazia espressiva che sempre rendono incantevoli i bambini d'ogni tempo e condizione sociale»[35] è stato, nel 1975, Nicola Spinosa. Egli riteneva che i ritratti, allora esposti nella Biblioteca del Museo Campano, provenissero dal Palazzo Reale di Caserta[36] e che fossero stati realizzati poco prima della partenza di Carlo per la Spagna, dunque attorno al 1759, poiché tra i bambini figurerebbe anche l'ultimo principe, Francesco Saverio, nato nel febbraio del 1757 e qui raffigurato attorno ai due anni di età. Spinosa era dunque dell'opinione che i ritratti fossero stati realizzati tutti nello stesso periodo[37]; opinione confermata nel 1987 dallo stesso Spinosa[38], condivisa nel 1990 da Lilia Rocco[39] e nel 2009 da Umberto Bile[40], il quale a sua volta ipotizzava che la serie fosse stata realizzata come dono per il piccolo Ferdinando in ricordo dei fratelli partiti per Madrid.

Diversa l'opinione di Steffi Röttgen[41], incaricata di fare chiarezza nel confuso mondo dell'iconografia borbonica nell'ambito della mostra *Civiltà del '700 a Napoli*. Costei sosteneva infatti che i ritratti fossero stati realizzati a più riprese, nel corso degli anni cinquanta, proponendo inoltre un riconoscimento fisionomico dei bambini ancora oggi molto convincente. La tesi della studiosa tedesca appare maggiormente plausibile, tenendo presente le età apparenti dei bambini raffigurati: quello

[31] Röttgen 1980, pp. 392-394.

[32] Röttgen 1980, p. 396; U. Bile in Spinosa 2009, pp. 128-129.

[33] Chillemi 1989, p. 12.

[34] La lettera, presente nel carteggio tra la Revertera e la Marrapese conservato all'Archivio Storico Diocesano di Capua, è citata in Campanelli 2012, p. 146, con la data 16 maggio 1755, sebbene il principe fosse nato tre anni prima.

[35] Spinosa 1975, p. 40.

[36] Spinosa 1975, p. 49, nota 8.

[37] Spinosa 1975, p. 40.

[38] Spinosa 1987, p. 128, scheda n. 176.

[39] L. Rocco in Spinosa 1990, pp. 88-89, scheda n. 34.

[40] U. Bile in Spinosa 2009, pp. 184-185.

[41] Röttgen 1980, pp. 394-395.

4. Capua, Museo Provinciale Campano. Francesco Liani, *Ritratto di Filippo Pasquale di Borbone*, 1752 circa (Archivio Luciano Pedicini).

che identifica come Filippo Pasquale (fig. 4), ad esempio, dimostrerebbe non più di cinque, sei anni; se così fosse, il ritratto dovrebbe essere stato realizzato attorno al 1752, essendo il principino nato nel 1747; se si seguisse invece l'ipotesi di Spinosa, cioè che i ritratti furono realizzati tutti attorno al 1759, Filippo conterebbe qui all'incirca dodici anni, a dispetto della parvenza da bambino e soprattutto della veste lunga non adoperata abitualmente per adolescenti di quell'età. A sostegno dell'ipotesi Röttgen concorrerebbe un altro fattore: come visto, il diario redatto dalla suora nel 1759 relativo alle visite della regina dà conto di alcuni dipinti di soggetto sacro e di un ritratto della sovrana; se anche i ritratti dei bambini fossero giunti al Ritiro in quell'anno, la solerzia della suora avrebbe assicurato senza dubbio qualche riga alla donazione. È pertanto da ipotizzare che in qualche diario disperso e relativo agli anni precedenti al 1759 fosse fatto cenno anche a questi ritratti.

La serie potrebbe essere dunque stata iniziata subito dopo l'inizio delle frequentazioni di Maria Amalia con il Ritiro, e cioè già attorno al 1752: parrebbero ampiamente plausibili le età delle due principesse, nate nel 1744 e nel 1745, di otto e sette anni, così come di cinque anni del primo maschio, Filippo Pasquale. Negli anni a seguire, sarebbero poi stati realizzati gli altri ritratti, sempre del medesimo formato, fino alla data del 1759.

Al di là del dibattito sulla realizzazione della serie, vi è un altro tema da sottolineare: e cioè che essa appare attualmente incompleta. Sia Spinosa nel suo intervento del 1975 che Röttgen facevano riferimento a 8 ritratti, così elencati dalla studiosa tedesca nel suo saggio, nel quale erano tutti illustrati fotograficamente: Maria Giuseppa Carmela, Maria Luisa, Filippo Pasquale, Carlo, Ferdinando, Gabriele, Antonio Pasquale, Francesco Saverio. Come già segnalato da Bile nel 2009, mancano all'appello quelli di Maria Giuseppa e di Carlo.

A restare fin qui sostanzialmente inevasa, come sovente accade per opere del genere, è la questione iconografica, vale a dire quella più determinante per decifrare i soggetti raffigurati. Poco o niente si è scritto in merito agli attributi e agli elementi abbinati a ciascun principe, evidentemente non casuali ma ponderati, scelti e inseriti per sottolineare un tratto del carattere o dell'indole del piccolo effigiato. Tralasciando le due principesse, Maria Luisa raffigurata con dei petali nella mano sinistra, e Maria Giuseppa che mostra all'osservatore un cagnolino, sono le iconografie dei principi ad apparire più interessanti.

A cominciare da quella del primo figlio maschio, Filippo Pasquale, ritenuto in seguito inabile a regnare e rimasto a Napoli assieme al giovanissimo re Ferdinando, suo fratello minore, alla partenza del padre e della famiglia per Madrid (fig. 4). Dello sfortunato principe, nato nel 1747 e morto trent'anni dopo, restano pochissime immagini; questa è di straordinaria importanza perché mostra da una prospettiva piuttosto ravvicinata le sembianze del piccolo «leggermente mongoloide»[42], sul cui volto sono già evidenti i segni della malattia: la brachicefalia, il naso appiattito, lo strabismo. Aspetto su cui riflettere è il motivo per il quale il pittore paia non averli dissimulati, come era prassi in casi del genere, ad esempio nelle due serie del Bonito, ma quasi volutamente sottolineati; è proba-

[42] Röttgen 1980, p. 394.

5. Capua, Museo Provinciale Campano. Francesco Liani, *Ritratto di Ferdinando di Borbone*, 1755 circa (Archivio Luciano Pedicini).

bile che egli abbia ricevuto espressa richiesta di raffigurare il principe esattamente come era, in vista della privata e religiosa destinazione, e che anzi fosse necessario, ai fini di una particolare protezione spirituale di quel bambino così delicato, che quei tratti fossero ben visibili. Filippo indossa un abito dorato con la fascia rossa dell'Ordine di San Gennaro, fondato da suo padre nel 1738, con l'insegna e la figuretta del santo, oltre al Toson d'oro, elementi che ricorrono nei ritratti anche dei fratelli più piccoli; la mano destra sembra poggiare su un foglio di carta mentre con la sinistra regge un non precisato oggetto dal manico dorato.

Ferdinando, futuro re di Napoli e di Sicilia, indossa un abitino rosso con decori dorati e con la mano destra regge una pera tramite il picciolo (fig. 5). Questo particolare è talvolta presente in opere raffiguranti la Vergine e il Bambino, a partire dalla *Madonna di Alzano* di Giovanni Bellini (1485), dalla *Vergine della Pera* (1526) di Albrecht Dürer, fino alla *Madonna della pera* (1664) di Elisabetta Sirani che Liani potrebbe aver visto nella sua Fidenza, allora Borgo San Donnino, nel Convento dei Cappuccini. Tale elemento richiamerebbe tanto il Peccato originale, e dunque il sacrificio del Cristo, quanto la dolcezza dell'amore tra madre e figlio. Da questo punto di vista, la pera retta e mostrata dal piccolo Ferdinando potrebbe apparire come un affettuoso omaggio nei confronti di quella mamma devota che aveva commissionato l'opera.

Se i ritratti di Carlo e Gabriele non presentano evidenti attributi, diverso è il caso di quelli dei fratelli più piccoli. Il dipinto con Antonio Pasquale esibisce una iconografia decisamente più elaborata: il bambino siede su una poltroncina riccamente intagliata e sormontata da una faccina con un copricapo che riprende il motivo del bambino in primo piano, segnato da un berretto da infante con piuma e con indosso una veste rosa (fig. 6). Ancora più sofisticato è l'utilizzo di carte da gioco a semi francesi che il piccolo tenta di mettere ordinatamente in fila e in piedi dopo averle piegate. L'unica carta in orizzontale, quindi caduta, è significativamente di quadri, vale a dire il seme che rimanda alla ricchezza materiale un tempo associata alla classe dei mercanti; gli altri semi potrebbero in tal senso rimandare a virtù spirituali, come l'amore e la fede del clero (i cuori), la solidità morale e il mondo contadino (i fiori), il valore militare e il coraggio dei soldati (le picche). Accanto alla carta caduta, sosta poi un passerotto, altro simbolo religioso che rimanda alla fragilità e alla grazia del bambino, metafora del giusto perseguitato. Oltre a questo dipinto, nella Sala è presente una sua variante in cui il bambino regge nella mano sinistra l'uccellino e le carte sono tutte rovesciate sul tavolo[43].

Infine, il ritratto di Francesco Saverio si segnala per la presenza di un ramo di ciliegie che il bambino regge con le manine (fig. 7). Altresì in questo caso, la scelta di tale attributo non sarebbe casuale né tantomeno semplicemente ornamentale: anche le ciliegie sono infatti un frutto caro all'iconografia cristiana, presente in molte immagini con la Madonna e il Bambino, come la *Madonna delle ciliegie* (1516-1518) di Tiziano, o raffiguranti Cene in Emmaus o Ultime Cene, in cui simboleggia il sangue di Cristo e dunque premonizione della futura Passione. Inoltre, la forma della ciliegia rimanda a quella del Sacro Cuore di Gesù, che sarebbe stato pochi anni dopo protagonista della celebre icona di Pompeo Batoni.

[43] La presenza di un'altra versione, allora nel Palazzo Reale di Caserta, fu segnalata da Spinosa 1975, p. 49, nota 8, che riconosceva però nel bambino le fattezze di Ferdinando.

6. Capua, Museo Provinciale Campano. Francesco Liani, *Ritratto di Antonio Pasquale di Borbone*, 1759 circa (Archivio Luciano Pedicini).
7. Capua, Museo Provinciale Campano. Francesco Liani, *Ritratto di Francesco Saverio di Borbone*, 1759 circa (Archivio Luciano Pedicini).

Francesco Liani avrebbe dunque tenuto presente un repertorio visivo fondato su simboli ed elementi d'ambito cristologico appositamente scelti e inseriti nei ritratti dei principi, consapevole della loro destinazione; opere create pertanto come santini non da venerare od ossequiare ma da benedire e proteggere spiritualmente, affidate alle cure e alle preghiere delle monache del Convento. E d'altronde basti confrontare gli elementi che qui compaiono con quelli delle due serie di Bonito per rendersi conto della diversità di trattamento riservata: in quelle, i bambini, inseriti all'interno di sontuosi luoghi del potere, sono alle prese con oggetti e strumenti che rimandano a indole, ruolo futuro, educazione, senza riferimenti ad aspetti religiosi; in questa di Liani, invece, si riscontrano una maggiore sobrietà e molta meno frivolezza, assieme a diversi simboli cristologici inseriti per sottolineare la devozione della famiglia reale e dei principi, raffigurati decontestualizzati e con sfondi neutri alle loro spalle al fine di far emergere soltanto le proprie veritiere fisionomie e le candide anime da benedire.

Oltre a questa serie, nella Sala è esposto un piccolo ovale, forse uno studio dal vivo, che raffigura uno dei principini. Steffi Röttgen ricordava che questo ritrattino, «tradizionalmente considerato effigie dell'infante Carlo», poteva essere messo in relazione con un ritratto perduto della primogenita di Carlo e Maria Amalia, Maria Isabella, eseguito da Francesco Solimena nei mesi di ottobre e novembre del 1740[44]. Tuttavia, la testa bombata e la forma degli occhi indurrebbero a prendere in considerazione l'ipotesi che possa trattarsi di uno dei primi ritratti del sospirato erede maschio, Filippo Pasquale[45], eseguito sempre dal Liani; in mancanza di oggettivi riscontri, questa rimane soltanto una ipotesi per quanto plausibile.

[44] Röttgen 1980, pp. 400-410. Il dipinto di Solimena è citato in Urrea Fernandez 1977, p. 365.

[45] Tesi già ricordata da A. Galeone in Di Fratta 2022, pp. 138-139, scheda n. 20.

8. Capua, Museo Provinciale Campano. *Ignoto, Ritratto di Vittorio Emanuele III*, inizi XX secolo
(immagine tratta dal sito ufficiale del Museo Provinciale Campano: http://195.231.79.225/collections/artifact/12904)

3. I ritratti sabaudi

Al Campano sono presenti anche alcune effigi della dinastia sabauda[46], a ricordo evidentemente non soltanto del passaggio della provincia casertana al Regno d'Italia, così come dei determinanti eventi risorgimentali avvenuti proprio su quel territorio, ma in particolare della visita che Vittorio Emanuele III compì al Museo il 20 novembre 1905, a seguito della quale decise di donare alcuni ritratti per arricchire l'iconoteca campana che l'ente aveva istituito nel 1894 al fine di raccogliere le immagini di coloro i quali avevano segnato la provincia di Terra di Lavoro[47]. I quattro ritratti ritraggono l'allora sovrano, la consorte Elena, il padre Umberto I e la madre Margherita[48].

Quelli dei genitori sono firmati "Gelli", e dunque realizzati da Edoardo Gelli, tra i più importanti ritrattisti italiani a cavallo tra XIX e XX secolo. Le due effigi, che riprendono i soggetti a un'altezza che arriva fino a poco dopo le ginocchia, rappresentano un efficace connubio tra la fedele riproduzione dei tessuti e degli elementi – onorificenze, guanti, gioielli – e l'attenta resa fisionomica e psicologica: Umberto, con la tipica capigliatura all'indietro quasi a spazzola e i proverbiali folti baffi a manubrio, appare severo e grave in questo ritratto postumo, realizzato sulla scorta di uno precedentemente eseguito dal pittore quando il sovrano era in vita; Margherita appare meno nitida del marito in un'immagine che pare in via di definizione, tanto da sembrare il vago ricordo di una regina elegante e sorridente ma che appartiene oramai al passato e alla memoria.

I ritratti di Vittorio Emanuele III e di Elena del Montenegro sono realizzati secondo questi modelli dal pittore piemontese Paolo Gaidano[49], vicino ad ambienti sabaudi, firmati e datati 1907. Rispetto a Gelli, tuttavia, Gaidano riduce l'inquadratura sopra il ginocchio. Il re guarda alla propria sinistra poggiando la mano destra con cui regge i guanti sul bordo dello schienale di una sedia, sulla quale è adagiato il suo copricapo appena visibile. La regina appare in tutta la sua maestosa e slanciata figura reggere, con un ricco diadema sul capo e ornata di preziosi monili, un ventaglio chiuso nella mano sinistra, riallacciandosi all'iconografia femminile che inaugura queste due collezioni, il citato ritratto di Maria Amalia in piedi.

Ma è senza dubbio il rapporto con la fotografia a segnare le altre opere di questo ambiente: si pensi a un altro ritratto di Vittorio Emanuele III in cui è ancora più esplicita la derivazione fotografica, tanto nell'impianto quanto nel modo di definire l'immagine (fig. 8). Di gran pregio è poi il ritratto

[46] Izzo 2009, pp. 205, 208-209.

[47] Si veda in proposito la Relazione dell'allora direttore del Museo, Salvatore Garofalo, riportata in Izzo 2009, pp. 246-248.

[48] I quattro ritratti sono comparsi nella mostra *Gioielli regali*, il cui principale interesse era documentare e studiare preziosi e onorificenze raffigurati nei ritratti. De Martini 2005, pp. 142-143.

[49] Sul pittore, si ricorda l'articolo scritto poco dopo la sua morte, in cui si accenna all'attività ritrattistica, da Vinardi 1916.

fotografico della regina Margherita realizzato da Henri Le Lieure de l'Aubepin, il fotografo prediletto della corte sabauda presso il cui studio romano di via del Mortaro, a pochi passi dalla Fontana di Trevi, si tenne il 13 marzo 1896 la prima proiezione cinematografica in Italia.

Un racconto visivo breve, quello relativo agli effigiati di questa Sala, in cui compaiono anche un paio di ritratti di Vittorio Emanuele II, colui il quale arrivò nell'ottobre del 1860 poco distante dal Museo Campano a incontrare Garibaldi vittorioso. Meno colorato, meno esuberante rispetto a quello borbonico, questo racconto per immagini dei volti sabaudi si viene a interrompere con lo stesso Vittorio Emanuele III – vero protagonista della Sala, presente anche in un busto in bronzo di Pasquale Fosca e in un'incisione di Tommaso di Lorenzo – e prima ancora che arrivassero sulla scena gli ultimi re d'Italia, Umberto II e Maria José, dotati di particolare bellezza fisica e di maggior fascino rispetto ai predecessori[50], i quali certamente avrebbero contribuito ad arricchire la galleria di ritratti con più moderne e seducenti figurazioni.

Giulio Brevetti
Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" – Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
giulio.brevetti@unicampania.it

[50] Sull'immagine dei Savoia nei secoli, Verona 1871.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Argenziano 2007 = *Il Museo Campano di Capua*, a cura di P. Argenziano, Caserta 2007.

Baumgärtel 1998 = B. Baumgärtel, *Angelika Kauffmann Retrospektive* (*Catalogo della mostra, Chur, Bündner Kunstmuseum, 8 maggio 1999-11 luglio 1999; München, Haus der Kunst, 5 febbraio 1999-18 aprile 1999; Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, 15 novembre 1998-24 gennaio 1999*), a cura di B. Baumgärtel, Hostfildern-Ruit 1998.

Brevetti 2013 = G. Brevetti, "Tra-Volti dalla Restaurazione. La ritrattistica dei Borbone delle Due Sicilie da Ferdinando I a Francesco II", in *teCLa. Temi di Critica e Letteratura artistica* 8, 2013: 30-58.

Brevetti 2014 = G. Brevetti, "Il Re Bomba e l'eclissi della natura. Una lettura iconografica delle raffigurazioni di Ferdinando II di Borbone", in *Per la conoscenza dei Beni Culturali. V. Ricerche del dottorato in Metodologie conoscitive per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali 2011-2014*, Santa Maria Capua Vetere 2014: 185-204.

Brevetti 2016 = G. Brevetti, "Regina di quadri. L'iconografia pittorica di Maria Carolina", in *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di G. Sodano - G. Brevetti, Mediterranea-ricerche storiche – Quaderni, Palermo 2016: 207-247.

Campanelli 2012 = M. Campanelli, *Monasteri di provincia (Capua secoli XVI-XIX)*, Milano 2012.

Chillemi 1987 = R. Chillemi, "Una visita della regina al Ritiro di Capua", in *Capys* 20, 1987: 15-32.

Chillemi 1989 = R. Chillemi, "Nuove visite della regina al Ritiro di S. Gabriele", in *Capys* 22, 1989: 3-46.

de Martini 2005 = *Gioielli Regali. Ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Palazzo Reale di Caserta tra XVIII e XX secolo. Catalogo della mostra (Caserta, Palazzo reale, 7 giugno-30 ottobre 2005*), a cura di V. de Martini, Milano 2005.

De Rosa 2007 = D. De Rosa, "I ritratti dei Savoia al Museo Campano", in *Block Notes* 10, XI, 10, 30 novembre 2007: 3.

De Rosa 2008 = D. De Rosa, "La collezione dei ritratti dei Borbone del Museo Campano", in *Block Notes* 1, XII, 31 gennaio 2008: 3.

Di Fratta 2022 = *Il Piccolo Principe. Giuseppe Sanmartino alla Reggia di Caserta. Catalogo della mostra (Caserta, Reggia, Cappella Palatina, 27 maggio-11 settembre 2022*), a cura di V. Di Fratta, Napoli 2022.

García-Frías Checa - Jordán de Urríes y de la Colina 2014 = *El Retrato en las Colecciones reales de Patrimonio Nacional de Juan de Flandes a Antonio López. Catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, dicembre 2014-aprile 2015*), a cura di C. García-Frías Checa - J. Jordán de Urríes y de la Colina, Madrid 2014.

Gregori 1975 = M. Gregori, "Liani, ritrattista d'eccezione", in *Paragone* 309, XXVI, 1975: 103-108.

Izzo 2003 = M. Izzo, *Francesco Liani nelle collezioni del Museo Campano*, Caserta 2003.

Izzo 2009 = M. Izzo, "La pinacoteca del Museo Provinciale Campano dalle origini ad oggi: la fondazione, le donazioni, gli acquisti", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N. Barrella, Napoli 2009: 191-252.

Knight 2009 = C. Knight, *Carteggio San Nicandro - Carlo III. Il periodo della Reggenza (1760-1767)*, Napoli 2009, vol. I (1760-1762).

Palmieri 2010 = P. Palmieri, *I taumaturghi della società. Santi e potere politico nel secolo dei Lumi*, Roma 2010.

Röttgen 1980 = S. Röttgen, "Iconografia borbonica", in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799. Catalogo della mostra (Napoli-Caserta, dicembre 1979-ottobre 1980*), Firenze 1979, vol. II: 387-405.

Selvaggi 2000 = *Album di famiglia. L'iconografia borbonica. Catalogo della mostra (Belvedere di San Leucio, giugno 2000-aprile 2001*), a cura di R.M. Selvaggi, Napoli 2000.

Spinosa 1974 = N. Spinosa, "La Quadreria", in *Il Museo Provinciale Campano di Capua nel centenario della Fondazione*, Caserta 1974: 133-145.

Spinosa 1975 = N. Spinosa, "Francesco Liani, pittore emiliano al servizio della corte di Napoli", in *Paragone* 309, XXVI, 1975: 38-53.

Spinosa 1987 = N. Spinosa, *Pittura Napoletana del Settecento: dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1987.

Spinosa 1990 = *El arte de la Corte de Nàpoles en el siglo XVIII. Catalogo della mostra* (*Madrid, Museo Arquelogico Nacional, 7 marzo-6 maggio 1990*), a cura di N. Spinosa, Madrid 1990.

Spinosa 2009 = *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta. Catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 4 aprile-6 luglio 2009)*, a cura di N. Spinosa, Milano 2009.

Strazzullo 1976 = *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, Galatina 1976, vol. I.

Urrea Fernandez 1977 = J. Urrea Fernandez, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977.

Verona 1871 = A. Verona, *Iconografia sabauda. illustrazioni storiche ed artistiche della Real Casa di Savoia*, Torino 1871.

Vinardi 1916 = A. Vinardi, "In memoria di un grande affreschista: Paolo Gaidano", in *Emporium. Rivista mensile illustrata d'Arte Letteratura Scienza Varietà* 257, XLIII, maggio 1916: 387-398.

Amalia Galeone

La collezione pittorica del Museo provinciale Campano. Attribuzioni, iconografie, provenienze

Abstract

Nel breve saggio sulla collezione pittorica del Museo Campano vengono descritte alcune importanti nuove acquisizioni. Si parte dalla corretta lettura iconografica del soggetto raffigurato, s'inquadra il periodo di realizzazione dell'opera, si argomenta lo stile, la tecnica esecutiva, si chiarisce la primitiva collocazione, attraverso una fitta ricerca archivistica e, infine, si attribuisce la paternità. Tra le numerose novità emerse, risulta cospicua la presenza di opere del XVIII secolo, con un numero sorprendente di tele riconducibili ai seguaci di Luca Giordano e Francesco Solimena, tra cui Francesco De Mura, Nicola Malinconico, Sebastiano Conca, Paolo De Majo e Giovanni Cingeri.

In the short essay on the pictorial collection of the Museo Campano, some important new acquisitions are described. It starts from the correct iconographic reading of the depicted subject, it frames the period of creation of the work, it discusses the style, the executive technique, it clarifies the original location through extensive archival research and, finally, it attributes the authorship. Among the numerous novelties that have emerged, the presence of works from the 18th century is conspicuous, with a surprising number of canvases attributable to the followers of Luca Giordano and Francesco Solimena, including Francesco De Mura, Nicola Malinconico, Sebastiano Conca, Paolo De Majo and Giovanni Cingeri.

La ricerca condotta sulla quadreria del Museo Campano ha permesso di scoprire una grande quantità di opere d'arte inedite, alcune delle quali sono di notevole interesse storico-artistico. Il rinvenimento di alcune firme, l'analisi stilistica e un approfondito esame delle tecniche esecutive ha portato alla rivelazione complessiva di ben ventiquattro opere di alto livello. Oltre alla qualificazione dei dipinti inediti sono state corrette anche alcune attribuzioni di opere già esaminate dalla critica.

Il Museo conta in totale 263 dipinti mobili dei quali centosettantanove sono su tela, diciannove su tavola, diciassette su pietra lavica. A questi si sommano, inoltre, sculture lignee dipinte, un affresco staccato, due disegni su cartoncino, acquarelli e fotografie. Eccetto le tele del ciclo del Liani, alcune dei ritratti dei Borbone e dei Savoia e le poche opere della pinacoteca, sono quasi tutte inedite e sostanzialmente sconosciute alla comunità scientifica. La formazione di quella che può essere considerata come una vera e propria raccolta è, ovviamente, intimamente legata alla storia del Museo stesso, in quanto è frutto sia delle idee espresse dalla Commissione Conservatrice sia degli eventi storici attraversati dalle istituzioni religiose locali. La maggior parte delle opere proviene dai monasteri soppressi, quindi soprattutto le pale d'altare e i dipinti a soggetto sacro. Si è così creata una stratificazione di opere che offre molteplici punti di interesse, che spaziano ben oltre la storia dell'arte locale e abbracciano, ad esempio, la conservazione, l'analisi dei materiali, delle tecniche esecutive e la storia delle tecniche di restauro.

1. Capua, Museo Provinciale Campano. *San Nicola di Bari scaturisce l'acqua da una roccia*, F. De Mura (foto Museo Campano).
2. Capua, Museo Provinciale Campano. *San Nicola di Bari con i tre fanciulli*, F. De Mura (foto Museo Campano).

Tra le numerose novità emerse, risulta cospicua la presenza di opere del XVIII secolo. Al solo Settecento risalgono settantacinque dipinti seguiti dai trentuno del Seicento e dai ventidue del Cinquecento. Cospicua anche la collezione del XIX secolo che conta più di Cinquanta opere. In particolare, è emerso un numero sorprendente di tele riconducibili ai seguaci di Luca Giordano e Francesco Solimena, tra cui Francesco De Mura, Nicola Malinconico, Sebastiano Conca, Paolo De Majo, Giovanni Cingeri, Fedele Fischetti.

A De Mura sono attribuibili attualmente tre dipinti raffiguranti *Storie della vita di San Nicola di Bari* e *San Pietro in Cattedra*. A Nicola Malinconico vengono ascritte due tele con le *Storie di San Filippo Neri*, provenienti dalla chiesa delle Dame Monache a Capua. A Paolo De Majo si riconducono le tele con *San Giuseppe con Bambino* e due *Immacolata Concezione*. A Giovanni Cingeri, pittore ancora poco noto agli studi, si restituiscono sei tele, quasi tutte firmate e datate. A Sebastiano Conca si riferisce la commissione di due tele, destinate al convento di San Gabriello, con *Sant'Elia* e *San Gabriele*. A Fedele Fischetti viene riconosciuta la paternità delle due tele ovali raffiguranti coppie di putti.

Di seguito cercherò di analizzare più nel dettaglio la storia del gruppo di opere per cui si è tentato di stabilire la paternità e l'esatta provenienza. Su alcune opere è stata individuata la firma, talvolta accompagnata dalla data, per altre, invece, si è proceduto ad ascrizioni su base stilistica, oltre che sullo studio di documenti e fonti storiche.

3. Capua, Museo Provinciale Campano. *San Pietro in Cattedra*, F. De Mura (foto Museo Campano).

Al XVIII secolo è stato ascritto un numero considerevole di tele, non tutte restituite al loro artefice a causa del precario stato conservativo in cui versano[1]. Dall'esame delle opere custodite al Campano è emerso quanto siano stati fondamentali gli esiti napoletani di Luca Giordano e Francesco Solimena per la committenza ecclesiastica di Terra di Lavoro tra il Seicento e il Settecento. Spesso, peraltro, non potendo sempre avvalersi dei due maestri, vi saranno commissioni a seguaci dell'uno o dell'altro.

Tra i solimeneschi una posizione di primissimo piano spetta al pittore napoletano Francesco De Mura (Napoli, 1696 – Napoli, 1782), a cui si attribuiscono il *San Nicola di Bari che fa scaturire l'acqua da una roccia* (fig. 1), il *Miracolo dei tre fanciulli* (fig. 2) e il *San Pietro in cattedra con i Santi Gennaro e Benedetto e Nicola di Bari* (fig. 3)[2].

I primi due dipinti sono custoditi nella sala denominata "Sala del Barocco" con un'errata attribuzione a Francesco Liani, mentre il *San Pietro*, assegnato a un pittore giordanesco, non è mai entrato a far parte della galleria espositiva del Museo Campano.

Prima di discutere gli elementi stilistici e formali che hanno condotto verso tale attribuzione va ricostruita la vicenda storica delle opere, onde chiarire i modi e i tempi in cui esse sono entrate a far parte del patrimonio del Museo Campano. Dalla consultazione del carteggio posseduto dal Museo non sono emersi documenti attestanti la data di consegna delle opere. Di sicuro esse non facevano parte del nucleo della primitiva collezione, come conferma la loro assenza dall'inventario redatto nel 1893[3]. Questa circostanza fa supporre che il loro ingresso sia avvenuto dopo il secondo conflitto mondale, momento in cui il Museo diventa luogo di ricovero delle opere provenienti dalle chiese locali distrutte o gravemente colpite dai danni cagionati dalla guerra. I primi documenti in cui si trova traccia dei dipinti risalgono agli anni ottanta del Novecento e fanno riferimento al loro precario stato conservativo, denunciando la necessità di un tempestivo intervento di restauro[4]. Si tratta di opere mai citate nelle guide e nei pochi contributi scientifici che trattano la quadreria del Museo[5].

In origine le due tele con i *Miracoli di San Nicola* decoravano una della due cappelle presenti ai lati dell'ingresso della Chiesa di Santa Maria delle Dame Monache, una delle più celebri di Ca-

[1] Buona parte di esse è attualmente in restauro, per cui in futuro sarà possibile affrontare uno studio sistematico dei caratteri tecnici e stilistici.

[2] Sono grata al Prof. Riccardo Lattuada per avermi indirizzato verso Francesco De Mura nello studio dei due dipinti.

[3] ASC, *Inventario generale di quanto trovasi raccolto nel Museo Campano, con la distinta indicazione de' doni, de' depositi e di ciò che è esclusiva proprietà della provincia di Terra di Lavoro. Cominciato ad essere redatto dal maggio 1893, sotto la direzione del segretario della R. Commissione d'Antichità e Belle Arti, cav. Gabriele Iannelli. Trascrittore il sig. Giovanni Mantese, aiutante della Segreteria del medesimo museo*, in *Atti e oggetti antichi conservati presso il Museo Campano,* s.d., cc. 10,11,20,21.

[4] Archivio Corrente Museo Campano (d'ora in poi ACMC), *Faldone restauri*, (1981, febbraio 20); ACMC, *Faldone restauri*, (1982, giugno 14); ACMC, *Faldone restauri*, (1982, settembre 21). Per ulteriori approfondimenti sulla vicenda conservativa dei dipinti si veda: Bensi *et al.* 2021, pp. 245-254.

[5] Causa 1953, pp. 348-355; Spinosa 1974, pp. 137-138; Izzo 2009, pp. 191-252; Nava 2012; Galeone 2018.

pua, considerata una significativa testimonianza dell'architettura tardo-barocca in Terra di Lavoro[6]. Il destino dei dipinti è stato fortemente condizionato dalle vicissitudini attraversate dalla chiesa benedettina delle Dame Monache. Francesco Granata, Vescovo di Sessa Aurunca dal 1757 al 1771, nella sua *Storia Sacra della città Metropolitana di Capua* ricorda che la chiesa subì importanti rifacimenti tra il 1711 ed il 1726, per volontà delle benedettine.

Le monache volevano affermare la loro autorità attraverso la realizzazione di opere prestigiose, capaci di reggere il confronto con i tanti complessi architettonici sorti a Napoli a cavallo dei secoli XVII e XVIII. Il progetto fu affidato all'ingegnere Giovan Battista Nauclerio ed eseguito dal capomastro di origini aversane Nicola Ferraro, che aveva già alle spalle una comprovata esperienza nel campo dell'edilizia, come testimoniano i numerosi cantieri a lui affidati tra Capua ed Aversa[7]. Se i documenti finora rintracciati sono risultati utili ai fini di un'analisi della ricostruzione strutturale dell'edificio, poco soddisfacenti sono risultate le informazioni relative ai dipinti che andarono ad abbellire le pareti interne inserendosi perfettamente nelle ricche cornici in stucco. Una parziale ricognizione di quanto fosse custodito all'interno della chiesa è stata possibile solo grazie al recupero dei verbali di età napoleonica, che indicano tutti i beni presenti nel monastero al momento della soppressione[8].

L'intero complesso monastico di Santa Maria delle Dame Monache vivrà nel XIX secolo un periodo molto travagliato in cui si alterneranno soppressioni e riaperture al culto, per vivere poi un breve momento di splendore con l'Arcivescovo Francesco Serra di Cassano, che nel 1839 vi istituì la Collegiata di Santa Maria Assunta in cielo, e nell'occasione vi trasferì arredi provenienti da altre chiese della Città[9]. L'Arcivescovo annota che in seguito alla soppressione la chiesa era stata spogliata dei suoi altari e privata dei suoi quadri e che, grazie al suo intervento, queste opere furono riconsegnate alla chiesa da chi le possedeva abusivamente[10]. Rileggendo i documenti si coglie appieno il destino degli arredi sacri e dei dipinti ceduti alle chiese che ne facevano richiesta[11]. Si genera così una circolazione di opere che crea una perdita di notizie, con un disordine che a distanza di due secoli risulta non essere stato ancora sanato. Grazie ad una relazione stilata dall'ingegnere Gaetano Zitelli in previsione della visita pastorale dell'arcivescovo Giuseppe Cosenza, si apprende che nel 1842 le due tele, comprensive di cornici dorate, adornavano gli altari di una delle due piccole cappelle situate ai lati dell'ingresso[12].

Circa vent'anni dopo il complesso monastico verrà definitivamente chiuso al culto per problemi di staticità della struttura. Durante il secondo conflitto mondiale sarà adoperato come deposito di munizioni e di nuovo privato di ogni arredo. Manca allo stato attuale un tracciamento degli spostamenti delle opere e delle modalità di custodia e messa in sicurezza. Un recente sopralluogo nella chiesa delle Dame Monache – che continua ad essere chiusa al pubblico nonostante gli innumerevoli lavori di consolidamento – ha rilevato la presenza delle cornici settecentesche in stucco, le cui misure corrispondono esattamente a quelle dei dipinti in esame.

[6] Pane - Filangieri 1990, pp. 412-420; Di Tullio 2002, pp. 157-172.

[7] L'intera vicenda della riedificazione della chiesa è stata ampiamente discussa da vari studiosi soprattutto in seguito al ritrovamento di importanti documenti che chiariscono le richieste della Badessa. Dalla lettura del rogito si ricavano informazioni relative alle murature, alle colonne, agli archi e alle volte ma non vengono menzionati gli stucchi realizzati in perfetto connubio con i dipinti che adornavano la chiesa.

[8] ASC, *Fondo Intendenza Borbonica, Amministrazione culto, Monasteri soppressi in Capua*, n. 13, fasc. n. 36, f. 24. L'ordine di soppressione arrivò da Napoli il 17 settembre del 1812. La chiesa fu destinata a deposito di cassoni di artiglieria e cannoni. Una copia si conserva presso l'Archivio Arcivescovile di Capua.

[9] Provvisto 1991, p. 24. Per le operazioni di consolidamento dell'edificio vedi: Giorgi 1990.

[10] Provvisto 1991, pp. 20-21.

[11] ASC, *fondo Intendenza Borbonica, Amministrazione culto, Monasteri soppressi in Capua*, n. 13, fasc. n. 36 f.15, oggetto: disposizioni circa l'assegnazione dei quadri alle chiese.

[12] Capua, Archivio Storico Arcivescovile, *Atti della Fondazione della Collegiata di Capua, Copia conforme all'originale consegna fatta dalla Città di Capua alla Collegiata Insigne*. Già in Provvisto 1991, pp. 51-61.

A questo punto, sciolto il nodo sull'originaria ubicazione del *San Nicola*, resta da tracciare il percorso del *San Pietro in cattedra con i Santi Gennaro e Benedetto e Nicola di Bari*. A partire dalle fonti settecentesche l'opera è attestata nella Cattedrale di Capua, dedicata ai Santi Sebastiano e Agata, fino al momento della distruzione del monumento causata dal bombardamento alleato del 9 settembre 1943. La sua prima menzione si deve a Bernardo De Dominici, che ne aveva attribuita la paternità a Francesco De Mura[13]. Il biografo napoletano cita la presenza di cinque dipinti del De Mura nella Cattedrale di Capua e ne indica i soggetti e le collocazioni sui rispettivi altari delle cappelle. De Dominici arresta la sua descrizione ai primi quattro dipinti e la conclude con un quinto raffigurante "Santi". Qualche decennio più tardi, Francesco Granata tenta di correggere De Dominici e nella sua *Storia Sacra* attribuisce l'opera al pittore Paolo de Majo[14]. L'ultima descrizione del Duomo di Capua prima della distruzione del bombardamento del 1943 si deve al canonico Giovanni Ceraso, che nel 1916 pubblica una guida in cui restituisce al De Mura il *San Pietro* e riporta in una nota la svista del Granata[15].

Occorre precisare che mentre a Capua la presenza di opere che denotano lo stile del De Mura maturo è confermata dall'esistenza di opere ancora in loco – con riscontri nelle fonti storiche e nei documenti – le notizie risultano frammentarie e discordanti per quanto concerne la produzione giovanile del pittore. La prima testimonianza di opere del giovane De Mura nel Duomo di Capua viene fornita dal Roviglione, a cui fanno seguito quella del biografo napoletano De Dominici e del Granata[16]. Le fonti tra fine Ottocento e inizio Novecento continuano a spostare la paternità delle tele del Duomo tra De Mura e Solimena, deviate dalla grande capacità del giovane De Mura di emulare il maestro Solimena[17].

Stabilita la provenienza dei dipinti, si procede all'analisi stilistico formale. Le due tele del *San Nicola* si inseriscono nella fase di esordio di De Mura a Capua accanto al suo maestro. De Mura assorbì il linguaggio del Solimena al punto da divenirne l'allievo prediletto, per poi evolvere gradualmente il suo lessico verso un gusto rococò, frequentato durante il suo viaggio a Torino presso la Corte Sabauda, e conseguire infine una personale e alta interpretazione degli sviluppi internazionali del movimento artistico dell'Arcadia.

Durante il terzo decennio del Settecento De Mura risulta molto attivo in Terra di Lavoro, riscuotendo successo soprattutto presso l'ordine benedettino, ma già dopo il 1723 gli verranno commissionate le tre tele del Duomo di Teano; del 1729 sono i dipinti del sottarco d'ingresso della Cappella di San Nicola nell'omonima chiesa napoletana[18]. Al 1731 risalgono i dipinti dell'Abbazia di Mon-

[13] De Dominici 1742-1745 (III) pp. 695-696.

[14] Granata 1766, cap. II, tomo I, p. 62: «il quadro dell'altare rappresenta S. Pietro in cattedra, ed i SS Gennaro, Niccolò di Bari, e Benedetto, ed è lavoro di Paolo di Majo».

[15] «cappella di San Pietro e Benedetto, tela di De Mura con San Pietro in Cattedra che Granata attribuisce a Paolo De Majo, ma è da seguire De Dominici che l'ascrive a De Mura». Cfr. Ceraso 1916, p. 70.

[16] Roviglione 1731, p. 449; De Dominici 1742-1745 (III), pp. 695-696; Granata 1766.

[17] Nel descrivere gli altari della Cappella del Tesoro il Cardinale Alfonso Capocelatro ricorda due dipinti del Solimena raffiguranti *San Tommaso d'Aquino* e *San Prisco*. Si veda *Un'Opera Monumentale del cardinale Alfonso Capocelatro*, in *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti* (Caserta, 6 dicembre 1886), Caserta 1886, pp. 186-195, in part. p. 192. Nella sua descrizione della Cattedrale il canonico Ceraso attribuisce i dipinti al Solimena, ad eccezione del *Tobiolo e l'Angelo*. Nel descrivere la Cappella del SS Sacramento dice: «l'altare a sinistra è dedicato a *San Prisco*. Ha una pregiata tela dell'eccellente pittore Francesco Solimena, o come vogliono altri, fra questi De Dominici, Francesco De Mura, essa raffigura *Gesù che istituisce l'eucarestia nell'ultima cena* […] l'altro altare è dedicato a *San Tommaso*, la tela è del Solimena e rappresenta il santo ispirato dall'eucarestia» (in nota dice che il De Dominici vuole che sia del De Mura, p. 80). Nella Cappella di *Santo Stefano* descrive la tela di Solimena raffigurante la *Vergine Maria con S. Filippo Neri, S, Francesco, Santa Cristina*. In nota dice: «De Dominici attribuisce a De Mura». Nella Cappella di *San Raffaele*, dice: «tela di De Mura raffigura *Tobiolo e l'arcangelo S. Raffaele*»; Ceraso 1916; Per altri approfondimenti si veda: Russo 2018, pp. 17-30.

[18] A De Mura furono commissionati ben undici dipinti per la chiesa dell'Annunziata a Capua ma ne realizzò soltanto tre Cfr. Pavone 1994, p. 189; Un altro dipinto di De Mura raffigurante il *Compianto sul Cristo morto* si conserva sull'altare maggiore nella cappella della confraternita della Redenzione sotto il titolo della Morte, nella Basilica di Santa Maria Maggiore nel comune di Santa Maria Capua Vetere, datato 1757. Cfr. Lattuada - Venditti 2014, pp. 95- 102.

tecassino, andati distrutti dal bombardamento nel secondo conflitto mondiale, e del 1736 sono le tele per il Monastero di San Paolo a Sorrento[19]. A queste impegnative commissioni occorre quindi aggiungere le cinque pale per la Cattedrale di Capua, di cui si è persa ogni traccia, relegando nell'oblio la presenza del giovane De Mura a Capua[20]. Di recente della questione capuana si è occupato Augusto Russo, che ha pubblicato documenti in grado di chiarire il ruolo assunto da De Mura nella realizzazione dell'apparato iconografico che andò ad arricchire la Cattedrale della Città[21].

Le tele del Museo Campano trovano forti riscontri stilistici nelle pale realizzate da De Mura per il Cappellone di San Paride a Teano, a loro volta già messe in correlazione da Russo con i *Miracoli di San Nicola* nella chiesa napoletana di San Nicola alla Carità[22].

Seppur impossibilitati nel dare una data certa per la realizzazione delle opere possiamo ipotizzare una datazione che non si discosti molto dalle tele di Teano, ma che forse le anticipa qualche anno[23].

Un terzo dipinto, il *San Pietro in cattedra*, si restituisce qui al De Mura in linea con quanto avanzato dal De Dominici e dal Ceraso. D'altronde la forte affinità stilistica rilevata rispetto ad altre opere del pittore pare non lasci dubbi in merito[24]. La tela combina la lezione solimenesca con i nuovi esiti in chiave luministica cui era giunto il giovane De Mura[25].

L'assenza di studi moderni ha fatto sì che l'opera restasse per anni nell'oblio e nell'indifferenza degli organi preposti alla sua tutela e salvaguardia[26].

Se al De Mura tocca riconoscere una posizione di primissimo piano tra i solimeneschi attivi a Capua, non è di certo a lui che andrà il primato per il maggior numero di commissioni, che andrà invece assegnato a Paolo de Majo e al meno noto Giovanni Cingeri.

Paolo de Majo è presente in numerose chiese capuane con una copiosa produzione; al Campano gli vengono assegnate tre tele raffiguranti il *San Giuseppe con Bambino* e due versioni della *Immacolata Concezione*, tutte opere prive di una storia critica.

Si tratta di dipinti di più recente acquisizione rispetto al primo nucleo della collezione pittorica. Le tre tele giungono al Museo in diversi momenti e vengono registrate nell'inventario come opere di autore anonimo. Per le ragioni che qui esporrò mi sembrano opere di Paolo De Majo. Mancando sia la firma che la data, l'attribuzione si basa essenzialmente su un'analisi stilistico-formale e sul confronto con le numerose opere del pittore

Alcuni dipinti versano in uno stato conservativo abbastanza compromesso: sulla *Immacolata Concezione* è in atto una profonda ossidazione della superficie, con una patina biancastra che non permette una buona lettura dell'immagine; fogli di carta velina sono posti per fermare il distacco della pellicola pittorica.

---

[19] De Luca 2016, pp. 48-55.

[20] Per le prime tracce sul giovane De Mura, si veda: Bologna 1958; Causa1970; Rizzo 1978, pp. 93-113; Nolta 1987, pp. 251-254; D'alessio 1993, pp. 70-87; Spinosa 1993, pp. 50-51; Pavone 1994, pp. 41-42; Pavone 1997, pp. 46-48, 178-180 (e relativi documenti); Abbate 2009, pp. 28-29; Winter Park 2016.

[21] Russo 2017; Russo 2018, pp. 17-30.

[22] Le tele di Capua furono tirate fuori in condizioni disastrose da ambienti malsani del Museo all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, e furono sottoposte a restauro. Per una ricostruzione dettagliata della complica vicenda si rimanda a Bensi *et al.* 2021, pp. 245-254.

[23] De Monaco - Zarone 2007, p. 66; Per la realizzazione delle tele di Teano si stima una datazione entro gli anni trenta del secolo. Si veda: Russo 2021, pp. 62-74.

[24]Anche Augusto Russo, che precedentemente era sembrato favorevole alla proposta del Granata di ascrivere la tela a de Majo, sembra ora propendere per la restituzione al De Mura (comunicazione orale). Vedi Russo 2018, p. 23; Russo 2021, pp. 62-74.

[25] Il dipinto è stato messo in relazione con opere di Solimena come il *San Gennaro, un Santo domenicano e un Santo vescovo chiedono l'intercessione della Vergine per la Città di Napoli*, opera apparsa di recente sul mercato antiquario (vendita del 29 novembre 2016 presso la Casa d'aste Minerva di Roma) ed attribuita al Solimena da Riccardo Lattuada, che la data intorno agli anni venti del Settecento. Sulla tela del Solimena si sono espressi anche Spinosa, che la ritiene il modello per una pala d'altare non identificata, e Borrelli, secondo cui la tela servì da modello per la lastra marmorea scolpita da Domenico Antonio Vaccaro per la cappella del santo nella chiesa della Certosa di San Martino. Cfr. Starita 2018, p. 310; Borrelli 2018, II, pp. 287-307.

[26] Solo di recente, l'opera ha recuperato l'intera leggibilità che risultava compromessa dal precario stato conservativo.

Nel *San Giuseppe con Bambino*, nonostante la perdita di strati pittorici in diversi punti, si riesce ancora ad avere una discreta lettura iconografica e a coglierne i tratti stilistici.

La tela con *San Giuseppe e il Bambino* trova strette vicinanze con gli *Evangelisti* che Paolo de Majo eseguì per la chiesa della Ss. Trinità dei Pellegrini a Napoli prima del 1766, a sua volta debitori di quelli già realizzati, qualche decennio prima, per Santa Maria Egeziaca. A Capua nella chiesa di Montevergine è custodito un altro dipinto che raffigura *San Giuseppe con Bambino* attribuito a Paolo De Majo, ma non mostra la stringente ripresa iconografica che si ravvisa tra il *San Giuseppe* del Museo e gli Evangelisti dei Pellegrini. Sicuramente hanno in comune la stessa tavolozza rischiarata, la morbidezza del modellato e il calibrato chiaroscuro.

A questo punto torna utile analizzare, ai fini di una corretta attribuzione delle opere che qui vengono ascritte al pittore, anche parte della produzione pittorica lasciata da Ludovico de Majo, fratello di Paolo. Difatti, se quest'ultimo trovò ispirazione nelle composizioni elaborate da Solimena e da De Mura mancando spesso di originalità, non dissimile fu la strada battuta dal fratello Ludovico, in cui la ripresa dei modi di Solimena risulta filtrata attraverso la lente con cui Paolo usava i modelli di riferimento.

Buona parte dei dipinti realizzati da Ludovico risultano essere una ripresa se una non copia fedele delle opere di Paolo. L'*Immacolata* di un anonimo del Museo Campano, assieme al *San Giuseppe con Bambino* nella chiesa di Montevergine, sembrano essere il modello a cui si ispira Ludovico per le tele di carattere devozionale che realizza in terra abruzzese[27]. Nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Bomba (Chieti) è possibile ammirare un numero di tele fortemente debitrici della produzione del fratello Paolo. Vanno segnalate, in particolare, il *San Giuseppe con il Bambino* e l'*Immacolata Concezione*, entrambe ben conservate rispetto a quelle di Capua. Sotto il profilo narrativo, Ludovico si mantiene alquanto fedele all'opera originale, a cui apporta qualche leggera modifica. Cambiamenti significativi si notano nella tavolozza che diventa meno chiara e brillante, con una resa cromatica dai toni caldi oltre ai marcati passaggi di zone di luce e ombra.

Nell'ovale con *Immacolata Concezione* la figura della Vergine trova piena corrispondenza nella tela dell'*Immacolata con Santi* che Paolo firma per la chiesa dell'Annunziata di Marcianise. Nel piccolo ovale la scena si focalizza sulla figura della Vergine coronata da dodici stelle, issata su una nuvola e circondata da putti. Una scena meno affollata non solo per l'assenza dei Santi, ma anche per l'assenza dei putti che reggono i simboli delle sue virtù; forse una scelta dettata dall'esiguità dello spazio disponibile.

Una volta individuata la paternità delle opere resta aperto il problema delle provenienze.

A Giovanni Cingeri vengono qui restituiti ben sei dipinti: il *Trionfo della Sacra Famiglia a Santa Maria Maddalena dei Pazzi*, 1744 (presente in due versioni), la *Madonna consegna il velo a S. Maria Maddalena de' Pazzi con i SS. Lorenzo e Benedetto*, datata 1747, la *Gloria di Santa Maria Maddalena dei Pazzi*, datata 1754; e *Santa Maria Maddalena dei Pazzi e Madonna Addolorata*, *San Michele Arcangelo che sconfigge il demonio*, quasi tutti firmati e datati ma schedati come opere di autore anonimo.

L'analisi accurata della superficie pittorica ha consentito la lettura della firma e della data di esecuzione. Cingeri è una figura poco nota agli studi; la prima notizia risale agli anni Ottanta del secolo scorso ad opera di Nicola Spinosa, che nelle aggiunte alla guida del Galante lo ricorda nella sagrestia della chiesa di San Giuseppe dei Nudi a Napoli come autore di una tela raffigurante l'*Immacolata e Santi*, firmata e datata 1757[28].

Di recente del pittore si è occupato Giorgio Leone, che ha tracciato un primo tentativo di ricostruzione del percorso formativo dell'artista, attestato nella chiesa di San Pietro al Carmine a Carolei,

[27] Musone - Costanzo 2009.

[28] Galante 1985, p. 279; Amodio 1996, p. 780.

in provincia di Cosenza, con una serie di pannelli ubicati nel coro che raffigurano *Storie bibliche*, datati 1780[29]. Pur non conoscendo le sue vere origini, lo studioso ipotizza per il Cingeri una formazione napoletana ravvisata nel recupero di suggestioni di matrice giordanesca rielaborate sull'influsso del linguaggio artistico del Solimena e del De Mura. Panarello vi ha in seguito colto riferimenti alla maniera del Bonito, asserendo che «il pittore accoglie influssi del classicismo romano calibrati all'interno di schemi iconografici di maniera»[30]. Con il rinvenimento delle sei opere capuane firmate dal pittore è possibile anticipare la produzione pittorica del Cingeri già nella prima metà del XVIII secolo: a Capua si conserva la sua opera più antica, datata 1744, che raffigura il *Trionfo della Sacra Famiglia a Santa Maria Maddalena dei Pazzi*. In seguito alla valutazione delle dimensioni, della fattura e della propensione del pittore verso la realizzazione di pale d'altare di grande formato, sarebbe più consono considerarla un bozzetto.

Stesso discorso vale anche per la *Gloria di Santa Maria Maddalena dei Pazzi*, datata 1754 e probabile modello per il disegno dell'antiporta incisa in calcografia da Gaultier su disegno di Giovanni Cingeri del testo *Ristretto di Vita dell'estatica Vergine S. M. Maddalena de Pazzi dell'ordine carmelitano*, edito a Napoli nel 1753. Si tratta di una composizione ben bilanciata, con un numero considerevole di santi che assistono alla gloria di Santa Maria Maddalena de' Pazzi tra Padre, Figlio e Spirito Santo, atta a tradurre in immagine il titolo ed il contenuto del testo. Sulla tela non si hanno notizie documentarie; essa entra a far parte della quadreria del Campano soltanto nel 1979 dietro richiesta di deposito dell'ECA.

Sempre del Cingeri è la tela con *Santa Maria Maddalena dei Pazzi e Madonna Addolorata*. Il tema raffigurato propone una delle tante visioni della Santa. Qui appare l'immagine della Madonna in adorazione della croce con il petto trafitto da un pugnale. La tela fu selezionata da Iannelli assieme ad altri quattro dipinti provenienti dal monastero delle Benedettine di Teano.

A questo punto non è da escludere che il Cingeri abbia realizzato queste tele di formato ridotto come modelli da utilizzare per la realizzazione di pale d'altare presso le chiese carmelitane: infatti le committenze delle opere presenti a Capua, a Sorrento ed a Carolei risultano tutte generate dalle Carmelitane.

La *Madonna consegna il velo a Santa Maria Maddalena de' Pazzi con i Santi Lorenzo e Benedetto* è l'unica opera di cui si ha una notizia storica. La tela viene menzionata tra quelle presenti nella chiesa di Santa Maria delle dame monache di Capua nel 1842[31]. Alcuni elementi emersi a seguito di un intervento di restauro, come l'ampliamento delle dimensioni della tela, inducono a ipotizzare un altro luogo di origine. A seguito di un sopralluogo nella suddetta chiesa, è stato possibile rilevare la presenza della cornice in stucco entro cui era inserita la tela. Il confronto tra le dimensioni della cornice con l'opera giustifica il tentativo di ampliamento della tela di supporto nella parte superiore, che l'ha resa di forma rettangolare, mentre in origine era mistilinea e applicata su un telaio rigido centinato[32].

Per il *San Michele* (fig. 4) si possono ritrovare riferimenti non solo nelle tele dei pittori sopra citati, ma anche nelle scelte iconografiche adottate da Luca Giordano nel dipinto realizzato per la cappella di San Michele nel distrutto monastero benedettino di Montecassino, opera nota solo attraverso le riproduzioni fotografiche. Il Cingeri riprende lo schema compositivo dell'angelo in volo, raffigurato nel momento dell'arrivo e non nell'atto di uccidere il demonio. San Michele non ha ancora toccato terra e non è entrato fisicamente a contatto con il nemico, ma se ne scorge l'intenzione attraverso lo sguardo.

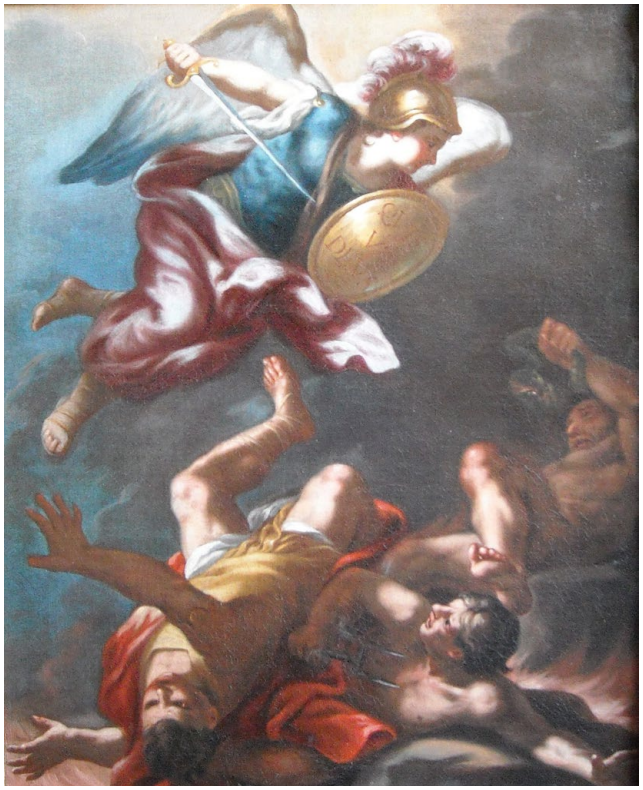
[29] Leone 2002, p. 643, scheda 118.

[30] Panarello 2019, pp. 53-88 in part. p. 81; Qualche anno fa, in seguito a restauri eseguiti sulle tele che arredano i diversi altari delle navate della suddetta chiesa, la produzione pittorica calabrese del Cingeri è stata notevolmente estesa sulla base di riscontri stilistici, sono stati a lui ricondotte sei pale raffiguranti i *Santi Ippolito*, *Gerolamo e Lorenzo*, una *Madonna con Bambino e Santi*, la *SS. Trinità ed angeli*, un'*Annunciazione*, una *Crocifissione con Santi* ed una *Trasfigurazione*. Cfr. Sorrenti 2017, pp. 23-27; Panarello 2017, p. 41.

[31] Provvisto 1991, pp. 51-61.

[32] Per maggiori notizie sul dipinto si veda: Bensi *et al*. 2021, pp. 245-254.

4. Capua, Museo Provinciale Campano. *San Michele Arcangelo*, G. Cingeri (foto Museo Campano).



Se l'iconografia mostra assonanze con Giordano, la gamma cromatica e la concitata reazione dei ribelli, contrapposta all'eleganza del Santo, non esclude una contaminazione con le tante versioni del San Michele realizzate da Solimena.

L'opera potrebbe corrispondere al dipinto menzionato da Iannelli in un documento del 1893, in cui sceglie cinque opere -all'epoca in deposito presso l'ex monastero delle Benedettine di S. Maria de Foris in Teano - da trasferire nel nascente Museo Campano. Sulla tela il canonico non esprime un giudizio personale, ma precisa che si tratta di un *San Michele Arcangelo* su tela "molto ben conservato, che vogliono attribuito al Solimena, se non forse della sua scuola"[33].

Sicuramente il Cingeri denota una conoscenza del fare pittorico di Solimena filtrato attraverso la lente di De Mura e di De Majo, ma non dimostra di possedere le doti della folta schiera dei pittori allievi o seguaci del Solimena. Tuttavia le sue tele sono andate ad abbellire diverse chiese e conventi; se ne deve dedurre che la sua pittura è riuscita a incontrare le istanze dei committenti.

A seguito del rinvenimento del gruppo di dipinti dislocati tra la Campania e la Calabria è possibile abbozzare un percorso artistico del pittore. È plausibile che il suo esordio sia avvenuto con le tele capuane datate tra il 1744 ed il 1754, a cui seguono: la tela nella chiesa napoletana di San Giuseppe dei nudi del 1757 e le due *Adorazioni dei Magi* e *dei Pastori* del 1758 nel Santuario del Carmine a Sorrento, fino ad approdare in Calabria con opere databili tra gli anni Settanta ed Ottanta del secolo.

Tra i primi e più autorevoli interpreti del linguaggio di Solimena fu sicuramente Sebastiano Conca (Gaeta, 1680 – Napoli, 1764), presente al Museo Campano con un *San Gabriele Arcangelo* (fig. 5) e un *Sant'Elia ha la visione della Vergine* (fig. 6) entrambi in precedenza attribuiti a Francesco Liani, con il quale esse non mostrano rapporti.

Nonostante l'assenza di documenti attestanti la commissione delle due opere e la mancanza della firma e della data, l'analisi stilistica del *Sant'Elia,* e del *San Gabriele* porta a ipotizzare un'attribuzione a Sebastiano Conca[34].

Al Malinconico vengono attribuite le due tele con *Storie della vita di San Filippo Neri.* Esse risultavano inventariate con un'attribuzione a Francesco Liani ma la paternità era stata giustamente messa in discussione da Mariaclaudia Izzo nel suo volumetto dedicato alle opere del Liani[35].

Prima di argomentare le motivazioni che hanno spinto verso tale ipotesi attributiva, si tenterà, anche qui, di chiarirne la provenienza. Attraverso una fitta ricerca archivistica e bibliografica delle chiese locali soppresse o danneggiate dalla guerra è emerso che le due tele provengono dai depositi dell'Ente Comunale di Assistenza di Capua, ed erano in origine ubicate in una delle due

[33] *Atti della Commissione* 1893, 10 aprile, p. 69; AMC, Fondo Manoscritti, busta 601, fasc.13; Izzo 2009, pp. 205, 222.

[34] Per lo studio attributivo e per le provenienze si rimanda a Galeone 2022, pp. 71-75.

[35] Izzo 2003.

5. Capua, Museo Provinciale Campano. *San Gabriele Arcangelo*, S. Conca (foto Museo Campano).
6. Capua, Museo Provinciale Campano. *Sant'Elia e la visione della vergine*, S. Conca (foto Museo Campano).

cappelle ai lati dell'ingresso della chiesa di Santa Maria delle Dame Monache a Capua[36]. Pare che le tele si trovassero lì nel 1845, come si evince dal già citato documento redatto dall'ingegnere Zitelli, e che abbiano condiviso lo stesso destino delle tele con i miracoli del San Nicola di De Mura[37].

Il documento di Zitelli resta, in base agli studi fin qui condotti, l'unica fonte che testimonia l'ubicazione dei due dipinti nella cappella. La sua è una descrizione puntuale dei soggetti raffigurati, con un'annotazione sulle cornici dorate e sullo stato conservativo che all'epoca appariva buono. Del tutto assente è la descrizione dei due quadri nella preziosa fonte settecentesca del canonico Francesco Granata[38]. L'argomento sembra non interessare neppure la storiografia novecentesca, ma tale assenza appare motivata dalla nuova destinazione d'uso che ebbe la chiesa durante il conflitto mondiale, adoperata come deposito di munizioni e privata di ogni arredo. Non è ben chiara la sede dove vennero depositati i dipinti poiché manca una tracciabilità sullo spostamento delle opere e sui sistemi di custodia e messa in sicurezza. I due dipinti non risultano presenti nemmeno nell'inventario manoscritto del Museo Campano, a testimonianza del fatto che vi giungeranno in un momento più tardo[39].

[36] Pane - Filangieri 1990, pp. 412-420; Di Tullio 2002, pp. 157-172.

[37] Archivio Storico Arcivescovile di Capua, *Atti della Fondazione della Collegiata di Capua, Copia conforme all'originale consegna fatta dalla Città di Capua alla Collegiata Insigne*; Provvisto 1991, pp. 51-61.

[38] Granata 1766.

[39] ASC, *Inventario generale di quanto trovasi raccolto nel Museo Campano, con la distinta indicazione de' doni, de' depositi e di ciò che è esclusiva proprietà della provincia di Terra di Lavoro. Cominciato ad essere redatto dal maggio 1893, sotto la direzione del segretario della R. Commissione d'Antichità e Belle Arti, cav. Gabriele Iannelli. Trascrittore il sig. Giovanni Mantese, aiutante della Segreteria del medesimo museo*, in *Atti e oggetti antichi conservati presso il Museo Campano*.

7. Capua, Museo Provinciale Campano. *San Filippo Neri e l'angelo*, N. Malinconico (foto Museo Campano).

A questo punto non resta che tornare alla nuova attribuzione qui proposta. Mancando la firma e tutta la documentazione relativa alla stipula dell'atto di commissione e alle cedole di pagamento, l'ipotesi di una paternità delle pitture al Malinconico si basa sul confronto stilistico con opere certe dell'artista, e che ora tenteremo di inquadrare.

Nel dipinto dell'*Estasi di San Filippo Neri* il Santo è colto nell'attimo in cui avviene la visione del Santissimo Sacramento. L'iconografia rispetta i canoni della raffigurazione del santo con l'abito sacerdotale all'interno di una chiesa – lo si evince dalla presenza dell'altare - con gli attributi del giglio bianco e del libro. Sull'intera scena domina la luce che, emanata dalla colomba dello Spirito Santo, crea un bagliore che investe il Santo.

Nella tela del *San Filippo Neri e l'angelo* (fig. 7) la scena è occupata dal Santo e dalla figura dell'angelo che si è appena palesato, come si evince dal panneggio del mantello sospeso nell'aria. L'iconografia risulta poco ricorrente nella realizzazione di elementi figurativi che narrano alcune vicende della vita del santo. Il racconto della distribuzione dei denari ai poveri avviene mediante la raffigurazione di più scene che fanno da sfondo alle figure principali, ricorrendo ad uno schema compositivo diviso per piani. Questo espediente risulta largamente impiegato in altre opere del Malinconico, come esempio il *San Francesco* nella chiesa della Redenzione a Napoli e il *Sogno di San Giuseppe* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Sorrento.

La similitudine diventa più stringente se ci si sofferma sulla figura dell'angelo, caratterizzata da una pittura fatta di tocchi di pennello leggeri, dai toni freddi, con delicati azzurri che accentuano l'idea di leggerezza del mantello mosso dall'aria.

La ripresa di modelli giordaneschi si palesa nel richiamo al *San Francesco di Paola* a Berlino, in collezione privata e nel *Sant'Antonio Abate* del Museo Poldi Pezzoli, per la pennellata morbida e corposa, per la tipologia delle figure, per il trattamento cromatico delle vesti siglate da eleganti contrasti luministici, ma che il Malinconico corrobora in forme più scultoree.

Le Storie di San Filippo mostrano una profonda eleganza nella gestualità e nella luminosità del tessuto cromatico, e cronologicamente potrebbero collocarsi nella fase tarda della attività di Malinconico.

A Capua non risultano presenti altre opere del pittore, anche se alcuni documenti resi noti da Umberto Fiore e pubblicati da Pavone attestano che due quadri, «d'altezza palmi dieci e di larghezza sette meno un terzo», gli furono commissionati nel 1718 dai PP. Celestini di Napoli per la loro chiesa di Capua[40]. Attraverso la preziosa fonte settecentesca del Granata si apprende che la chiesa capuana cui fa riferimento il documento è quella di San Pietro a Majella, ov'è la Parrocchia di San Pietro ad Pontem

[40] Napoli, Archivio Storico Banco di Napoli, Banco di Sant'Eligio, Partita di d.40 estinta il 23 marzo 1718, giornale copia polizza matr. 820. Pubblicato da U. Fiore, in Pavone 1997 (b), p. 407.

col Conservatorio di Teresiane, dette Trentatrè[41]. Purtroppo, durante il secondo conflitto mondiale la chiesa fu profondamente devastata e i pochi beni recuperati furono distribuiti nelle altre parrocchie.

In definitiva non è da escludere che durante il bombardamento che colpì la chiesa di San Pietro le due tele avessero trovato già altra destinazione, magari presso la chiesa di Santa Maria delle Dame Monache.

Pertanto, i dipinti attribuiti in questa sede al Malinconico potrebbero corrispondere a quelli commissionati al pittore dal PP. Celestini di Napoli. Se così fosse, avremmo restituito alla comunità due opere di cui si era persa ogni traccia e ridato la paternità a due tele a lungo ritenute di autore anonimo.

Oltre ai dipinti fin qui esaminati, al Campano vi sono altre tele su cui sono state avanzate delle attribuzioni che al momento restano ancora incerte, in attesa del completamento dei lavori di restauro.

Amalia Galeone
Museo Provinciale Campano di Capua
amalia.galeone@provincia.caserta.it

[41] Granata 1752, p. 344; Pane - Filangieri 1990, II, pp. 77, 79.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Abbate 2009 = F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Roma 2009.

Amodio 1996 = G. Amodio, in *Napoli sacra. Guida alle chiese della città*, 13 itinerario. Napoli 1996: 778-780.

Bensi*et al.* 2021 = P. Bensi - A. Galeone - A. Liviani - F. Rizzi, "Le vicende conservative di un gruppo di tele del museo Provinciale Campano di Capua e il restauro della Madonna del Rosario di Giovanni Cingeri", in *Atti del XIX Congresso Nazionale IGIIC – Lo Stato dell'Arte 19 – (Palazzo Garzolini di Toppo Wassermann, Udine, 16-18 settembre 2021)*, Udine 2021: 245-254.

Bologna 1958 = F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

Borrelli 2018 = G.G. Borrelli, "Solimena con gli scultori e i decoratori" in *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, V. II, Roma 2018: 287-307.

Causa 1953 = R. Causa, "Il nuovo ordinamento delle collezioni d'arte medioevale e moderna al Museo Campano di Capua", in *BdA* IV, Ottobre-Dicembre, 1953: 348-355.

Causa 1970 = R. Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Cava de' Tirreni-Napoli 1970.

Ceraso 1916 = G. Ceraso, *Il Duomo di Capua, metropoli e basilica. Guida del forestiere*, Santa Maria Capua Vetere 1916.

D'Alessio 1993 = G. D'Alessio, "*Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Mura tra Napoli, Torino e Madrid"*, in *Prospettiva* 69, 1993: 70-87.

De Dominici 1742-1745 (III) = B. De Dominici, *Vite de'pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da Autore alcuno, dedicate agli eccellentiss. Signori eletti della fedelissima città di Napoli, scritte da Bernardo De Dominici napoletano*, Napoli 1742-1745.

De Luca 2016 = A. De Luca, "Novità su Francesco De Mura: due pale per la chiesa di San Paolo a Sorrento e le "ritrovate" tele per la chiesa di San Gaudioso di Napoli", in *Paragone* III, 125, 2016: 48-55.

De Monaco - Zarone 2007 = G. De Monaco - G. Zarone, *La Cattedrale di Teano*, Napoli 2007.

Di Tullio 2002 = Di Tullio, "Un'inedita chiesa di G.B. Nauclerio: S. Maria delle Dame Monache di Capua", in *Capys* 35, 2002: 157-172.

Galante 1985 = G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, edizione a cura di Nicola Spinosa, Napoli 1985.

Galeone 2018 = A. Galeone, *Guida alle collezioni del Museo Campano. Pittura e scultura dal XIII al XX secolo*, Caserta 2018.

Galeone 2022 = A. Galeone, "Due dipinti inediti di Sebastiano Conca al Museo Campano di Capua", in *Napoli Nobilissima* s. VII, VIII, 1, 2022: 71-75.

Giorgi 1990 = L.Giorgi, *Architettura religiosa a Capua*, Roma 1990.

Granata 1752 = F. Granata, *Storia civile della fedelissima città di Capua, partita in tre libri, ne' quali si fa memoria de' suoi prìncipi e de' suoi fasti dalla prima antichissima sua fondazione sino all'anno 1750*, Napoli 1752-1756.

Granata 1766 = F. Granata, *Storia sacra della Chiesa Metropolitana di Capua*, Napoli 1766.

Izzo 2003 = M. Izzo, *Francesco Liani nelle collezioni del Museo Campano*, Caserta 2003.

Izzo 2009 = M. Izzo, "La Pinacoteca del Museo Provinciale Campano dalle origini ad oggi: la fondazione, le donazioni, gli acquisti", in *Il Museo Campano di Capua. Storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, a cura di R. Cioffi - N.Barrella, Napoli 2009: 191-252.

Lattuada - Venditti 2014 = R. Lattuada - C. Venditti, "Prime letture della storia e del patrimonio artistico della Congrega della Redenzione, sotto il titolo della Morte nella Cattedrale di Santa Maria Capua Vetere", in *Intra et extra moenia. Sguardi sulla città fra antico e moderno*, a cura di R. Cioffi - G. Pignatelli, Napoli 2014: 95- 102.

Leone 2002 = G. Leone, "Serie di sei dipinti raffiguranti Agar e Ismaele, Giuditta Vittoriosa, l'Arcangelo Michele, l'Angelo custode, il Sacrificio di Isacco ed Elia nutrita dall'angelo", in *Pange lingua. Il culto eucaristico in Calabria. Storia, arte, devozione*, Catanzaro 2002: 643, scheda 118.

Musone - Costanzo 2009 = D. Musone - S. Costanzo, *Ludovico de Majo da Marcianise, pittore minore del '700 napoletano*, Aversa 2009.

Nava 2012 = M. Nava, *Museo Provinciale Campano di Capua: guida alle collezioni*, Foggia 2012.

Nolta 1987 = D. Nolta, "Francesco De Mura, 1696-1782", in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America, 1650-1750 (catalogo della mostra)*, New Haven, Connecticut 1987: 251-254.

Panarello 2017 = M. Panarello, "Pittura in Calabria: considerazioni attorno ad opere restaurate del XVII e XVIII secolo tra importazione e produzione regionale", in *Catalogo opere restaurate (2012-2015),* Reggio Calabria 2017: 38-45.

Panarello 2019 = M. Panarello, "Aspetti della pittura del Settecento. Attorno a Francesco Colelli: pluralità di linguaggi e tendenza dominanti in Calabria", in M. Panarello, *Riverberi pittorici. Gli artisti del Settecento calabrese e la figura di Francesco Colelli (Lamezia Terme. Palazzo de' Medici, 31 agosto-3 novembre 2019)*, Corigliano Calabro 2019: 53-88.

Pane - Filangieri 1990 = G. Pane - A. Filangieri, *Capua. Architettura e arte*. Vol. II, Caserta 1990.

Pavone 1994 = M.A. Pavone, *Pittori napoletani del '700. Nuovi documenti*, Napoli 1994.

Pavone 1997 = M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997.

Provvisto 1991 = F. Provvisto, "La Collegiata di S. Maria Assunta in Cielo nella chiesa di S. Maria delle Dame Monache in Capua", in *Capys*1991: 51-61.

Rizzo 1978 = V. Rizzo, "L'opera giovanile di Francesco De Mura", in *Napoli nobilissima* III, 17, 1978: 93-113.

Roviglione 1733 = A. Roviglione, *Aggiunta all'Abecedario d'altri pittori e scultori non descritti dall'autore, ricavati dal Baldinucci e da altri scrittori, per opera e diligenza del Sig. D. e Antonio Roviglione Napoletano,* Napoli 1733.

Russo 2017 = A. Russo, *Francesco De Mura. Le imprese pubbliche sacre della giovinezza e della prima maturità (1722-1751). Contesti e committenze*, tesi di dottorato in Scienze Storiche, Archeologiche e Storico-Artistiche, dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Federico II, Napoli 2017.

Russo 2018 = A. Russo, "Per il giovane Francesco De Mura già nella Cattedrale di Capua", *in Napoli nobilissima* VII, 4, 2018: 17-30.

Russo 2021 = A. Russo, "Francesco De Mura e il Cappellone di San Paride a Teano", in *Napoli Nobilissima* s. VII, 3, 2021: 62-74.

Sorrenti 2017 = M.T. Sorrenti, "Restauro e immagine, Appunti di storia culturale ed artistica in Calabria tra XVII e XIX secolo", in *Catalogo opere restaurate (2012-2015)*, Reggio Calabria 2017: 23-27.

Spinosa 1974 = N. Spinosa, "La Quadreria", in *Il Museo Provinciale Campano di Capua nel centenario della Fondazione*, Caserta 1974: 133-145.

Spinosa 1993 = N. Spinosa, "Il primo tempo di Francesco De Mura", in *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Vol. I, Napoli 1993: 50-51.

Starita 2018 = L. Starita, "Solimena illustratore", in *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, V. II, Roma 2018: 310.

Winter Park 2016 = *In the Light of Naples: The Art of Francesco de Mura (catalogo della mostra) (Winter Park, Florida; Madison, Wisconsin; Poughkeepsie, New York)*, a cura di A.R. Blumenthal, Winter Park, Florida 2016.

DOCUMENTI

Archivio Corrente Museo Campano, Faldone restauri, nota del 14 giugno 1982.

Archivio Corrente Museo Campano, Faldone restauri, nota del 20 febbraio 1981.

Archivio Corrente Museo Campano, Faldone restauri, nota del 21 settembre 1982.

Archivio di Stato di Caserta, fondo Intendenza Borbonica, Amministrazione culto, Monasteri soppressi in Capua, busta n. 13, fasc. n. 36 e fasc. n. 15.

Archivio di Stato di Caserta, Inventario generale di quanto trovasi raccolto nel Museo Campano, con la distinta indicazione de' doni, de' depositi e di ciò che è esclusiva proprietà della provincia di Terra di Lavoro. Cominciato ad essere redatto dal maggio 1893, sotto la direzione del segretario della R. Commissione d'Antichità e Belle Arti, cav. Gabriele Iannelli. Trascrittore il sig. Giovanni Mantese, aiutante della Segreteria del medesimo museo, in Atti e oggetti antichi conservati presso il Museo Campano, s.d., cc. 10,11,20,21.

Archivio Museo Campano, Fondo Manoscritti, busta 601, fasc. n. 13.

Archivio Storico Arcivescovile di Capua, Atti della Fondazione della Collegiata di Capua, Copia conforme all'originale consegna fatta dalla Città di Capua alla Collegiata Insigne.

Atti Commissione 1886 = *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti*, (Caserta, 6 dicembre 1886), Caserta 1886: 186-195, in part. 192c.

Atti Commissione 1893 = *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro* (Caserta, 6 febbraio / 10 aprile 1893), Caserta 1893: 69.

© 2026 MP Editor
acma-digitale.it

CAPYS 7

ISBN 979-12-82195-04-1