



Centro Studi
Storico Archeologici
del Gargano

KALKAS

Rivista sulla Preistoria, Storia, Archeologia, Numismatica, Storia dell'Arte, Scienze del Paesaggio,
Storia Agraria e Forestale del Gargano e del Mezzogiorno d'Italia
a cura del

Centro Studi Storico Archeologici del Gargano

4

2022



Edizioni
D'Andrea



Centro Studi
Storico Archeologici
del Gargano

KALKAS

Rivista sulla Preistoria, Storia, Archeologia, Numismatica, Storia dell'Arte, Scienze del Paesaggio,
Storia Agraria e Forestale del Gargano e del Mezzogiorno d'Italia
a cura del

Centro Studi Storico Archeologici del Gargano

4

2022

*Collezioni storiche:
archeologia, numismatica e storia dell'arte*

ISSN: 2612-4637

EDIZIONI D'ANDREA

KALKAS

RIVISTA DEL CENTRO STUDI STORICO ARCHEOLOGICI DEL GARGANO

DIRETTORE RESPONSABILE E DIREZIONE SCIENTIFICA / RESPONSIBLE DIRECTOR AND SCIENTIFIC DIRECTION

Elisa Acanfora (Università degli Studi della Basilicata)

DIRETTORE EDITORIALE / EDITOR-IN-CHIEF

Domenico Luciano Moretti (*Alma Mater Studiorum* - Università di Bologna)

VICEDIRETTORE EDITORIALE / ASSISTANT EDITOR

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

REDAZIONE E COMITATO EDITORIALE / EDITORIAL BOARD

Domenico Sergio Antonacci (Centro Studi Storico Archeologici del Gargano)

Marcello Mignozzi (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Elena Percivaldi (Centro Studi Storico Archeologici del Gargano)

Carlo Alberto Rebottini (Centro Studi Storico Archeologici del Gargano)

Grazia Savino (Centro Studi Storico Archeologici del Gargano)

Maristella Trombetta (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

COMITATO SCIENTIFICO / SCIENTIFIC ADVISORY BOARD

Gabriele Archetti (Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano)

Ermanno A. Arslan (Accademia dei Lincei)

Paul Arthur (Università del Salento)

Immacolata Aulisa (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Nora Berend (University of Cambridge, UK)

Joshua Birk (Smith College, Massachusetts, USA)

Marco Borghetti (Università degli Studi della Basilicata)

Pasquale Cordasco (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Pasquale Corsi (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Sheila Dillon (Duke University, Carolina del Nord, USA)

Horst Enzensberger (Bamberg University, DE)

Pasquale Favia (Università degli Studi di Foggia)

Paola Galetti (*Alma Mater Studiorum* - Università di Bologna)

Dawn Marie Hayes (Montclair State University, New Jersey, USA)

Lorenzo Infante (Università degli Studi di Foggia)

Luca Lombardi (Accademia Italiana di Studi Numismatici)

Caterina Mannino (Università del Salento)

Francesco Martorella (Università degli Studi della Basilicata)

Marcello Mignozzi (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Nicola Moretti (Università degli Studi della Basilicata)

Italo Maria Muntoni (Soprintendenza ABAP BAT e Foggia)

Paul Oldfield (University of Manchester, UK)

Donatella Pian (Soprintendenza ABAP BAT e Foggia)

Massimiliano Rossi (Università del Salento)

Marcello Rotili (Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli)

Giuseppe Sarcinelli (Università del Salento)

Massimo Tarantini (Soprintendenza ABAP Firenze)

Alessandro Tomei (Università degli Studi Gabriele d'Annunzio Chieti-Pescara)

Tutti gli articoli sono stati sottoposti a revisione da parte di due referees anonimi esterni alla rivista e hanno superato la procedura di accettazione

Kalkas is a peer review journal

La presente rivista è stata stampata con il contributo del
DIPARTIMENTO DELLE CULTURE EUROPEE E DEL MEDITERRANEO
dell'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA BASILICATA



ISSN: 2612-4637
Pubblicazione annuale
Copyright 2025. Tutti i diritti riservati.
© Edizioni D'Andrea s.n.c.
di Alberto D'Andrea e Christian Andreani
via Marcacci 20, 64026 Roseto degli Abruzzi (TE)
085 8671026
www.edizionidandrea.com
amministrazione@edizionidandrea.it
© Centro Studi Storico Archeologici del Gargano
via Luigi Zuppetta 18/H, 71037, Monte Sant'Angelo (FG)
www.centrostudidelgargano.it

Progetto grafico:
Domenico Luciano Moretti - Alberto D'Andrea
Impaginazione:
Alberto D'Andrea - Andrea Torno Ginnasi - Domenico Luciano Moretti

In copertina: *Sala I del Museo Jatta a Ruvo di Puglia*, fotografia storica, 1903-1911. Albumina foderata con supporto cartaceo secondario, sul retro è riportata la didascalia 'Museo Jatta', cm 30x40. SABAP, Città Metropolitana di Bari, Fototeca, inv. RUVO_FA_MJ000001, da A. Leonardi (con L. De Rosa), a cura di, *Il Museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari 1875-1928*, catalogo della mostra (Bari, Palazzo Ateneo, 28 febbraio-24 aprile 2020), Firenze, Edifir, 2020, collana 'Le voci del museo', Tav. X, p. 114.

Stampa: Services4media, viale Caduti di Nassiriya 39, 70124 Bari

Rivista iscritta al Registro Stampa del Tribunale di Teramo, n° 698

■ SOMMARIO

Editoriale

Elisa Acanfora.....	7
---------------------	---

Articoli

Materiali dall'Italia meridionale nel Museo archeologico nazionale di Firenze: le acquisizioni di Luigi Adriano Milani <i>Barbara Arbeid</i>	9
Una 'sacerdotessa' svelata? Note su una statua dalla collezione MacKowen a Capri <i>Alessia Di Santi</i>	41
«Immensi ricchezze e pezzi di prima rarità in tutte le classi delle medaglie». Osservazioni su una moneta magnogreca della collezione Santangelo nel Museo Archeologico di Napoli <i>Vincenzo Marrazzo</i>	55
Le monete medievali e moderne del Museo «Salinas» di Palermo <i>Giuseppe Sarcinelli</i>	79
Un museo per Rotondella. La collezione numismatica di Nicola Ielpo <i>Chiara Mannoni</i>	91
La collezione numismatica 'Nicola Ielpo' e il Museo di Rotondella <i>Brunella Gargiulo</i>	115
Una segnalazione per il collezionismo e la fortuna ottocentesca della pittura napoletana: la Truchsessian Gallery <i>Elisa Acanfora</i>	161
Frammenti di memoria storica e identità collettiva. La collezione dispersa di William Charlesworth <i>Nadiaclara Trigari</i>	169
«L'unica che meriti nella nostra Provincia l'appellativo di Pinacoteca». Andrea Calenda di Tavani, Michele De Napoli e una lettera dell'Archivio Centrale dello Stato sulla collezione Jatta (26 aprile 1885) <i>Andrea Leonardi</i>	185
Schede bibliografiche e segnalazioni.....	213

■ EDITORIALE

Questo nuovo numero della rivista si presenta in una nuova formula editoriale, pur fedele ai suoi principi fondativi. Ci è parso necessario, dopo l'uscita dei primi tre numeri, con i quali «Kalkas» ha ottenuto la classificazione come Rivista Scientifica, puntare in modo più mirato su alcuni campi specifici dei beni culturali e della storia del Meridione.

Siamo ancora convinti, per altro, dell'opportunità e dell'importanza di guardare ai patrimoni in modo unitario e con metodologie trasversali e transdisciplinari, pur tuttavia, non escludendo di accogliere ancora contributi tra i più vari per campi e metodiche di indagine, riteniamo proficuo focalizzare la rivista sull'archeologia, la numismatica e la storia dell'arte, territori disciplinari che ci appaiono in strettissimo dialogo tra loro, tant'è che in virtù di tale evidente correlazione essi sono compresi tutti nell'Area 10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche, così come tale area viene delineata dall'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR). A tale criterio si attiene attualmente la classificazione delle riviste scientifiche, che, com'è noto, è un'attività espletata dall'ANVUR ai fini del calcolo degli indicatori dell'Abilitazione Scientifica Nazionale e ai fini dell'accreditamento dei corsi di dottorato di ricerca, per le riviste relative ai settori che fanno parte delle scienze umane e sociali e che vengono identificati come 'non bibliometrici'.

Un punto fondamentale, e non derogabile, rimane la prospettiva della rivista sui patrimoni dell'Italia meridionale. A questo principio ispiratore, che ci ha mossi sino dall'avvio dell'impresa editoriale, rimaniamo fedeli nella consapevolezza che il patrimonio del Sud Italia merita valorizzazione maggiore e che, contestualmente, non esiste conservazione e valorizzazione senza il fondamento della ricerca e della riscoperta in sede scientifica. Questi motivi ci hanno mosso inizialmente e continuano a ispirare il nostro impegno nella promozione degli studi sul Meridione.

Questo numero, nello specifico, è dedicato allo studio delle collezioni storiche negli ambiti, appunto, dell'archeologia, della numismatica e della storia dell'arte. Il tema del collezionismo storico, che oggi vede un grande e vivace interesse storiografico, viene qui declinato sia dal punto di vista dello studio delle raccolte appartenute ai territori meridionali sia pure nell'ottica della riscoperta di patrimoni o di singoli reperti di ambito meridionale che si trovano ora, o sono un tempo confluiti, in contesti diversi, ovvero in collezioni storiche del resto d'Italia e d'Europa. È questa dunque l'occasione per segnalare e per

analizzare raccolte ancora poco note, per vicende collezionistiche e per patrimoni contenuti, e nel contempo per portare all'attenzione e per valorizzare materiali di ambito meridionale che, ormai separati dal contesto d'origine, sono confluiti altrove.

Altra innovazione non meno significativa, a partire da questo numero, è relativa alle modalità di pubblicazione della rivista, per la quale all'edizione cartacea si accompagnerà d'ora in poi un accesso aperto o Open Access attraverso cui saranno scaricabili gratuitamente i nuovi numeri dal sito online.

Condividiamo, infatti, i principi che sono alla base di questa pratica di rendere liberamente disponibili, online e senza costi, i risultati della ricerca scientifica, al fine di promuovere la condivisione aperta e la disseminazione del sapere, di favorire la trasparenza nei processi di ricerca e di permettere la riproduzione e la verifica dei risultati. Consideriamo, infine, che il rapido progresso scientifico, la visibilità e l'impatto della ricerca, che sono tra i grandi vantaggi dell'Open Access, siano aspetti di grande rilevanza e necessità se ricondotti al contesto degli studi sull'Italia meridionale, che è il campo su cui vertono precipuamente gli interessi di «Kalkas», nell'intento di promuovere la conoscenza, la tutela e la valorizzazione del territorio.

*Prof.ssa Elisa Acanfora
Università degli Studi della Basilicata
Direttrice Responsabile di «Kalkas»*

MATERIALI DALL'ITALIA MERIDIONALE NEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI FIRENZE: LE ACQUISIZIONI DI LUIGI ADRIANO MILANI

BARBARA ARBEID

ABSTRACT

Luigi Adriano Milani diresse il Regio Museo Archeologico di Firenze fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, ordinando le collezioni storiche, provenienti dalle Gallerie granducali, nella nuova sede destinata al museo nel Palazzo della Crocetta e realizzando nuove sezioni, fra le quali il Museo Topografico dell'Etruria può dirsi la sua opera più degna di nota. La presentazione della civiltà etrusca nella sua varietà, sia diacronica che sincronica tramite i resti materiali restituiti dalle diverse città che ne costituivano l'ossatura socio-politica, fu affiancata da sezioni che raccoglievano reperti di epoca preistorica e storica riferibili a varie popoli dell'Italia antica, con lo scopo di ampliare il discorso di cui il museo era portavoce, illustrando aspetti particolari del mondo etrusco tramite confronti con la documentazione delle popolazioni con cui gli Etruschi vennero in contatto. Il contributo si propone di passare in rassegna le acquisizioni di materiali provenienti dall'Italia meridionale o comunque di produzioni riferibili a tale ambito geografico, ottenute dapprima in modo casuale, in base alle offerte di vendita che pervenivano al museo, e solo con il tempo strutturate più efficacemente in modo da rappresentare le diverse popolazioni indigene che abitarono il Meridione della penisola prima della colonizzazione greca e che in seguito entrarono in contatto, in età storica, con i nuovi arrivati dall'Egeo e con gli Etruschi stessi.

Luigi Adriano Milani directed the Royal Archaeological Museum of Florence between the late Nineteenth century and the early Twentieth century, ordering the historical collections, coming from the Grand Ducal Galleries, in the new headquarters intended for the museum in the Palazzo della Crocetta and creating new sections, among which the Topographical Museum of Etruria, his most noteworthy work. The presentation of the Etruscan civilization in its variety, both diachronic and synchronic through the material remains coming from the various cities that constituted its socio-political backbone, was flanked by sections that collected finds from prehistoric and historical times related to various peoples of ancient Italy. The aim was to illustrate particular aspects of the Etruscan world through comparisons with the documentation of the populations with which the Etruscans came into contact. This contribution aims to review

the acquisitions of materials coming from Southern Italy, or produced in this geographical area. They were obtained at first randomly, basing on the selling offers received from the museum, and only over time they were acquired more effectively so as to represent the different indigenous populations who inhabited the South of the peninsula before Greek colonization and who subsequently came into contact, in historical times, with the newcomers from the Aegean and with the Etruscans themselves.

Nell'incessante e proteiforme attività prodigata da Luigi Adriano Milani per oltre tre decenni al servizio del Regio Museo Archeologico di Firenze¹, un ruolo del tutto particolare ebbe il progetto di affiancare all'impresa del Museo Topografico dell'Etruria due sezioni ad esso strettamente correlate, dedicate una alle fasi preistoriche della civiltà etrusca (e più in generale della penisola italiana) e ai cosiddetti 'confronti italici' e l'altra alle antichità preelleniche, entrambe comprendenti dunque quel materiale raccolto per servire da comparazione e illustrazione della collezione etrusca esposta nel Museo Topografico².

Tale progetto, ispirato ai principi della museografia nord-europea già presa come modello di riferimento nell'allestimento del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico di Roma da Luigi Pigorini³, al quale Milani doveva in buona parte il suo ruolo nell'istituzione fiorentina⁴, doveva essere già, in qualche modo, nelle intenzioni dell'archeologo veronese sin dall'inizio della sua carriera, se è lecito vedere una sua mossa dietro la richiesta, a firma del direttore delle Gallerie, inviata al sindaco di Este nel giugno 1883, appena qualche mese dopo l'apertura del museo nella nuova sede del Palazzo della Crocetta. In particolare, si chiedeva di inviare a Firenze «qualche saggio delle antichità atestine» da affiancare alla sezione etrusca del museo, dove, insieme ad altri

¹ Su Luigi Adriano Milani e il suo operato la bibliografia è naturalmente assai vasta: si rimanda per una sintesi biografica e per la bibliografia precedente a SARTI 2012. La figura di Milani docente di archeologia presso il R. Istituto di Studi Superiori di Firenze è stata recentemente oggetto di una mostra virtuale promossa dall'Università degli Studi di Firenze, vd. CIATTI *et alii* 2021. Ringrazio il direttore del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, Mario Iozzo, per l'autorizzazione allo studio dei materiali e alla pubblicazione delle immagini.

² Per la sezione vd. MILANI 1912, pp. 81-85; CECCANTI 1982; SORGE 2010, p. 78; MICOZZI 2012, in particolare pp. 311 e 329-331; SARTI 2012, p. 489. Le basi metodologiche sono di fatto espresse nel discorso inaugurale tenuto da Milani per la sezione di archeologia e paleontologia del secondo Congresso della Società italiana per il progresso delle scienze, nel 1908 (MILANI 1909).

³ Vd. ad esempio BOCCI PACINI 1982, p. 44; MICOZZI 2012, p. 331. Sulla questione delle origini, così come affrontata in Italia fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e sul ruolo centrale di Pigorini in tale dibattito, vd. NIZZO 2014 e PACCIARELLI *et alii* 2014.

⁴ Come bene messo in luce da CAPECCHI 1989-1990.

reperti provenienti da recenti scoperte in località della penisola, «comparirebbero efficacemente a chiarire per via di raffronti molte ardue questioni che attengono alle origini italiane ed etrusche»⁵. I contenuti della nota e la stessa scelta del lessico in cui i concetti sono espressi sembrano infatti anticipare le tematiche e i principi metodologici che saranno al centro del pensiero e dell'azione di Milani nel corso della sua intera vita professionale: la necessità di procedere con metodo comparativo fra le testimonianze materiali di diverse civiltà e popolazioni, il problema delle origini degli Etruschi, la concezione del museo come luogo in cui dare forma materiale, concreta, alle questioni sollevate dalla ricerca storica e archeologica, ad uso sia degli specialisti che dei visitatori.

Nella guida del Regio Museo Archeologico di Firenze edita nel 1912, la sezione «preetrusca e preellenica», che Milani definisce «agli inizi», appare suddivisa in due diverse sale fra loro separate e piuttosto distanti nel percorso di visita: una al primo piano (la numero XVIII), in cui erano esposti, in continuità con la galleria dei vasi (sala XII), i materiali preellenici e arcaici provenienti da Creta, Cipro e dalla Grecia continentale e insulare, e una al piano terra, disposta in un corpo di fabbrica minore lungo il muro meridionale del giardino, indicata con il numero XXV, strettamente collegata invece con il Museo Topografico, tanto che ad essa si accedeva indirettamente attraverso la sala XXIV, dedicata alle testimonianze materiali del territorio perugino, oppure attraverso la sala XXVI, in cui trovava posto una prima embrionale formulazione della galleria dei facsimili della pittura etrusca⁶. Nella planimetria del museo, tuttavia, alla definitiva realizzazione della sezione preetrusca erano già destinate tre ampie sale a destra dell'ingresso su via della Colonna (successivamente, e ancora oggi, occupate dall'Archivio e dal Gabinetto fotografico, con l'annessa sala di posa). Milani tuttavia morì due anni dopo la pubblicazione della guida e, dopo la breve reggenza di Luigi Pernier, con la direzione di Antonio Minto iniziò un processo di progressiva separazione della sezione dei confronti dal Museo Topografico⁷. A partire dal 1928, i confronti italici e mediterranei trovarono posto infatti in sei sale del secondo piano del Palazzo della Crocetta, mentre manteneva ancora

⁵ Archivio delle Gallerie degli Uffizi (d'ora in poi, AGU), filza 1883, posizione 8, fascicolo 51, prot. 1362 del 11.06.1883. Fino all'attuazione del R. Decreto 19 agosto 1891 n. 549 il Regio Museo Archeologico di Firenze era un istituto dipendente dalle Gallerie fiorentine (fino al 1889) e dal Commissariato per le antichità e le belle arti della Toscana (dal 1889 al 1891). Prima della riforma Villari del 1891, Milani era inquadrato come adiutore e successivamente come vicedirettore.

⁶ MILANI 1912, pp. 175-181 e 299-303. Per la galleria della pittura etrusca nel Museo Archeologico di Firenze, CUNIGLIO, LUBTCHANSKY, SARTI 2017.

⁷ Come evidenziato già da MICOZZI 2012, p. 329. Per le biografie di Pernier, Minto e Caputo vd. rispettivamente BERUTTI 2012, PATERA 2012 e CALLOUD 2012.

il rapporto con l'allestimento precedente la collezione delle antichità preistoriche della Toscana, posta al termine del percorso del Museo Topografico⁸. La separazione definitiva avvenne infine con la riorganizzazione dovuta a Giacomo Caputo, quando anche le antichità preistoriche furono spostate al secondo piano del museo, appena tre anni prima dell'alluvione del 1966⁹, determinando una risistemazione (e una compressione) dei confronti italici e mediterranei: i reperti preellenici di Creta furono in quel momento esposti, ad esempio, insieme a quelli provenienti dall'Italia meridionale nella sala V, dove rimasero fino agli anni Ottanta, quando la sezione fu smontata e i materiali trasferiti nei depositi. È a questa fase che risale la documentazione fotografica che possediamo (figg. 1-2): gli allestimenti precedenti sono purtroppo testimoniati solo da descrizioni.

La raccolta dei confronti preistorici e italici e quella preellenica, così come concepite e in parte realizzate da Milani, comprendevano materiale assai eterogeneo per datazione, provenienza e modalità di acquisizione: una collezione vasta e articolata, oggetto solo in parte e in epoca recente di una rinnovata stagione di studi e ricerche¹⁰. In questa breve nota si intende raccogliere e passare in rassegna le acquisizioni di materiali provenienti dall'Italia meridionale o comunque riferibili a produzioni di tale area geografica, per la maggior parte frutto di acquisti avvenuti fra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento e confluiti in buona parte, ma non sempre, in questa particolare sezione del museo.

Le collezioni mediceo lorenese comprendevano un piccolo numero di ceramiche a figure rosse¹¹ e di vasi a decorazione sovradipinta di produzioni apulee e campane¹², che transitarono attraverso il Museo Egizio-Etrusco di via Faenza

⁸ MINTO 1950, pp. 20-22 e 35-36.

⁹ RADMILLI, CREMONESI 1963.

¹⁰ Per i materiali piceni: MICOZZI 2012; per i materiali cumani: NIZZO 2011; per i materiali siciliani vd. per ora SORGE 2010. Quest'ultimo gruppo di reperti è oggetto di un progetto di revisione e studio complessivo affidato dal direttore del Museo, Mario Iozzo, all'equipe del CNR/ISPC di Catania con la partecipazione dell'École Française de Rome. Per le antichità 'preelleniche' provenienti dalla Grecia, dall'Egeo e da Creta: FIRENZE 2007; JASINK, BOMBARDIERI 2009; JASINK 2011; PAOLETTI 2012; IOZZO 2019; MONACO 2019. Le antichità cipriote, già oggetto di contributi dedicati a specifici nuclei, sono in corso di revisione e di pubblicazione completa da parte di un gruppo di lavoro coordinato da Silvana Di Paolo (CNR/ISPC, Roma); vd. per ora SOLDI c.s. con bibliografia precedente.

¹¹ Vd. MARZI 2015, pp. 35-115, cat. nn. 5-8; 10; 64; 96; 123-124; 234; 285, con bibliografia precedente. Le collezioni del Museo contavano già anche un piccolo ma significativo lotto di vasi a figure nere 'calcidesi', classe che tuttavia all'epoca non era ancora stata enucleata né riconosciuta come di produzione della colonia di Rhegion (vd. IOZZO 1996, pp. 7-13 per le provenienze dei vasi fiorentini).

¹² Vd. ad esempio inv. nn. 4362-4394.



Fig. 1. La sala V del secondo piano del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, intorno agli anni Ottanta del Novecento (foto Archivio fotografico del Museo).



Fig. 2. La sala V del secondo piano del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, intorno agli anni Ottanta del Novecento (foto Archivio fotografico del Museo).

nella sede di via della Crocetta, dove furono raccolti da Milani, già dal primo allestimento del museo, nella galleria dei vasi, uno degli ambienti più rappresentativi del percorso espositivo, affacciato dal primo piano del palazzo sul giardino, in cui trovava posto, in trentotto vetrine, un'illustrazione della storia della ceramografia greca ed etrusca in ordine cronologico, dalle fasi più arcaiche all'ellenismo e all'epoca romana, documentata da alcuni vasi in terra sigillata¹³. Fu esposto invece nella sala X (degli arredi di bronzo)¹⁴, insieme all'elmo dalle Marche con Tritone che sorregge il corpo di un guerriero¹⁵, l'elmo di tipo etrusco-romano da Canosa di Puglia, con iscrizione in alfabeto sud-piceno, già nella collezione di Pier Andrea Andreini, giunto nelle collezioni granducali alla metà del Settecento¹⁶, mentre l'iscrizione con la lista dei decurioni canosini del 223 d.C. fu appesa a una delle pareti della sala XVI (dei piccoli bronzi greci e romani)¹⁷.

Mancavano dunque, nelle collezioni storiche, materiali che rappresentassero la cultura delle popolazioni indigene dell'Italia meridionale, con l'eccezione forse della trozzella messapica inv. n. 4165 (figg. 3-4)¹⁸, riferibile al Late Floral Group of Rudiae di Douwe Geert Yntema¹⁹, il cui basso numero di entrata e l'assenza di altri dati di provenienza nel registro inventariale sembrano indicare una provenienza dalle antiche collezioni. È proprio su questa tipologia di reperti che si focalizzarono gli interessi di Milani.

¹³ La prima descrizione a stampa di questo allestimento, basata su una visita personale delle autrici e su colloqui con lo stesso Milani è in HORNER, HORNER 1884, pp. 206, 226-234; anche MILANI 1912, pp. 146-155. Con il riallestimento di Antonio Minto, nella galleria furono esposti i bronzi figurati etruschi, destinazione che la sala mantiene tuttora, pur con progressive modifiche della selezione delle opere esposte.

¹⁴ MILANI 1912, p. 133.

¹⁵ MICOZZI 2012, p. 313, con bibliografia.

¹⁶ IOZZO 2016, con bibliografia.

¹⁷ MILANI 1912, p. 173; CIL IX, 338, EDR 017264.

¹⁸ Alt. max 20,5 cm; alt. all'orlo 16,5 cm; diam. orlo 7,2 cm; diam. piede 7,5 cm. Integra. Corpo ceramico 7.5 YR 7/2 (*pinkish gray*), con ingubbiatura 10 YR 8/2 (*white*); vernice opaca 10 YR 3/3 (*dark brown*) in alcuni punti diluita 10 YR 5/6 (*yellowish brown*), poco compatta e coprente. Orlo arrotondato, labbro estroflesso a tesa piana, collo concavo con spalla indistinta, corpo globulare, leggermente compresso, piede a disco, anse a nastro sormontanti impostate sull'orlo e poco sopra al punto di massima espansione, con bottoni nel punto di massima altezza e all'attacco con il corpo. La decorazione è composta da una serie di linee orizzontali sul collo, alcune a tremulo; su un lato del corpo, tre metope separate da gruppi di linee verticali e delimitate in basso da tre fasce orizzontali parallele: nelle metope al centro una stella (cfr. YNTEMA 1974, fig. 23.1) e ai lati palmette pendule (cfr. YNTEMA 1974, fig. 23.9); sul secondo lato, motivo a S concatenate verso destra alla base del collo, ramo con foglie lanceolate sulla spalla (cfr. rispettivamente YNTEMA 1974, fig. 23.15 e 24.23). L'esterno delle anse è decorato con linee verticali (cfr. YNTEMA 1974, fig. 24.27), i bottoni superiori sono campiti a vernice mentre quelli inferiori presentano un motivo a croce (cfr. YNTEMA 1974, figg. 23.11 e 12).

¹⁹ YNTEMA 1974, pp. 64-71.

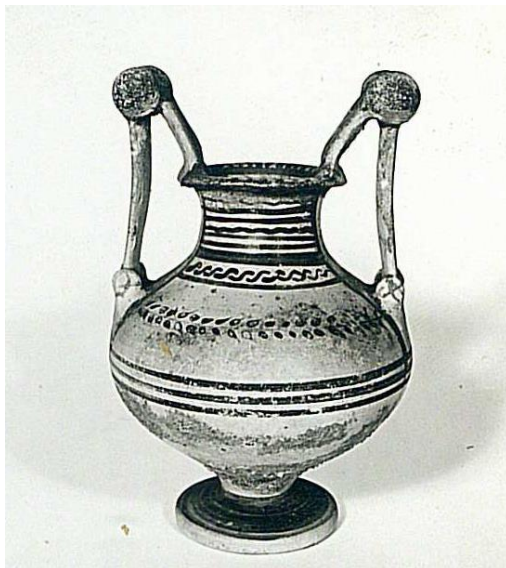


Fig. 3. Trozzella messapica, inv. n. 4165,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).

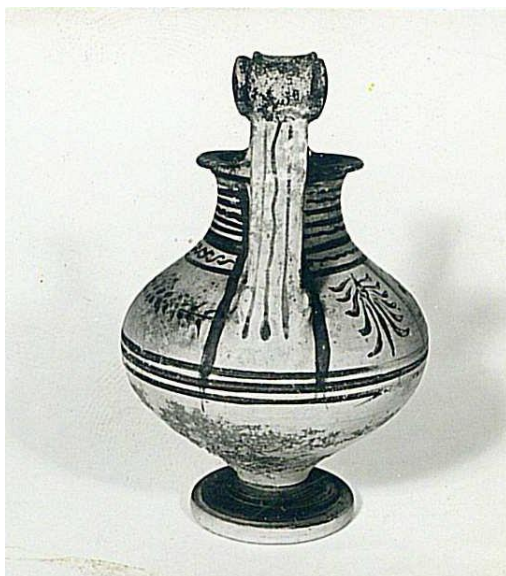


Fig. 4. Trozzella messapica, inv. n. 4165,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).

Una prima acquisizione di materiali dall'Italia meridionale avvenne il giorno stesso dell'inaugurazione del nuovo allestimento del museo in Palazzo della Crocetta: l'antiquario Giuseppe Pacini donò infatti in quell'occasione un gruppo di otto oggetti di varia provenienza, che furono inseriti nell'inventario allora corrente, dietro autorizzazione del Ministero, con i numeri 2964-2971²⁰. Fra di essi vi era la famosa maschera in bronzo di provenienza chiusina, applicata a una calotta di cinerario sempre in bronzo, che sarebbe stata in seguito denominata 'maschera Pacini' dal nome del donatore, insieme a un tripode in bronzo proveniente dal medesimo contesto²¹, un'*hydria* in bucchero di provenienza cortonese²², un rilievo in marmo da Arezzo²³, e quattro vasi di produzioni *matt-painted* dell'antica Apulia per i quali furono fornite, e riportate nella documentazione amministrativa, provenienze dall'Etruria. Tale nucleo comprende due brocchette a labbro orizzontale di produzione daunia, corrispondenti alla forma VI De Juliis: in particolare la brocchetta inv. 72704 (fig. 5)²⁴, integra, per il profilo piriforme e la forma slanciata, è ancora vicina alla tradizione protodaunia, mentre

²⁰ Tale numerazione, che sopravvive nella corrispondenza ufficiale degli anni Ottanta dell'Ottocento relativa alle prese in carico inventariali di quegli anni e in alcuni casi nei cartellini rettangolari bordati in oro, ancora apposti ad alcuni degli oggetti, rappresenta una sequenza inventariale (che non trova riscontro in alcun registro ad oggi noto) antecedente a quella adottata a partire dal primo decennio del Novecento e in vigore fino al 2016 (ARBEID, LEONINI 2020), nella quale il lotto di oggetti fu registrato ai numeri 72698-72705. La corrispondenza relativa alla donazione è in AGU, filza 1883, posizione 8, fascicolo 26, in cui manca tuttavia l'elenco dei reperti donati; la minuta di tale elenco, inviato alla Direzione Generale delle Antichità, si conserva nell'Archivio storico del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (d'ora in poi, AS-MAF), Legato Milani, Corrispondenza varia 1883 (= busta 5, inserto 3), doc. n. 75.

²¹ Sulla maschera Pacini (inv. 72698) vd. da ultimo MAGGIANI 2020, pp. 183-185 (datazione poco prima della metà del VII secolo a.C.). Sul contesto, MINETTI 2004, pp. 152-155 e 384-385, con bibliografia. Gli altri oggetti pubblicati in Milani 1885, p. 292, come provenienti dalla medesima tomba a ziro, ovvero il cinerario in impasto con protomi di grifo, l'*holmos* e le molle in ferro (attualmente disperse) furono acquistate presso Pacini da Milani nel 1885 (vd. AS-MAF, Legato Milani, Corrispondenza varia 1885 (= busta 6, inserto 2, cc. 200-201).

²² Inv. 72699: DONATI 1968, p. 352, n. 272.

²³ Inv. 72700: CIAMPOLTRINI 1984, p. 265, nota 13.

²⁴ Alt. max 10 cm, alt. all'orlo 7-7,5 cm; diam. orlo 5,6 cm. Integra. Corpo ceramico 5 YR 6/2 (*pinkish gray*), con ingubbiatura 10 YR 7/2 (*light gray*); vernice opaca 7.5 YR 2/1 (*black*). Labbro orizzontale a margine assottigliato, breve collo indistinto dalla spalla, corpo ovoidale, fondo piano, ansa sopraelevata a gomito impostata sull'orlo e nel punto di massima espansione, con finestratura rettangolare su entrambi i lati (cfr. DE JULIIS 1977, tav. LVII a, ma con una sola finestratura). La decorazione a fasce orizzontali copre l'intero corpo del vaso; in tre punti, nelle fasce risparmiate, si inserisce una decorazione geometrica realizzata con un pennello sottile: sul collo, meandri singoli fra doppie linee verticali, sul punto di massima espansione, al centro (in opposizione all'ansa) una serie di meandri spezzati, a entrambi i lati di essa due gruppi di losanghe concatenate fra loro; nella parte inferiore del corpo in opposizione all'ansa, motivo a linea spezzata in verticale, fra gruppi di linee; al di sotto dell'ansa un rettangolo fra linee verticali; ai due lati cerchi concentrici; i motivi sono intervallati da ampie fasce verticali. Fascia verniciata

per la sintassi decorativa che scende a ricoprire tutto il corpo del vaso sembra riferibile agli inizi del subgeometrico daunio I: pur nella difficoltà di definizione cronologica di questa classe, dovuta alla persistenza per un ampio arco di tempo di forme e motivi decorativi, si può proporre una datazione del vaso alla prima metà del VII secolo a.C. Più problematico è l'inquadramento della seconda brocchetta (fig. 6)²⁵, con l'ansa ricomposta e forse non pertinente, la cui sintassi decorativa trova confronti nella produzione del daunio I avanzato e II. Entrambi i vasi furono inseriti nella monografia *Apulien vor und während der Hellenisierung mit besonderer Berücksichtigung der Keramik* di Maximilian Mayer del 1914, dove fu riportata la provenienza, ricavata dalla documentazione conservata in museo, dalla Maremma toscana. L'autore commentava come non fosse del tutto inverosimile che alcuni pezzi di produzioni apule potessero essere giunti nell'antichità dalla Campania, dove tali importazioni erano (e sono tuttora) ben documentate²⁶, fino a regioni più a nord lungo la costa tirrenica²⁷. Tale indicazione di provenienza, accolta seppur sempre con il beneficio del dubbio anche nella letteratura successiva (dove è transitata tuttavia come si trattasse di una ipotesi di Mayer)²⁸, è in effetti indicata sia nei registri inventariali che nei cartellini apposti ai due vasi al momento dell'ingresso in museo. L'elenco manoscritto, redatto da Milani, dei materiali

in prossimità dell'orlo; linee circolare intorno all'attacco dell'ansa; sull'ansa motivi a scacchiera fra un reticolo di fasce parallele e intersecate.

²⁵ Inv. 72701; alt. max 23,5 cm, alt. all'orlo 14 cm; diam. orlo 8 cm. Corpo ceramico 7.5 YR 8/2 (*pinkish gray*), ingobbio 10 YR 8/2 (*white*), vernice 10 YR 3/2 (*very dark grayish brown*); ansa: corpo ceramico 5 YR 7/3 (*pink*), vernice 5 YR 3/2 (*dark reddish brown*). Il corpo è integro, se si eccettuano scheggiature diffuse, in cui si notano inclusi di colore bianco, di media granulometria; l'ansa è ricomposta al corpo attraverso due ampie fasce di integrazione corrispondenti ai punti di attacco con il corpo; in prossimità dei punti di frattura si notano segni di limatura: le fratture appaiono essere state regolarizzate per procedere all'integrazione. Differente è il tono del corpo ceramico e della vernice nell'ansa (rosato, caldo, il primo, bruno virante al rosso la seconda) e nel corpo del vaso (tendente al giallo e comunque con una dominante fredda), così come differente appare il ductus della decorazione, con pennellate molto più corsive nell'ansa rispetto alla decorazione del corpo. Labbro orizzontale, breve spalla indistinta di forma tronconica, corpo globulare, fondo con basso piede ad anello, ansa sopraelevata a gomito impostata sull'orlo e nel punto di massima espansione, con apofisi e borchiette plastiche. Tre grandi fasce orizzontali sottolineano il punto di passaggio fra orlo e spalla e fra la spalla e il corpo (unite da fasce verticali) e il punto di massima espansione; al di sotto, ampio motivo a trapezio. Fra tali fasce, sono presenti sottili gruppi di linee orizzontali con campiture verticali, fra i quali sono gruppi di meandri spezzati e rombi campiti di linee diagonali e punti. Nella parte inferiore, motivi a cerchi concentrici.

²⁶ NAVA, SALERNO 2012, con riferimenti.

²⁷ MAYER 1914, p. 164; p. 170, par. C, a) Firenze 2967 taf. 17,2; p. 171, par. C, u) Firenze M.A. taf. 17,5; discussione a p. 173.

²⁸ COLONNA 1974, p. 301, nota 27; SCALICI 2013, p. 22. I due vasi non sono citati in DE JULIIS 1977 p. 83, dove sono discussi i ritrovamenti di materiali dauni al di fuori della Puglia.

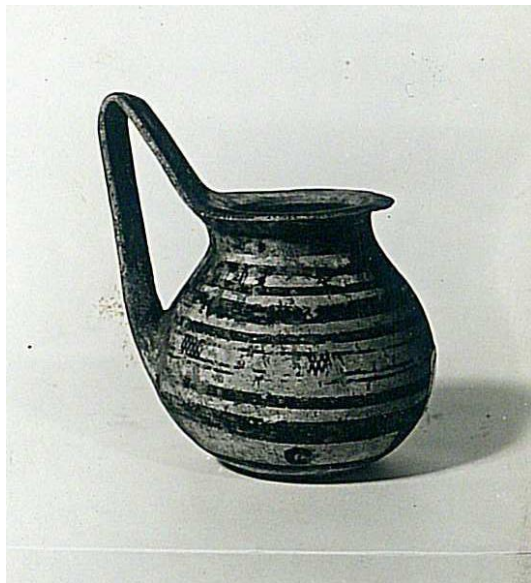


Fig. 5. Brocchetta daunia, inv. n. 72704,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).



Fig. 6. Brocchetta daunia, inv. n. 72701,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).

donati da Pacini nel 1883 riportava tuttavia, almeno inizialmente, un'indicazione ancora più precisa, «Orbetello», barrata in seguito con un tratto di penna. Se le due brocchette hanno trovato una seppur sporadica citazione in letteratura, gli altri due vasi della donazione Pacini non risultano sinora editi: si tratta di una trozzella messapica (fig. 7)²⁹ riferibile al Late Floral Group of Rudiae³⁰, databile fra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C., e di un doppio askos (fig. 8)³¹ in ceramica listata, di datazione analoga, entrambi con una provenienza da Poggibonsi, località valdelsana in provincia di Siena³². Se, da una parte, tale provenienza, priva di ulteriori specifiche e di fatto impossibile da

²⁹ Inv. 72702. Alt. max 25,9 cm; alt. all'orlo 19,6 cm; diam. orlo 9,2 cm; diam. piede 9,3 cm. Una delle anse, con parte dell'orlo ad essa adiacente, è ricomposta; scheggiature e incrostazioni superficiali diffuse. Corpo ceramico 7.5 YR 7/2 (*pinkish gray*), con sottile ingubbiatura 10 YR 8/2.5 (*white*); vernice opaca 10 R 4/6 (*red*) in alcuni punti diluita e virante all'arancio, poco compatta e coprente. Orlo a profilo verticale, labbro estroflesso a tesa piana, collo concavo con spalla indistinta, corpo globulare, leggermente compresso, piede a disco, anse a nastro sormontanti impostate sull'orlo e poco sopra al punto di massima espansione, con bottoni nel punto di massima altezza e all'attacco con il corpo. La decorazione è composta da una serie di linee orizzontali sul collo, alcune a tremulo, al di sotto delle quali è una fascia di S concatenate (cfr. YNTEMA 1974, fig. 23.15). Su ciascun lato del corpo, tre metope separate da gruppi di linee verticali e delimitate in basso da tre fasce orizzontali parallele: nelle metope al centro una stella (cfr. YNTEMA 1974, fig. 23.1) e ai lati palmette pendule (cfr. YNTEMA 1974, fig. 23.9). L'esterno delle anse è decorato con linee verticali (cfr. YNTEMA 1974, fig. 24.27), i bottoni superiori sono campiti a vernice mentre quelli inferiori presentano un motivo a croce (cfr. YNTEMA 1974, figg. 23.11 e 12).

³⁰ YNTEMA 1974, pp. 64-71.

³¹ Inv. 72703. Alt. 23,8 cm; largh. max 18,7 cm. Integro, con l'eccezione di una lacuna e alcune scheggiature dell'orlo dei bocchelli. Corpo ceramico 7.5 YR 7/4 (*pink*); vernice bicroma 2.5 YR 2/1 (*black*) e 10 R 4/6 (*red*), quest'ultima molto diluita e poco coprente. Le due bocche presentano entrambe un breve labbro svasato a tesa orizzontale con orlo a profilo arrotondato: su di una bocca è applicato un filtro a sei fori; un secondo filtro è presente alla base del secondo collo; colli cilindrici; corpo globulare rastremato verso il basso, fondo piano indistinto; ansa a doppio bastoncino impostata fra i due colli. All'interno del corpo è inserita una pallina di argilla. L'interno del collo privo di filtro è decorato da una fascia in rosso; l'esterno dei colli sono decorati da una sequenza di fasce di colore nero-bruno a da una fascia rossa poco al di sotto dell'orlo, al di sotto della quale si trova un motivo a onde correnti con volute verso destra, mentre vicino all'attacco con il corpo entrambe presentano una fascia di S sdraiate verso sinistra; fra gli attacchi dell'ansa si trova un motivo a cerchi concentrici con al centro una croce, inscritto in un doppio motivo quadrangolare a lati concavi con angoli campiti di linee parallele; nella parte superiore del corpo, fascia in rosso fra linee a vernice nera, al di sotto motivo a onde correnti con volute verso destra; nel punto di massima espansione, ampia fascia con motivo a reticolo; al di sotto, motivo a catena orizzontale; fascia rossa fra linee in nero; alla base del corpo stella a cinque punte fra due motivi ondulati verticali. Il vaso, per l'altezza, le caratteristiche della forma e la sintassi decorativa, può inquadrarsi nel gruppo If degli askoi a due colli di F. Curti (2011, p. 56), datato dalla studiosa ancora in parte nel II ma per di più nel I secolo a.C. (CURTI 2011, p. 64).

³² Sui ritrovamenti nel comune di Poggibonsi, vd. ACCONCIA 2012, pp. 22-23, con bibliografia precedente.

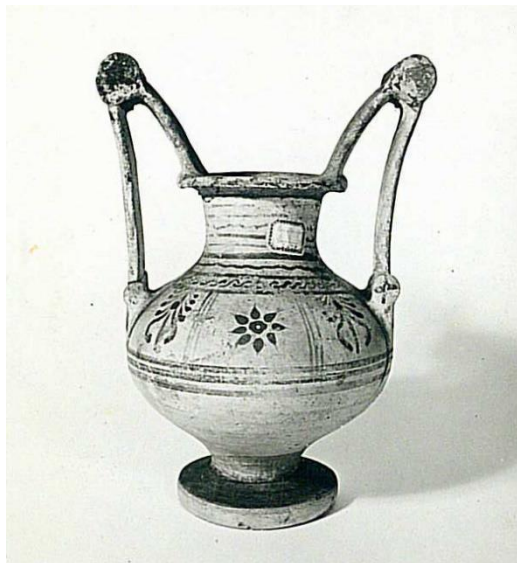


Fig. 7. Trozzella messapica, inv. n. 72702, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (foto Archivio fotografico del Museo).

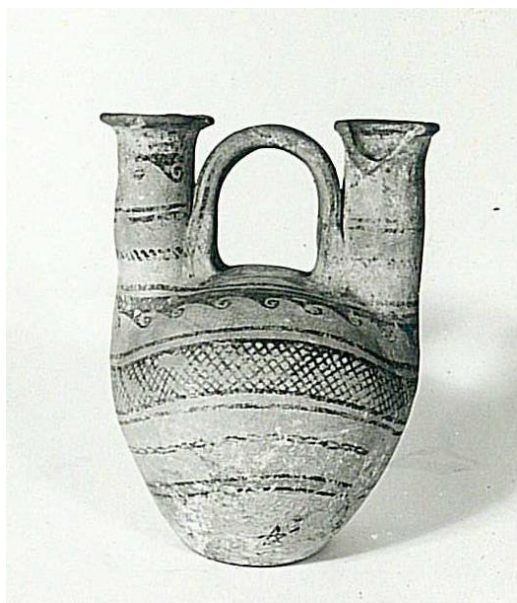


Fig. 8. Askos canosino in ceramica listata, inv. n. 72703, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (foto Archivio fotografico del Museo).

verificare, non può che gettare dubbi sul luogo di effettivo ritrovamento dei vasi, d'altro lato essa non dovrà forse essere confinata del tutto nel limbo della fantasia, considerando una serie di fattori. In primo luogo, della medesima donazione fanno parte altri materiali il cui luogo di provenienza è, in genere, accettato in letteratura. Non appare inoltre motivato, da parte di Pacini, un tentativo di falsificare l'origine di oggetti che egli non proponeva in vendita, ma donava al museo, attribuendo inoltre due provenienze una delle quali, dalla Maremma toscana, piuttosto generica, e l'altra, da Poggibonsi, relativa a una località allora praticamente sconosciuta a livello archeologico e priva di qualsiasi suggestione che potesse nobilitare il pedigree degli oggetti. Infine, andrà considerata la recente valorizzazione, da parte di Stefano Bruni, della provenienza da Populonia di una trozzella messapica oggi al Museo Civico Archeologico di Portoferraio, inquadrabile nel Carovigno Group di Yntema e databile anch'essa nello scorcio del IV o agli inizi del III secolo a.C.³³ Se la provenienza della trozzella fiorentina potesse ritenersi valida, sarebbe così ampliato l'areale di diffusione di questo particolare vaso tipico delle popolazioni messapiche, già documentato nel territorio di Spina e ad Altino sul versante orientale della penisola italiana e a Pontecagnano e, ora, a Populonia, sul versante occidentale³⁴. Assai diversa è la distribuzione della ceramica listata prodotta a Canosa, che appare limitata al territorio direttamente controllato da questa città o da città della Daunia e della Peucezia che tendono a identificarsi, attraverso l'adozione di particolari rituali funerari, con il modello culturale da essa rappresentato. Ritrovamenti al di fuori di quest'area sono limitati a sporadici esemplari o frammenti da Corfinio (dove sono stati messi in relazione con la presenza delle vie di transumanza), Thurii e Nola (quest'ultimo di dubbia attendibilità)³⁵. Giunti assai precocemente nelle collezioni del museo, quando ancora Milani non aveva iniziato a lavorare sul progetto della sezione dei confronti italici, i primi due reperti furono esposti nella galleria dei vasi, come dimostrano i successivi registri inventariali, mentre la trozzella e l'*askos* trovarono collocazione, almeno dagli inizi del Novecento, nella «Sala di Chiusi», evidentemente in ragione della provenienza per essi dichiarata: poco sappiamo dei successivi spostamenti dei quattro reperti fra le varie sezioni del museo, se non che, al momento dello smontaggio degli anni Ottanta, si trovavano ormai nella sala V del secondo piano.

³³ BRUNI 2021.

³⁴ BRUNI 2021, pp. 15-16, con bibliografia.

³⁵ CURTI 2011, pp. 87-90.

Negli anni fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento le acquisizioni di materiali dall'Italia meridionale appaiono episodiche, senza alcuna sistematicità, evidentemente influenzate dalle offerte di acquisto che provenivano al museo e ad esse limitate. Nel 1898 fu acquistato un *askos* a due colli di produzione canosina, in ceramica listata, con una dichiarata provenienza da Sulmona (fig. 9)³⁶,



Fig. 9. Askos canosino in ceramica listata, inv. n. 77978, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (foto Archivio fotografico del Museo).

³⁶ Inv. 77978. Alt. 19 cm; largh. max 20,4 cm. Integro, con l'eccezione di alcune scheggiature dell'orlo dei bocchelli. Corpo ceramico 10 YR 6/3 (*pale brown*); vernice 7.5 YR 3/2 (*dark brown*). Le due bocche presentano entrambe un breve labbro svasato a profilo arrotondato: su di una bocca è applicato un filtro a sei fori; brevi colli cilindrici; corpo globulare, fondo piano indistinto; ansa a nastro impostata fra i due colli. I bordi dei bocchelli sono decorati da una serie di linee diagonali, al centro del filtro un circolo a vernice maggiormente diluita; l'esterno dei colli sono decorati da una sequenza di fasce e da un motivo a onde correnti con volute verso sinistra, mentre vicino all'attacco con il corpo uno presenta un motivo a semicerchi concatenati, l'altro un meandro spezzato; su entrambi i lati del corpo sotto l'attacco dell'ansa, motivo a semicerchi concatenati; fra gli attacchi motivo vegetale inscritto in un motivo quadrangolare a lati leggermente concavi; nella parte superiore del corpo si alternano motivi vegetali e onde correnti; nella parte inferiore motivi vegetali disposti verticalmente e zoomorfi (quadrupedi); in prossimità della base fascia a tratti obliqui; sotto il piede motivo a croce a doppio tratto; sull'ansa, motivo vegetale. La provenienza è documentata dal buono di presa in carico inventariale (n. 522 del 03.09.1898) e ripetuta nel registro inventariale, ma non sono conservati documenti in merito all'acquisizione del pezzo: è assai probabile che la provenienza indicata sia di fatto il luogo di residenza del venditore. Il vaso, per l'altezza, le caratteristiche della forma e la sintassi decorativa, può inquadrarsi nel gruppo Ila degli *askoi* a due colli di F. Curti (2011, p. 54), che rappresenta una fase di passaggio fra la produzione listata I, di cui conserva la maggior parte dei motivi decorativi, e la produzione listata II, ed è databile nel secondo quarto del III secolo a.C. (CURTI 2011, p. 65).

mentre nel 1899 entrarono nelle collezioni altre due trozzelle messapiche, una a decorazione bicroma matt-painted, attribuibile al Transitional Floral Group of Rudiae, databile al secondo-terzo quarto del IV secolo a.C. (fig. 10)³⁷ e una appartenente alla classe sovradipinta di Gnathia (fig. 11)³⁸, provenienti da un «acquisto Quarta», da Ruge (Rudiae), non altrimenti documentato. Sempre nello stesso anno giunse un gruppo più consistente di vasi provenienti da Canneto presso Bari, acquistati dall'avvocato Michele Armenise³⁹. Purtroppo la documentazione conservata in archivio contiene solo la corrispondenza successiva alla compravendita, relativa ai problemi di spedizione dei materiali, e niente di più circostanziato in merito al contesto e alla modalità di rinvenimento

³⁷ Inv. 78719. Alt. max 28 cm; alt. all'orlo 20 cm; diam. orlo 10 cm; diam. piede 9,2 cm. Integra, con piccola lacuna al piede e scheggiature diffuse. Corpo ceramico non visibile; ingobbio 10 YR 8/2 (*white*); vernice opaca, bicroma, 10 YR 3/2 (*very dark grayish brown*) e 2.5 YR 4/8 (*red*), poco compatta e coprente. Orlo a bordo arrotondato, labbro estroflesso a tesa piana, collo concavo con spalla indistinta, corpo globulare rastremato verso il fondo, piede a disco, anse a nastro sormontanti impostate sull'orlo e poco sopra al punto di massima espansione, con bottoni nel punto di massima altezza e all'attacco con il corpo. La decorazione è composta da una serie di linee orizzontali sul collo, che inquadrano un ramo orizzontale con foglie lanceolate (cfr. YNTEMA 1974, fig. 22.23). Su ciascun lato del corpo, tre metope separate da un'ampia fascia verticale fra gruppi di linee e delimitate in basso da una fascia orizzontale fra gruppi di tre linee parallele: nelle metope al centro una palmetta (cfr. YNTEMA 1974, fig. 21.8) fra due stelle (cfr. YNTEMA 1974, fig. 21.1), una delle quali è sostituita su uno dei lati da un boccio di loto (cfr. YNTEMA 1974, fig. 21.10, ma con tre pistilli). L'esterno delle anse è decorato con motivi a tremulo verticali fra linee rette, delimitate in basso da due archi paralleli (cfr. YNTEMA 1974, fig. 22.39), i bottoni presentano un motivo a stella (cfr. YNTEMA 1974, figg. 22.41). Sull'orlo, motivo a triangoli con i vertici alternativamente verso l'alto e verso il basso.

³⁸ Invv. 78720: MAYER 1914, p. 250, n. 71. Alt. max 20,5 cm; alt. all'orlo 16 cm; diam. orlo 7,5 cm; diam. piede 7,5 cm. Integra. Corpo ceramico 10 YR 8/2 (*white*); vernice opaca 2.5 YR 2.5/1 (*black*), compatta e coprente, ruvida al tatto, che risparmia l'interno e il fondo esterno del piede, in cui è presente invece una ingubbiatura 10 R 3/4 (*dusky red*). Forma tipica del Late Floral Group of Rudiae: orlo a bordo arrotondato, labbro estroflesso a tesa piana, collo concavo con spalla indistinta, corpo globulare rastremato verso il fondo, piede a disco, anse a nastro sormontanti impostate sull'orlo e poco sopra al punto di massima espansione, con bottoni nel punto di massima altezza e all'attacco con il corpo. La decorazione, sovradipinta in bianco e giallo, è composta sul lato principale da una protome di leone o altro felino, adorna di bende ai lati, fra due motivi vegetali orizzontali con riccioli e gruppi di bacche rese a piccoli punti; al di sotto dell'orlo, ghirlanda a segmenti bicromi molto semplificata. Sul lato secondario, motivo a cerchio circondato da piccoli punti. I bottoni delle anse sono decorati con motivi a croce e da motivi a punti disposti intorno a un punto centrale. La decorazione è molto offuscata da depositi superficiali ed è di difficile lettura. Per la produzione, non comune, di trozzelle decorate a sovradipintura nello stile di Gnathia, vd. GREEN 2001, p. 60, con altri riferimenti.

³⁹ AS-MAF, 1899, posizione A/33 (=busta 39, inserto 33), «Antichità baresi. Vasi geometrici di Canneto (prov. Bari) (Avv. Armenise Michele via Principe Amedeo 40 Bari)». Vasi già di proprietà Armenise sono confluiti anche nel Museo di Bari (vd. ad esempio MAYER 1914, p. 183, n. 30).



Fig. 10. Trozzella messapica, inv. n. 78719,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).

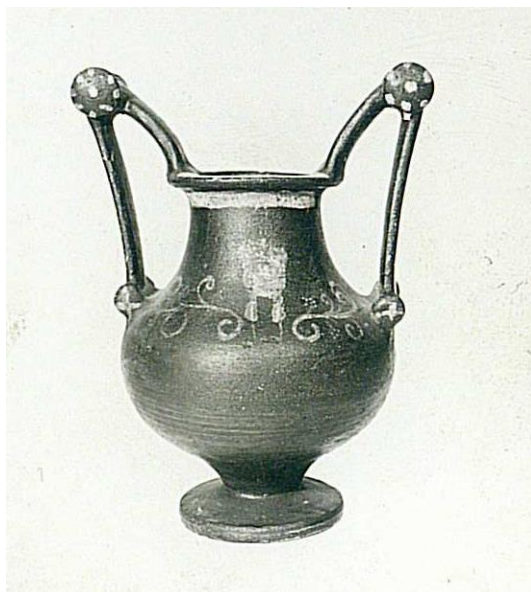


Fig. 11. Trozzella messapica, inv. n. 78720,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).

degli oggetti. Il lotto⁴⁰ comprende 15 vasi a decorazione subgeometrica e listata, fra cui si segnala un bel vaso filtro (fig. 12)⁴¹ e un attingitoio entrambi attribuibili alla produzione del subgeometrico daunio II (fig. 13)⁴². Allo stesso modo priva di ulteriori dettagli, se non l'indicazione «acquisto Perasso» nei registri inventariali, è l'acquisizione di due fibule in bronzo (figg. 14-15)⁴³ da Modura (forse un errore di trascrizione per Manduria) in provincia di Taranto.

⁴⁰ Inv. nn. 78739-78753. Per la maggior parte inediti. 78739: MAYER 1914, p. 194, n. 4; 78744: MAYER 1914, p. 183, n. 33.

⁴¹ Inv. n. 78745. Alt. max 14,3 cm; largh. max 24 cm. Mancante della presa. Corpo ceramico 2.5 YR 6/4 (*light reddish brown*) con ingubbiatura 10 YR 8/2 (*white*), vernice bicroma 10 R 2.5/1 (*reddish black*) e 10 R 3/6 (*dark red*). Ampio bocchello con tesa orizzontale, collo cilindrico, impostato sulla spalla; corpo conico, con foro passante e non comunicante con l'interno che lo attraversa verticalmente al centro del corpo, ampio beccuccio con filtro. La decorazione ricopre l'intero vaso con ampie fasce a vernice nera e rossa, in cui si inseriscono meandri, catene di losanghe internamente campite di punti, motivi rettangolari campiti di linee. Il vaso è inquadrabile nel tipo 3 della forma XII De Juliis (1977, p. 47).

⁴² Inv. n. 78746. MAYER 1914, p. 119, n. 14. Alt. max 20,2 cm; diam. orlo 14,2 cm. Ricomposta un'ampia sezione dell'orlo. Superficie 10 YR 8/4 (*very pale brown*); vernice bicroma 10 R 3/1 (*dark reddish gray*) e 10 R 3/6 (*dark red*). Ampio labbro a tesa orizzontale con orlo arrotondato, superiormente concavo, collo troncoconico, corpo compresso, base indistinta piatta, ansa sormontante con apofisi appuntite, impostata sull'orlo e nel punto di massima espansione. La decorazione è composta sul collo da una metopa centrale con motivi quadrangolari campiti a croce, e metope laterali con file di punti verticali, in corrispondenza dell'ansa triangoli inscritti con vertice rivolto verso l'alto; sulla spalla, teorie di linee e fasce verticali, interrotte al centro da una fila di triangoli con punti inscritti; sul punto di massima espansione, due fasce a vernice bruna con motivi verticali bicromi al centro; nella parte inferiore del corpo ampia fascia a vernice rossa; sul fondo motivo quadrangolare ad angoli concavi con doppia croce inscritta; sul piano superiore dell'orlo fascia rossa; nella parte anteriore dell'ansa motivo centrale con scacchiera, fascia a vernice piena, fra motivi a scacchiera, linee orizzontali sulle apofisi, che si ripropongono anche sul retro, decorato nella parte inferiore solo da fasce a vernice. Nella parte centrale dell'ansa sono presenti tre fori passanti. Il vaso è inquadrabile nel tipo 12 della forma VI De Juliis (1977, p. 45).

⁴³ Inv. nn. 82314-82315, a quanto mi consta inedite. Inv. 82314: lungh. 8,9 cm, diam. max dell'arco 0,8 cm; mancante dell'ardiglione e della parte terminale della staffa; inquadrabile nel tipo 280 (fibule ad arco a contorno ogivale ed estremità decorate, staffa lunga con sezione a J e bottone terminale conico), LO SCHIAVO 2010, pp. 584-595, databile fra gli ultimi decenni del VI e gli inizi del V secolo a.C. Inv. 82315: lungh. 5 cm; largh. della staffa 1,7 cm; largh. max dell'arco 1,3 cm; mancante dell'ardiglione e della parte inferiore della staffa quadrangolare a dorso piatto, decorato con un motivo a palmetta con petalo centrale a freccia; fibule di questo tipo sono documentate in contesti sepolcrali dell'area peuceta e messapica databili nel corso del IV secolo a.C. (cfr. DE FRANCESCO, LONGO 1983, p. 92, con ulteriori riferimenti; altri esemplari da Vaste in MASTRONUZZI, MELISSANO 2015, p. 35, deposito funerario 175 della necropoli di via Principe Umberto, femminile, datato all'ultimo quarto del IV sec. a.C.).



Fig. 12. Vaso filtro daunio, inv. n. 78745,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).

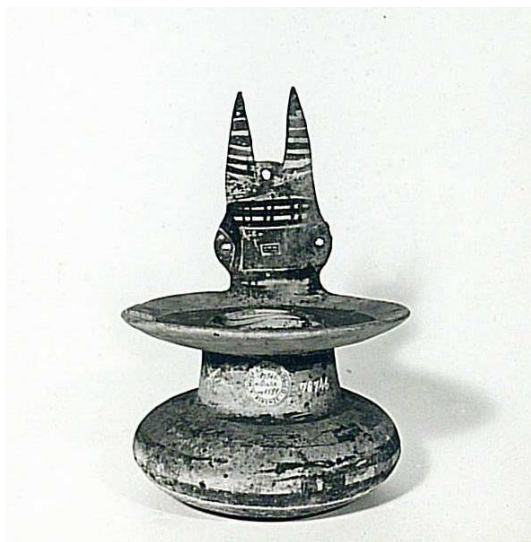


Fig. 13. Attingitoio daunio, inv. n. 78746,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).

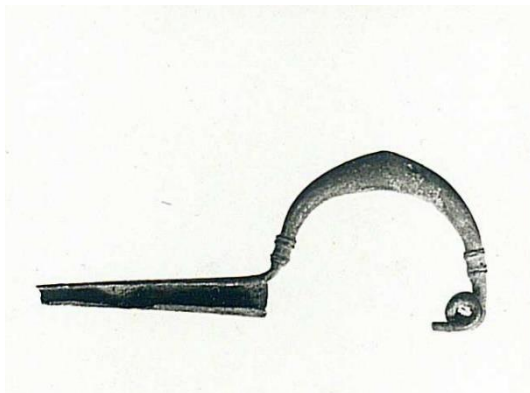


Fig. 14. Fibula in bronzo, inv. n. 82314,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).



Fig. 15. Fibula in bronzo, inv. n. 82314,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).

A partire dal 1905 e fino al 1908, gli acquisti di materiali dall'Italia meridionale si fanno maggiormente continui e strutturati, grazie ai rapporti personali instaurati da Milani con Paolo Orsi da una parte⁴⁴, che assicurò al museo fiorentino alcuni lotti di materiali dalla Sicilia⁴⁵, e con Innocenzo Dall'Osso dall'altra, all'epoca curatore al Museo di Napoli⁴⁶, che si prestò come intermediario di Milani in numerose trattative con antiquari e privati campani. Proprio nel 1905 Dall'Osso inviò a Firenze significativi nuclei di materiali provenienti da Cuma, ceduti da Procolo Lubrano, Giuseppe De Criscio ed Ernesto Osta⁴⁷. Nell'interessante corrispondenza relativa a tali acquisizioni, si intrecciano da parte di Dall'Osso richieste di informazioni scientifiche, fotografie e pubblicazioni, aspettative di conferma rispetto alle proprie ipotesi e spunti di ricerca e alle proprie aspirazioni di carriera, mentre Milani, nella veste di potente mentore, sostiene quando serve, indirizza, fornisce materiale scientifico, mentre avanza ulteriori e specifiche richieste di materiali per l'arricchimento delle raccolte del museo, cui Dall'Osso cerca di dare sollecita attuazione. Insieme al secondo lotto di materiali cumani venduti da Ernesto Osta viene ceduto dunque anche un attingitoio di produzione daunia (fig. 16)⁴⁸, attribuibile alla produzione bicroma del subgeometrico daunio II, con una provenienza da Napoli⁴⁹, ma sono soprattutto le antichità preistoriche della Valle del Sarno, zona oggetto

⁴⁴ SORGE 2010; schede dei materiali Ibidem, pp. 82-90 [M. Paolucci, R. Recanatini, E. Sorge, M. Iozzo, G. De Tommaso]. Su Paolo Orsi vd. SCHENAL PILEGGI 2012 con bibliografia.

⁴⁵ Vd. *supra* nota 10.

⁴⁶ Su Dall'Osso vd. BALDELLI 2012, con bibliografia precedente; più di recente BALDELLI 2014; DALL'OSSO, NIZZO 2014.

⁴⁷ Per i materiali cumani del MAF, vd. NIZZO 2011, per la storia dell'acquisizione e una prima presentazione dei reperti dell'età del Ferro e del periodo orientalizzante e NAPOLITANO 2011, per i bucheri. Per la cista a cordoni in bronzo inv. 82824 vd. MARTELLI 1982. Sul louterion inv. 82533 vd. RESCIGNO 1993, pp. 41-42, n. 2.

⁴⁸ Inv. n. 82316. Integro. Alt. cm 14; diam. orlo cm 9,8. Corpo ceramico 10 R 6/6 (*pale red*); vernice 2.5 YR 2.5/1 (*black*) e 10 R 4/3 (*weak red*). Ampio labbro a tesa orizzontale con orlo arrotondato, collo troncoconico a profilo leggermente convesso, corpo compresso, piede piatto, ansa sormontante con apofisi appuntite e rappresentazione plastica di volatile nella parte centrale, impostata sull'orlo e nel punto di massima espansione. La decorazione è composta sul collo da una metopa centrale con meandro orizzontale, ai lati altre metope delimitate da due linee verticali, con linee spezzate e motivi a catena; sulla spalla, meandro e al di sotto due fasce, linea a tremulo, due ampie fasce. Al di sotto del piede, motivo a reticolo entro ampia fascia; il piano superiore del labbro ha una larga fascia a vernice rossa. Nella parte esterna dell'ansa, motivo a catena fra due fasce di colore nero; nella parte interna rettangoli fra loro inscritti, il più interno diviso in quattro quarti; sulle apofisi linee orizzontali. Nella parte centrale dell'ansa sono presenti tre fori passanti. Il vaso si inserisce nel tipo 12 della forma VI De Juliis (1977, p. 45).

⁴⁹ AS-MAF, 1905, posizione A/26 (=busta 66, inserto 26), prot. 1977/966 del 18.12.1905: lettera di E. Osta a L.A. Milani con trattativa relativa al vasetto: l'iniziale richiesta di 50 £, era stata poi ridotta dal mercante a 35 £ grazie all'intercessione di Dall'Osso.



Fig. 16. Attingitoio daunio, inv. n. 82316,
Museo Archeologico Nazionale di Firenze
(foto Archivio fotografico del Museo).

in quel momento di una intensa attività di ricerca e scavo, a sollecitare l'interesse di Milani⁵⁰. Nel riscontrare l'arrivo dei materiali cumani, il 26 maggio 1905 egli scriveva infatti: «Ora mi mancherebbe un saggio degli oggetti preellenici della Valle del Sarno e spero che a lei non mancherà modo di fare per il Museo di Firenze qualche acquisto atto a supplire tale lacuna. In tale occasione spero che Ella potrà anche mandarmi, come mi aveva promesso, un saggio dei frammenti fittili propri delle grotte eneolitiche della Pertosa e dello Zachito. Io confido in lei per procurarmi quel tanto che basta al mio scopo, che è quello di costituire un materiale di confronto per la civiltà dell'Etruria preetrusca, e della Campania indigena preellenica ed etrusca».⁵¹ Pochi giorni dopo, Dall'Osso

⁵⁰ Spetta a Giuseppe Patroni una prima segnalazione di recenti scoperte nella zona di San Marzano, San Valentino e Striano, fra cui vasi in bucchero del VII-VI secolo a.C., riconosciuti come di produzione locale, che Milani stesso aveva avuto modo di osservare nel Museo Nazionale di Napoli: «Il prof. L. A. Milani, in una visita che fece al nostro Museo, confermò e avvalorò con la sua speciale competenza nelle cose dell'Etruria quanto io avevo già visto» (PATRONI 1901, p. 45). Sulla riscoperta della presenza etrusca in Campania vd. ora NIZZO 2020b, in particolare pp. 209-210 per il ruolo di Patroni e Dall'Osso. Per una panoramica aggiornata sulla situazione della Campania fra la fine dell'età del Bronzo e l'inizio dell'età del Ferro, vd. MELANDRI 2020, per l'età orientalizzante NIZZO 2020a.

⁵¹ AS-MAF, 1905, posizione A/26 (=busta 66, inserto 26), prot. 837/473.

rassicurava Milani: «Fra pochi giorni spero di aver l'incarico di eseguire scavi nella Valle del Sarno a Poggiomarino, dove recentemente si scoprì uno scheletro di donna con ricchi ornamenti d'oro, come avrà appreso dai giornali. Così, stando in posto, avrò meglio occasione di far acquisto di un certo numero di oggetti possibilmente fittili e metallici, che bastino a dare un'idea della civiltà preellenica delle popolazioni sarnensi»⁵². Un primo invio riguardò un'«ascia, di cui le parlai, che il proprietario non vuol lasciare per meno di 30 lire e per 5 lire la palettina unita: pare che ambedue servissero come pendaglio-amuleto e quindi la decorazione punteggiata della palettina sormontata dalle ocherelle potrebbe avere significato religioso, interessante a' suoi studi»⁵³. Dichiarandosi d'accordo nell'accettare i due pendenti, Milani si premurava di conoscere esattamente la località di rinvenimento, che Dall'Osso dichiarò, in una successiva risposta, raccolti «come fui assicurato nei pressi di S. Marzano»⁵⁴.

È solo nel 1908, tuttavia, che si concretizzò l'acquisizione delle ambite antichità sarnesi: all'indomani del trasferimento ad Ancona, Dall'Osso tornò a Napoli per terminare alcuni lavori in corso e provvide a inviare, non senza polemica con la direzione del Museo di Napoli⁵⁵, un gruppo di reperti «preistorici»⁵⁶ da lui acquistati «nella Valle del Sarno (Striano, S. Marzano, S. Valentino etc...), e a Nola campana»⁵⁷. Nell'inviare gli oggetti pochi giorni dopo, precisava ulteriormente i luoghi e le modalità di acquisizione dei materiali: «Gli oggetti di Nola furono raccolti in una sola località detta Macello a Nord-Est della città, ma in più fondi. Ivi esiste la necropoli preistorica nolana, giacché dovunque si scava alla profondità di circa 3 metri s'incontrano tombe

⁵² AS-MAF, 1905, posizione A/26 (=busta 66, inserto 26), prot. 955/455 del 07.06.1905.

⁵³ AS-MAF, 1905, posizione A/26 (=busta 66, inserto 26), prot. 1936/945 del 11.12.1905. Inv. nn. 82262-82263: Nizzo 2007, p. 356, nota 94.

⁵⁴ AS-MAF, 1905, posizione A/26 (=busta 66, inserto 26), prot. 1995/974 del 17.12.1905. Per la storia delle ricerche a San Marzano sul Sarno, LONGO 2010 con bibliografia precedente; più di recente D'ANNA, PACCIARELLI, ROTA 2011; SAVELLA 2018.

⁵⁵ AS-MAF, 1908, posizione A/21 (=busta 84, inserto 21), prot. 1046/894 del 19.05.1908: «Di questi scavi mi occuperò nella mia relazione sulle necropoli della Valle del Sarno, se il nuovo direttore del Museo di Napoli sentirà il dovere di completare la collezione preistorica di Napoli, riunendovi il materiale frammentario, che trovasi ammonticchiato nei depositi e che è forse più importante di quello esposto».

⁵⁶ Inv. nn. 84170-84214 (da Nola) e 84215-84258 (da Striano). Inviando i materiali, Dall'Osso aggiungeva in calce alla lettera di accompagnamento: «Nella cassa oltre ai vasi di Nola e di Striano troverà una trozzella e due tazze ad altro manico di argilla dipinta provenienti da Ascoli Satriano (Puglia) vendutemi da un proprietario di quei luoghi». Non è stato possibile al momento rintracciare questi tre vasi, che non risultano inventariati insieme ai due lotti di oggetti provenienti dalla Valle del Sarno: potrebbero essere stati rimandati indietro da Milani, se non di interesse per il museo. Per le ricerche in questi due centri vd. BONGHI JOVINO 1993 e D'AMBROSIO 2005, con bibliografia; aggiornamento in MELANDRI 2020.

⁵⁷ AS-MAF, 1908, posizione A/21 (=busta 84, inserto 21), prot. 894/435 del 05.05.1908.

d'inumati, circondati dal solito vasellame nerastro. Tale necropoli però raggiunge l'epoca storica, perché nelle tombe più prossime alla città si rinvenivano buccari etrusco-campani e anche vasi dipinti. [...] Gli oggetti di Striano sono stati acquistati in varie gite da me fatte sul posto per presenziare lo scavo delle tombe, quasi sempre però dopo che il materiale era stato già raccolto e mischiati i singoli corredi»⁵⁸.

L'attività di Dall'Osso a favore del museo di Firenze si dirama in quegli anni in molteplici direzioni, non sempre del tutto trasparenti, come nel caso della collana «di pasta vitrea biancastra con vaghi a forma di ghianda in posizione orizzontale e verticale alternati. In quelli verticali la ghianda di bronzo pare star per uscire dall'involucro. Al centro un pendaglio di forma discoidale, sormontata da una sferetta il disco rivestito da una spirale di bronzo», portatagli da «uno scavatore di Pozzuoli»⁵⁹, che egli inviò nel 1906 per essere valutato da Milani con l'avvertenza di rispedirla, in caso non fosse stata di interesse per le collezioni fiorentine, non al Museo di Napoli ma al proprio indirizzo personale. È significativa anche la sottile manipolazione dei dati messa in atto da Milani (cui Dall'Osso si presta con muta accondiscendenza) per definire un luogo di provenienza per il reperto: presentata inizialmente da uno scavatore di Pozzuoli, la collana diviene, nella successiva corrispondenza, semplicemente «da Pozzuoli (Napoli)».

L'interesse di Milani per i materiali preellenici che si andavano scoprendo in quel momento in Campania è documentato anche da una breve corrispondenza dell'anno successivo, quando Dall'Osso inviava a Milani i disegni acquerellati di alcuni reperti provenienti da Pizzofalcone, a Napoli, lamentando di non poter inviare gli oggetti stessi per una valutazione autoptica, in quanto già inseriti nelle collezioni del museo di Napoli. La risposta di Milani è ampia e articolata, ricca di confronti e citazioni bibliografiche, e conferma la datazione preistorica attribuita da Dall'Osso al nucleo di oggetti, concludendosi infine con una richiesta di invio dei materiali stessi: «per l'importanza che l'autopsia degli oggetti in questione ha, nei riguardi della storia o preistoria napoletana, io vorrei pregare per suo mezzo il Direttore del Museo di Napoli di volermeli spedire in plico assicurato. Mi pare che il loro invio a scopo di studio

⁵⁸ AS-MAF, 1908, posizione A/21 (=busta 84, inserto 21), prot. 1046/894 del 20.05.1908.

⁵⁹ AS-MAF, 1906, posizione A/17 (= busta 72, inserto 17), n. prot. 472/254 del 05.04.1906. Inv. 82534, inedita. L'ornamento appare realizzato assemblando elementi in bronzo con supporti in un materiale forse ceramico, non vitreo come descritto nella corrispondenza.

sarebbe molto più giustificato dell'invio a Milano dei pesi dello stesso Museo di Napoli, per semplice oggetto di una esposizione industriale»⁶⁰.

Ben diversa è la via attraverso la quale giunse a Firenze, in quegli stessi anni, un notevole lotto di materiali provenienti dalla necropoli ellenistica di Teano Sidicino. La trattativa, sotto gli auspici degli organi centrali del Ministero dell'Istruzione Pubblica, aveva preso avvio sul finire del novembre 1907, quando, dopo aver presenziato a Roma alle adunanze della sessione autunnale della Commissione Centrale di Antichità e Belle Arti, Luigi Adriano Milani si recò⁶¹, per mandato della commissione stessa, a Teano, per visionare i corredi scoperti negli scavi eseguiti in contrada Gradavola dall'avvocato Casto Zona e da Luigi Nobile nei terreni appartenenti a quest'ultimo, e selezionare quanto di interesse per il Regio Museo Archeologico di Firenze⁶².

Dopo quella rapida visita, durata appena un giorno, i contatti con i venditori furono mantenuti dallo stesso Dall'Osso, che si occupò di condurre a termine la trattativa per l'acquisizione dei materiali di interesse per Milani, ben conoscendone gli obiettivi e principi ispiratori. Il 14 gennaio dell'anno successivo, Dall'Osso inviava dunque a Milani una distinta, redatta sinteticamente da Matteo Della Corte, contenente la lista dei reperti selezionati: i corredi completi di due tombe, una delle quali conteneva i «due piatti con avanzi del silicernium (lepre, tordo, pesci, ecc) sui quali se ben ricorda fermò l'attenzione nell'esaminare detta supellettile», cui si aggiungevano altri pezzi scelti «col criterio di aggiungere a quelli delle suddette tombe, altri vasi di forme in esse mancanti, che col loro complesso giovarono a dare una rappresentanza della ceramica della necropoli sidicina»⁶³. Quest'ultima selezione era stata particolarmente difficile da ottenere, in quanto gli scavatori erano stati contattati da antiquari di Roma e Napoli e non avrebbero voluto smembrare i corredi per consentire l'acquisto di pezzi singoli, soprattutto per i vasi di grandi dimensioni e per la ceramica a figure rosse, materiali per i quali Milani aveva espresso un evidente

⁶⁰ AS-MAF, 1907, posizione A/12 (=busta 78, inserto 12). DALL'OSSO 1906, per una prima notizia sui materiali scavati alle pendici di Pizzofalcone; vd. ora D'ONOFRIO 2017 per una revisione dei ritrovamenti nella zona, con altri riferimenti.

⁶¹ AS-MAF, 1907, posizione C/15 (=busta 81, inserto 1), n. prot. 2055/1001.

⁶² Per gli scavi Zona – Nobile in contrada Gradavola e la prima edizione dei materiali, vd. GABRICI 1910, che riporta i corredi acquisiti dal Museo di Firenze come i numeri 36, 64 e 118 (nota 1): in realtà il corredo della tomba 36 non corrisponde a quanto giunto a Firenze. Si tratta dunque di un errore: il numero corretto del corredo ceduto a Firenze è il 58. Alcuni dei corredi giunti al Museo Archeologico Nazionale di Napoli sono editi in DE FILIPPIS, SVANERA 1996, con un riferimento ai materiali fiorentini a p. 141, nota 4, senza menzione degli oggetti scelti. Su Teano vd. JOHANNOWSKY, MASSA 2011, con bibliografia fino al 2008. Sulle produzioni ceramiche a vernice nera di questo centro vd. di recente MANZINI 2011; MANZINI, OLCESE 2013.

⁶³ AS-MAF, 1908, posizione A/6 (= busta 84, inserto 6), n. prot. 105/149 del 17.01.1908.

interesse. Dall'Osso aveva aggiunto 200 lire al prezzo di stima complessivo, di 800 lire, dell'intero lotto, ma fu infine «per deferenza» che essi si lasciarono convincere a cedere questi materiali, dichiarandosi tuttavia pronti a pagare allo Stato 500 lire pur di evitare l'acquisto dei pezzi scelti da contesti funerari diversi. L'elenco allegato comprendeva dunque 21 reperti oltre a tutto il corredo delle tombe 118 e 126.

Nella sua risposta⁶⁴, Milani approvava in linea di massima la scelta di Dall'Osso, pur rimpiangendo la mancanza del corredo della tomba 123⁶⁵, comprendente il «bellissimo cratere dall'orlo dorato» e alcuni vasi a figure rosse. Comprendendo la difficoltà di ottenere quel corredo al solo prezzo di stima dei reperti, insisteva per ottenere almeno il corredo della tomba 58, «comprendente l'idria col serto di foglie d'oro», spiegandone dettagliatamente le ragioni: «Nel Museo di Firenze non abbiamo nessun esempio di vasi di tale specie che conservino la doratura quindi o la 123 o almeno la tomba 58 sarebbero per noi desideratissime e colmerebbero la lacuna». A testimonianza dell'interesse da parte di Dall'Osso di compiacere Milani, egli si recò il 28 gennaio personalmente a Teano per concludere l'affare, riportandone l'accettazione da parte dei due proprietari, per quanto senza troppo entusiasmo, della proposta di acquisto della tomba 58, quella contenente l'hydria con la decorazione a foglia d'oro⁶⁶. Dall'Osso inviava contestualmente, evidentemente per tentare di risarcire Milani della perdita del cratere pertinente al corredo della tomba 123, la proposta di acquisto di un «bel cratere proveniente da Cuma, pure a vernice nera di forma elegantissima con un serto dorato intorno al corpo», da lui visto presso un antiquario di Napoli, che tuttavia non pervenne poi nelle collezioni fiorentine. Dunque, i criteri che determinarono la selezione dei materiali teanesi giunti infine al museo di Firenze furono la completezza di alcuni corredi⁶⁷, contenenti alcuni specifici oggetti che, per la loro forma, la classe di appartenenza (ceramica a vernice nera con decorazioni in oro) o per la conservazione di tracce dei rituali funerari (piatti con resti di pasto funebre) costituivano una

⁶⁴ AS-MAF, 1908, posizione A/6 (= busta 84, inserto 6), n. prot. 126, n. di part. 70 del 19.01.1908.

⁶⁵ GABRICI 1910, col. 107-116, tomba 62 (123).

⁶⁶ AS-MAF, 1908, posizione A/6 (= busta 84, inserto 6), n. prot. 201/94 del 30.01.1908.

⁶⁷ Tomba 118 (inedita, inv. nn. 83969-83984); tomba 126 (inv. nn. 83985-84000) = GABRICI 1910, tomba 64 (126), col. 117-118; tomba 58 (inv. nn. 84001-84014) = GABRICI 1910, tomba 89 (58), col. 145-146. Il criterio della completezza dei corredi era stato chiaramente indicato da Milani anche, ad esempio, nelle trattative condotte con Francesco Marcelliani per l'acquisto di corredi provenienti dalla città di Vulci (vd. Arbeid 2023).

selezione significativa dell'intera necropoli, più alcuni oggetti individuati per le loro peculiari caratteristiche come rari o unici nel contesto⁶⁸.

Agli inizi del Novecento, dopo l'apertura del Museo Topografico, come si è visto le acquisizioni di materiali dall'Italia meridionale, sino a quel momento governate da criteri piuttosto casuali, si orientano più decisamente sui reperti di epoca preistorica e sulle testimonianze della civiltà delle popolazioni indigene, divenendo inoltre più consistenti e costanti, con l'obiettivo di costituire, per quanto possibile, delle serie esemplificative ed esemplari. Inoltre, mentre le acquisizioni della fine dell'Ottocento avevano trovato posto generalmente nella galleria dei vasi al primo piano, con la più chiara strutturazione del percorso museale del piano terra del museo, i materiali della Campania acquistati negli anni 1905-1908 confluirono direttamente nella costituenda sezione preetrusca e dei confronti italici, inseriti dunque nel percorso museale in modo funzionale all'illustrazione delle antiche civiltà italiche di cui il museo voleva farsi portavoce⁶⁹. Significativo, per comprendere l'orientamento museografico di Milani in quegli anni, è il rifiuto di acquistare una statuette in argento raffigurante un cervo retrospiciente, offerta con la mediazione di Dall'Osso da Luigi Gioia, proveniente secondo il venditore da una tomba della colonia greca di Laos, motivato «dichiarendo che data la provenienza, l'epoca cui appartiene e il soggetto, tale monumento non ha per il nostro museo l'interesse che può avere per le collezioni napoletane», nonostante Dall'Osso accompagnasse l'offerta con una propria lettera che cercava di toccare Milani nei suoi interessi scientifici, visto che il tema iconografico aveva «rapporto con tipi simili di animali espressi sulle monete»⁷⁰.

⁶⁸ Gli oggetti scelti furono inventariati con i numeri 83947-83968: fra di essi, ad esempio, un'hydria «a vernice bianca ornata di festoni rossi, rara nella collezione» (inv. 83950), un «grande kantharos a vernice nera con maniche a corda, unico nella collezione» (83952), un kernos «a 4 anforette, a fregi dipinti» (inv. 83957), che rappresenta una variante, per il numero e la forma dei contenitori, del kernos presente nel corredo della tomba 126, «a 5 crateri» (inv. 83991). Si segnala che entrambi i vasi giunti a Firenze non sono citati in SVANERA 1999, ma sono da riconoscere il primo nell'esemplare SVANERA 1999, p. 12 n. 15, dalla tomba 37 (61), GABRICI 1910, col. 85 e il secondo, dalla tomba 64 (126), GABRICI 1910, col. 117, nell'esemplare SVANERA 1999, p. 12 n. 20.

⁶⁹ MILANI 1912.

⁷⁰ Carteggio in AS-MAF, 1906, posizione A/20 (= busta 72, inserto 20). Non è stato possibile individuare dove sia attualmente conservata la statuette e l'assenza della fotografia, rispedita al mittente, non consente di proporle alcuna valutazione. È possibile, senza dubbio, pensare che la vera motivazione del diniego fosse diversa da quella ufficialmente inviata (ad esempio, che Milani non l'abbia ritenuta autentica); tuttavia, sono documentate risposte assai schiette da parte di Milani, come nel caso del vaso proposto per l'acquisto da Ernesto Osta con una provenienza da Capua: AS-MAF, 1905, posizione A/26 (= busta 66, inserto 26), prot. 1938/977 del 11.12.1905, «Di ritorno a Firenze ho trovato il vaso cosiddetto di bucchero e che Ella mi ha

Dopo la morte di Milani, le acquisizioni di materiali dall'Italia meridionale sono per quasi un secolo un capitolo chiuso: d'altra parte, l'orientamento museografico era ormai decisamente mutato. Le forze della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria furono dapprima canalizzate decisamente da Antonio Minto nel grande progetto di ampliamento del Museo Topografico dell'Etruria e successivamente impegnate nel salvataggio delle opere danneggiate dall'alluvione del 1966, mentre la sezione dei confronti giaceva cristallizzata e destinata infine, dopo una lunga agonia, alla chiusura. È solo in anni recenti, in un panorama completamente diverso, che il Museo Archeologico Nazionale di Firenze ha accolto nuove significative acquisizioni, fra restituzioni allo Stato, donazioni e acquisti per esercizio del diritto di prelazione⁷¹.

BIBLIOGRAFIA

ACCONCIA 2012 = V. Acconcia, *Paesaggi etruschi in terra di Siena. L'agro tra Volterra e Chiusi dall'età del Ferro all'età romana*, Oxford 2012.

ARBEID 2023 = B. Arbeid, *Luigi Adriano Milani e la sala vulcente del Museo topografico dell'Etruria. Trattative, aleatori successi e occasioni perdute*, in «Mélanges de l'École Française de Rome» n° 135-1 (2023), A. CONTI, C. MAZET, L.M. MICHETTI (éd.), *Chroniques vulciennes, 1. De l'âge d'or des fouilles à la création du service de tutelle des monuments*, pp. 95-105.

ARBEID, LEONINI 2020 = B. Arbeid, V. Leonini, *L'Ufficio inventario e catalogo nella riforma del MiBACT*, in B. ARBEID, A. PESSINA, M. TARANTINI (a cura di), *Tutela & Restauro 2016-2019. Notiziario della Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato*, Firenze 2020, pp. 41-49.

BALDELLI 2012 = G. Baldelli, *Innocenzo Dall'Osso*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 236-246.

BALDELLI 2014 = G. Baldelli, *Innocenzo Dall'Osso tra Brizio e Pigorini*, in A. GUIDI (a cura di), *150 anni di preistoria e protostoria in Italia, Studi di Preistoria e Protostoria 1*, Firenze 2014, pp. 277-284.

BERUTTI 2012 = S. Berutti, *Luigi Pernier*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 616-626.

BOCCI PACINI 1982 = P. Bocci Pacini, *Dal Museo Archeologico Nazionale del Pigorini al Museo Topografico del Milani*, in *Luigi Adriano Milani. Origini e sviluppo del complesso museale archeologico di Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico, 14 febbraio-3 ottobre 1982), in «Studi e materiali» n° 5 n.s. (1982), pp. 43-46.

inviato per esame. Tale vaso è certamente di provenienza messicana e non ha niente a che vedere con le antichità italiche e meno che mai cumane».

⁷¹ Si ricordano, fra i materiali editi, una consistente restituzione allo Stato, composta da 340 oggetti fra cui una fibula tarantina con arco in osso configurato a delfino (IOZZO 2013) e la collezione Colombo (FIRENZE 2013; FIRENZE 2018).

BONGHI JOVINO 1993 = M. Bonghi Jovino, *Nola*, in *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle Isole Tirreniche*, 12 (1993), *Siti: Monte Sant'Angelo (1) - Orsomarso*, pp. 373-384.

BRUNI 2021 = S. Bruni, *Messapi nell'Etruria settentrionale? Note su una trozzella da Populonia*, in «Kalkas» n° 3 (2021), pp. 7-23.

CALLOUD 2012 = I. Calloud, *Giacomo Caputo*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 167-179.

CAPECCHI 1989-1990 = G. Capecchi, *Un catalogo mai edito, un disegno archiviato. Vittorio Poggi e la nascita del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Perugia» n.s. 13, n° 27 (1989-1990), pp. 199-230.

CECCANTI 1982 = M. Ceccanti, *Milani: la preistoria e i confronti egeo-italici*, in *Luigi Adriano Milani. Origini e sviluppo del complesso museale archeologico di Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico, 14 febbraio-3 ottobre 1982), in «Studi e materiali» n° 5 n.s. (1982), pp. 78-81.

CIAMPOLTRINI 1984 = G. Ciampoltrini, *Due urne marmoree d'età imperiale da Arezzo*, in «Studi classici e orientali» n° 33 (1984), pp. 261-271.

CIATTI *et alii* 2021 = C. Ciatti, L. Cuniglio, G. Migliore, S. Sarti, A. Urbini, *Insegnare antichità con il disegno. Luigi Adriano Milani e Augusto Guido Gatti al R. Istituto di Studi Superiori di Firenze*, mostra virtuale consultabile all'URL <http://mostre.sba.unifi.it/milani-gatti/>.

COLONNA 1974 = G. Colonna, *Ceramica geometrica dell'Italia meridionale nell'area etrusca*, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna*, Atti dell'VIII convegno di studi etruschi e italici (Orvieto 1972), Firenze 1974, pp. 297-302.

CUNIGLIO, LUBTCHANSKY, SARTI 2017 = L. Cuniglio, N. Lubtchansky, S. Sarti (a cura di), *Dipingere l'Etruria. Le riproduzioni delle pitture etrusche di Augusto Guido Gatti*, Venosa 2017.

CURTI 2011 = F. Curti, *La ceramica listata*, in «Mediterranean Archaeology» n° 24 (2011), pp. 47-92.

DALL'OSSO 1906 = I. Dall'Osso, *Napoli trogloditica e preellenica*, in «Napoli nobilissima» n° 15 (1906), pp. 33-51.

DALL'OSSO, NIZZO 2014 = C. Dall'Osso, V. Nizzo, *Da Carpi a Capri. Innocenzo Dall'Osso e Luigi Pigorini: origini, esiti e conseguenze di un dissidio (1895-1908)*, in A. GUIDI (a cura di), *150 anni di preistoria e protostoria in Italia*, Studi di Preistoria e Protostoria 1, Firenze 2014, pp. 732-742.

D'AMBROSIO 2005 = A. D'Ambrosio, *Striano*, in *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle Isole Tirreniche*, 19 (2005), *Siti: Siracusa - Surbo*, pp. 669-672.

D'ANNA, PACCIARELLI, ROTA 2011 = R. D'Anna, M. Pacciarelli, L. Rota, *Una tomba di alto rango dell'VIII secolo a.C. da San Marzano sul Sarno*, in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale*, Atti del XXVI convegno di studi etruschi e italici (Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Capua, Teano, 11-15 novembre 2007), Pisa-Roma 2011, pp. 591-601.

DE FILIPPIS, SVANERA 1996 = A. De Filippis, S. Svanera, *Di alcuni corredi dalla necropoli di Teano - Fondo Gradavola*, in «Bollettino di Archeologia» n° 37-38 (1996), pp. 127-144.

DE FRANCESCO, LONGO 1983 = R. De Francesco, F. Longo, *Le fibule della Peucezia dal VI al IV sec. a.C.*, in «Taras» n° 3 (1983), pp. 85-100.

- DE JULIIS 1977 = E.M. De Juliis, *La ceramica geometrica della Daunia*, Firenze 1977.
- DONATI 1968 = L. Donati, *Vasi di buccherò decorati con teste plastiche umane*, in «Studi Etruschi» n° 36 (1968), pp. 319-355.
- D'ONOFRIO A.M. 2017 = A.M. D'Onofrio, *La fondazione di Neapolis e la prima fase delle fortificazioni: una proposta di lettura*, in «Siris» n° 17 (2017), pp. 27-49.
- FIRENZE 2007 = M.C. GUIDOTTI, F. LO SCHIAVO, R. PIEROBON BENOIT (a cura di), *Egeo Cipro Siria e Mesopotamia: dal collezionismo allo scavo archeologico: in onore di Paolo Emilio Percorella*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 1 dicembre 2007-4 maggio 2008), Livorno 2007.
- FIRENZE 2013 = M. IOZZO (a cura di), *Arte della Magna Grecia. La collezione Colombo nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, aprile-giugno 2013), Firenze 2013.
- FIRENZE 2018 = M. IOZZO, M.R. LUBERTO (a cura di), *L'arte di donare. Nuove acquisizioni del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, 10 marzo 2018-10 marzo 2019), Firenze.
- GABRICI 1910 = E. Gabrici, *Necropoli di età ellenistica a Teano dei Sidicini*, in «Monumenti Antichi dei Lincei» n° 20 (1910), pp. 5-151.
- GREEN 2001 = J.R. Green, *Gnathia and other overpainted wares of Italy and Sicily: a survey*, in *Céramiques hellénistiques et romaines III*, Besançon 2001, pp. 57-104.
- HORNER, HORNER 1884 = S. Horner, J. Horner, *Walks in Florence and its Environs*, London 1884.
- IOZZO 1996 = M. Iozzo, *Vasi "calcidesi" del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, Ponte-dera 1996.
- IOZZO 2013 = M. Iozzo, *Una fibula tarantina a delfino*, in S. BRUNI, G.C. CIANFERONI (a cura di), *Dosis d'olighe te file te. Studi per Antonella Romualdi*, Firenze 2013, pp. 357-370.
- IOZZO 2016 = M. Iozzo, *Elmo bronzeo di tipo etrusco-romano da Canosa di Puglia (BT)*, in A. CIANCIO, F. ROSSI (a cura di), *Annibale. Un viaggio*, Catalogo della mostra (Barletta, Castello, 2 agosto 2016-22 gennaio 2017), Santo Spirito 2016, pp. 122-123.
- IOZZO 2019 = M. Iozzo, *Gifts and Purchases. Antiquities from Chalke in the National Archaeological Museum of Florence*, in S. SCHIERUP (ed.), *Documenting Ancient Rhodes: Archaeological Expeditions and Rhodian Antiquities*, Acts of the International Colloquium (Copenhagen, 2017), Copenhagen 2019, pp. 241-252.
- JASINK, BOMBARDIERI 2009 = A.M. Jasink, L. Bombardieri, *Le collezioni egee del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, Firenze 2009.
- JASINK 2011 = A.M. Jasink, *La nascita delle Collezioni egee e cipriote del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, in A.M. JASINK, G. TUCCI, L. BOMBARDIERI (a cura di), *MUSINT. Le Collezioni archeologiche egee e cipriote in Toscana. Ricerche ed esperienze di museologia interattiva*, Firenze 2011, pp. 7-13.
- JOHANNOWKY, MASSA 2011 = W. Johannowky, M. Massa, *Teano Sidicino*, in *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle Isole Tirreniche*, n° 20. Sit: Sutera - Toppo Daguzzo, pp. 339-362.

LONGO 2010 = F. Longo, *San Marzano sul Sarno*, in *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle Isole Tirreniche* n° 18, Siti: San Cesario sul Panaro - Siccomonte, pp. 71-79.

LO SCHIAVO F. 2010 = F. Lo Schiavo, *Le fibule dell'Italia meridionale e della Sicilia dall'età del bronzo recente al VI secolo a.C.*, *Prähistorische Bronzefunde* XIV, Stuttgart 2010.

MAGGIANI 2020 = A. Maggiani, *La costruzione dell'immagine del princeps. I cinerari iconici di Chiusi*, in G. DELLA FINA (a cura di), *Ascesa e crisi delle aristocrazie arcaiche in Etruria e nell'Italia preromana*, Atti del XXVII convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria, «Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina"» n° 27 (2020), pp. 179-211.

MANZINI 2013 = I. Manzini, *La ceramica a vernice nera di Teano: nuovi dati sulle caratteristiche della produzione locale*, in G. OLCESE (a cura di), *Immensa aequora Workshop. Ricerche archeologiche, archeometriche e informatiche per la ricostruzione dell'economia e dei commerci nel bacino occidentale del Mediterraneo (metà IV sec. a.C.-I sec. d.C.)*, Atti del convegno (Roma, 24-26 gennaio 2011), pp. 201-208.

MANZINI I., OLCESE G. 2018, *Produzione e circolazione ceramica nella Campania settentrionale. Progetti in corso a Teano, Cales, Capua*, in A. PALMENTIERI, F. RAUSA (a cura di), *Teanum Sidicinum: nuove prospettive per lo studio della città e della sua storia*, Atti del convegno internazionale (Napoli-Teano, 21-22 gennaio 2016), Napoli 2018, pp. 157-168.

MARTELLI 1982 = M. Martelli, *Cista a cordoni da Cuma*, in *Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P.E. Arias*, Pisa 1982, pp. 185-190.

MARZI 2015 = M.G. Marzi, *Il Gabinetto delle Terre di Luigi Lanzi. Vasi, terrecotte, lucerne e vetri dalla Galleria degli Uffizi al Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, Firenze 2015.

MASTRONUZZI, MELISSANO 2015 = G. Mastronuzzi, V. Melissano, *Museo Archeologico di Vaste. Catalogo*, Maglie 2015.

MAYER 1914 = M. Mayer, *Apulien Vor und Während der Hellenisierung mit besonderer Berücksichtigung der Keramik*, Leipzig-Berlin 1914.

MELANDRI 2020 = G. Melandri, *Gli antefatti: X-VIII secolo a.C.*, in V. NIZZO (a cura di), *Gli Etruschi e il MANN*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 16 marzo-31 ottobre 2020), Milano 2020, pp. 32-43.

MICOZZI 2012 = M. Micozzi, *La collezione picena del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, in «Daidalos» n° 13, *Archeologia e memoria storica*, Atti delle giornate di studio (Viterbo, 25-26 marzo 2009), a cura di G.M. DI NOCERA, M. MICOZZI, C. PAVOLINI, A. ROVELLI, pp. 311-353.

MILANI 1909 = L.A. Milani, *Discorso inaugurale della sezione XVIII. Italici ed Etruschi*, in L.A. MILANI, F. PELLATI (a cura di), *Italici ed Etruschi e rendiconto della sezione di archeologia e paleontologia del II congresso della Società Italiana per il progresso delle scienze*, Roma 1909, pp. 3-25.

MILANI 1912 = L.A. Milani, *Il R. Museo archeologico di Firenze. Storia e guida ragionata*, Firenze 1912.

MINETTI 2004 = A. Minetti, *L'orientalizzante a Chiusi e nel suo territorio*, Roma 2004.

MONACO 2019 = M.C. Monaco, *Gifts and Purchases: Antiquities from Rhodes in the National Archaeological Museum of Florence*, in S. SCHIERUP (ed.), *Documenting Ancient Rhodes: Archaeological Expeditions and Rhodian Antiquities*, Acts of the International Colloquium (Copenhagen, 2017), Copenhagen 2019, pp. 253-262.

NAPOLITANO 2011 = F. Napolitano, *Note preliminari sulla circolazione e la diffusione del bucchero etrusco nel kolpos kymaios*, in F. RONCALLI (a cura di), *Munuscula. Omaggio degli allievi napoletani a Mauro Cristofani*, Pozzuoli 2011, pp. 25-50.

NAVA, SALERNO 2012 = M.L. Nava, A. Salerno, *La circolazione della ceramica daunia nella Campania antica*, in A. GRAVINA (a cura di), *32° convegno nazionale sulla preistoria, protostoria, storia della Daunia* (San Severo, 12-13 novembre 2011), San Severo 2012, pp. 235-248.

NIZZO 2007 = V. Nizzo, *Le produzioni in bronzo di area medio-italica e dauno-lucana*, in M.G. Benedettini (a cura di), *Il Museo delle Antichità Etrusche e Italiche*, II, *Dall'incontro con il mondo greco alla romanizzazione*, Roma 2007, pp. 327-359.

NIZZO 2011 = V. Nizzo, *I materiali cumani del Museo Archeologico di Firenze: nuovi dati su Cuma preellenica e sugli scavi Osta*, in *Gli Etruschi e la Campania settentrionale*, Atti del XXVI convegno di studi etruschi e italici (Caserta-Santa Maria Capua Vetere-Capua-Teano, 11-15 novembre 2007), Pisa-Roma 2011, pp. 621-639.

NIZZO 2014 = V. Nizzo, *Il dibattito sull'origine degli Italici nell'età di L. Pigorini: dall'antiquaria all'archeologia*, in A. GUIDI (a cura di), *150 anni di preistoria e protostoria in Italia*, *Studi di Preistoria e Protostoria* 1, Firenze 2014, pp. 261-267.

NIZZO 2020a = V. Nizzo, *Identità in trasformazione: dialettiche simbiotiche nella Campania di età orientalizzante*, in V. NIZZO (a cura di), *Gli Etruschi e il MANN*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 16 marzo-31 ottobre 2020), Milano 2020, pp. 76-87.

NIZZO 2020b = V. Nizzo, *"La conquista del passato": la riscoperta della Campania etrusca dal XVI al XIX secolo*, in V. NIZZO (a cura di), *Gli Etruschi e il MANN*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 16 marzo-31 ottobre 2020), Milano 2020, pp. 180-211.

PACCIARELLI et alii 2014 = M. Pacciarelli, M. Cupitò, R. Grifoni Cremonesi, M. Cremaschi, T. Tagliaferri, *Progressi, polemiche e accentramento. La preistoria e la protostoria italiane al tempo di Luigi Pigorini (1871-1925)*, in A. GUIDI (a cura di), *150 anni di preistoria e protostoria in Italia*, *Studi di Preistoria e Protostoria* 1, Firenze 2014, pp. 149-162.

PAOLETTI 2012 = O. Paoletti, *Ceramica geometrica greca nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, Firenze 2012.

PATERA 2012 = A. Patera, *Antonio Minto*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 503-514.

PATRONI 1901 = G. Patroni, *Necropoli antichissime della Valle del Sarno*, in «*Bullettino di Paleontologia Italiana*» s. III, VII, n° 27 (1901), pp. 41-56.

RADMILLI, CREMONESI 1963 = A. Radmilli, G. Cremonesi, *Guida alla sezione preistorica*, Sesta settimana dei musei italiani, 31 marzo-7 aprile 1963, Firenze 1963.

RESCIGNO 1993 = C. Rescigno, *'Louteria' dipinti cumani*, in «*Prospettiva*» n° 69 (1993), pp. 41-51.

SARTI 2012 = S. Sarti, *Luigi Adriano Milani*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 484-494.

SAVELLA 2018 = D. Savella, *Le necropoli della valle del Sarno: rituali funerari e organizzazione spaziale tra l'età del Ferro e l'Orientalizzante*, in C. MALACRINO, S. BONOMI (a cura di), *Ollus leto datus est. Architettura, topografia e rituali funerari nelle necropoli dell'Italia meridionale e della Sicilia tra antichità e medioevo*, I. *Dalla preistoria all'ellenismo*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio di Calabria, 22-25 ottobre 2013), Reggio Calabria 2018, pp. 207-214.

SCALICI 2013 = M. Scalici, *Ceramica matt-painted in Etruria. Nuovi dati da Cerveteri*, in «Siris» n° 13 (2013), pp. 17-32.

SCHENAL PILEGGI 2012 = R. Schenal Pileggi, *Paolo Orsi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 571-580.

SOLDI c.s. = S. Soldi, *The Italian entomologist Giacomo Cecconi and Cyprus: a step towards the formation of the Cypriot collection in the National Archaeological Museum of Florence*, in T. KIELY, A. REEVE (eds.), *Empire and Excavation: Critical perspectives on archaeology in British-period Cyprus, 1878-1960*, c.s.

SORGE 2010 = E. Sorge, *I materiali siciliani nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, in B. MAURINA, E. SORGE (a cura di), *Orsi, Halbherr, Gerola. L'archeologia italiana nel Mediterraneo*, Catalogo della mostra (Rovereto, Museo Civico di Rovereto, 2 ottobre 2009-30 ottobre 2010), Rovereto 2010, pp. 78-80.

SVANERA 1999 = S. Svanera, *Kernoi da Teano*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte» s. III n° 22 (1999), pp. 7-22.

YNTEMA 1974 = D.G. Yntema, *Messapian painted pottery. Analysis and provisory classification*, in «Bulletin Antieke Beschaving» n° 49 (1974), pp. 3-84.

YNTEMA 1990 = D.G. Yntema, *The matt-painted pottery of Southern Italy*, Galatina 1990.

UNA 'SACERDOTESSA' SVELATA?
NOTE SU UNA STATUA
DALLA COLLEZIONE MACKOWEN A CAPRI*

ALESSIA DI SANTI

«E venne a costituire così il modello delle ville “archeologiche”
avidamente ricercate dai forestieri assetati di memorie classiche
che poi finiscono di guastarsi il palato con i *cocktails* d'antichità
denaturate a bassa percentuale di autenticità»
(Edwin Cerio sulla collezione MacKowen,
in *L'ora di Capri* 1950, p. 236).

ABSTRACT

L'articolo è dedicato a una statua romana, ancora poco nota, che rappresenta una figura femminile panneggiata stante, parte delle antichità raccolte nella seconda metà del secolo XIX da John Clay MacKowen nella sua dimora, la cosiddetta Casa Rossa di Anacapri. Dopo una introduzione sulla collezione MacKowen, il contributo analizza la scultura, ponendo particolare attenzione sulle sue integrazioni moderne, con lo scopo di definire il tipo statuariale e la provenienza di questa statua di dimensioni superiori al vero, integra solo in apparenza.

This article is dedicated to a still little known Roman statue of a standing, clothed female figure from the antiquities collected in the second half of the nineteenth century by John Clay MacKowen in his house, the so-called Casa Rossa of Anacapri. After an introduction to the MacKowen collection, the contribution analyses the sculpture paying particular attention to its modern additions, with the aim of defining the type and the provenance of this larger-than-life statue, which is complete only in appearance.

Introduzione

Questo contributo è dedicato a una statua in marmo raffigurante una figura femminile panneggiata, inizialmente identificata con una sacerdotessa romana,

che fa parte della collezione MacKowen, oggi ospitata presso il museo della Casa Rossa nel centro di Anacapri (Fig. 1)¹. Sebbene la statua sia tutt'altro che nascosta, trovandosi da tempo nel cortile all'accesso di questa casa-museo – in una posizione preminente, che dunque le permette di attirare immediatamente l'attenzione di ogni visitatore, anche di chi si limita soltanto a fare capolino dalla soglia –, si tratta di un'opera presa in considerazione dagli studiosi solo di recente.

Di fatti, prima della scheda di catalogo pubblicata da Silvio La Paglia nell'utilissimo lavoro di catalogazione della collezione², sulla statua erano state scritte solo poche righe, all'interno di un noto volume miscellaneo dedicato alle antichità dell'isola di Capri: «colpisce per l'integrità e le dimensioni la grande statua femminile di sacerdotessa di provenienza sconosciuta, databile alla prima età imperiale»³.

Proprio l'integrità di questa scultura, appena ricordata dalle parole di Valeria Sampaolo, invita, a mio avviso, a sviluppare ancora qualche riflessione, che possa contribuire alla lettura dell'opera e alla ricostruzione delle sue vicende collezionistiche, che risultano ancora da chiarire, così come il suo contesto di provenienza, tuttora sconosciuto. Tuttavia, prima di prendere in esame l'opera, è necessario ricordare, seppur brevemente, le origini della collezione cui appartiene.

* Queste note nascono dagli appunti di uno studio che avviavo qualche anno fa, avendo il desiderio di rivolgere una parte delle mie ricerche alle antichità del mio luogo d'origine. Desidero ringraziare il Comune di Anacapri e l'allora sindaco Francesco Cerrotta per aver accolto con entusiasmo la mia richiesta di studio della statua femminile della collezione MacKowen (attualmente gestita dai Musei e Parchi Archeologici di Capri). Ringrazio inoltre l'allora Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Napoli per aver autorizzato l'esame autoptico e la realizzazione della campagna fotografica ai fini di una pubblicazione scientifica. A Gianfranco Adornato rivolgo un sentito ringraziamento, per avermi incoraggiata a intraprendere questo studio, e un pensiero di riconoscenza va a tutti coloro che mi hanno dedicato del tempo per discuterne, tra i quali Gabriella Cirucci, che ringrazio per i suoi utili suggerimenti. Sono poi particolarmente grata a Stefano Bruni per avermi offerto l'opportunità di presentare il mio contributo in questa sede e alla rivista per averlo accolto. Infine, un affettuoso ringraziamento va a mio zio e a mia cugina, Mario e Silvia Viva, per avermi accompagnata nella prima fase di questa ricerca. Alla mia famiglia caprese dedico queste pagine.

¹ La statua, così come la gran parte della collezione di antichità MacKowen, rimasta a lungo inedita, è ancora priva di un numero di inventario ufficiale. Su questo aspetto si veda LA PAGLIA 2018b, pp. 312-313.

² LA PAGLIA 2018b, pp. 325-326 (MK.B.21). Si veda anche il riferimento alla statua in LA PAGLIA 2018a, pp. 64-65.

³ SAMPAOLO 1998, pp. 286-287, fig. 10.22.

La collezione MacKowen

John Clay MacKowen (1842-1901), nato a Jackson, in Louisiana, nel 1842, era un eccentrico milionario americano, colonnello dell'esercito degli Stati Confederati durante la guerra civile americana. In seguito alla sconfitta culminata con la Resa di Appomattox (1865), MacKowen partì per un primo viaggio in Europa, fermandosi a Parigi; successivamente, nel 1873 ritornò nel Vecchio Continente, soggiornando a Vienna, a Monaco (dove conseguì la laurea in Medicina) e a Roma, prima di giungere a Capri nel 1877, dove sperava di riuscire a curarsi dalla malaria e dall'insonnia. Colpito dalla bellezza dell'isola, vi restò per ben venti anni, fino al dicembre del 1897, quando decise di tornare in Louisiana. Pochi anni dopo il suo rientro in America, nel 1901 venne ucciso in uno scontro a fuoco.

Durante il suo lungo soggiorno caprese, MacKowen dapprima abitò a Marina Grande, per poi trasferirsi ad Anacapri, dove si occupò della realizzazione di una casa dal gusto decisamente eclettico: l'attuale Casa Rossa, così chiamata per il colore delle sue pareti esterne, dipinte di un rosso pompeiano. Questa originale dimora non divenne solo la nuova residenza dell'americano; essa si configurò, infatti, da subito come una casa-museo, dove il suo eccentrico proprietario espose dipinti e arazzi, mobili ottomani, una collezione ceramica, armi e antichità di vario genere, che egli raccolse nel corso della sua permanenza caprese⁴.

Elementi architettonici, sculture, rivestimenti parietali e pavimentali, laterizi, stucchi e affreschi, *instrumenta*, epigrafi e almeno un frammento ceramico, quasi tutti di epoca romana, divennero così parte di questa eterogenea collezione. Le antichità furono esposte negli ambienti della Casa Rossa, ma anche murate nelle pareti della stravagante dimora, dove si possono ammirare ancora oggi⁵. Tra queste si distingue, per le imponenti dimensioni, la statua femminile panneggiata che, oggi come allora, accoglie il visitatore, ergendosi sull'alta base posta in fondo al cortile.

⁴ Sulle vicende biografiche di John Clay MacKowen, si vedano PALOMBI CATALDI 2014b e LA PAGLIA 2018a, ma anche l'utile sintesi di FIORANI 2013, 21. *Casa Rossa*.

⁵ Per una prima catalogazione della collezione di antichità MacKowen si veda LA PAGLIA 2018b. In precedenza, l'intera collezione era sostanzialmente inedita, fatta eccezione per un breve accenno ad alcuni pezzi in SAMPAOLO 1998, pp. 286-287 e per il materiale epigrafico pubblicato da E. Miranda (MIRANDA 1998a, pp. 295-297; MIRANDA 1998b).



Fig. 1. Anacapri, Casa Rossa (Musei e Parchi Archeologici di Capri), statua femminile panneggiata (foto dell'autrice su concessione della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Napoli).



Fig. 2. Anacapri, Casa Rossa (Musei e Parchi Archeologici di Capri), statua femminile panneggiata, profilo destro (foto dell'autrice su concessione della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Napoli).

La statua di 'sacerdotessa': nuove considerazioni su restauri e modelli

La statua, in marmo bianco⁶, di dimensioni superiori al vero⁷, rappresenta una figura femminile adulta, dal corpo giunonico, che si erge in piedi, dritta, su un basso plinto quadrangolare posto su un più alto basamento modanato, di epoca moderna (Figg. 1-2).

⁶ A causa delle non buone condizioni di conservazione della superficie della scultura, non è possibile definire con precisione le caratteristiche della grana del marmo, senza l'ausilio di indagini archeometriche; ci si limita pertanto ad annotare che, in seguito a un primo esame autotico, sembra che sia stato utilizzato un marmo bianco a grana medio-fine sia per le parti antiche che per le aggiunte moderne.

⁷ Altezza totale della statua (senza plinto): cm 225.

Benché la scultura appaia intera, essa è in realtà fratturata e integrata in più punti. La superficie marmorea, inoltre, risulta gravemente danneggiata dagli agenti atmosferici, in seguito a una prolungata esposizione all'aperto: patine, croste, depositi superficiali, fratturazioni e lacune, seppur minime⁸, interessano tutta l'opera. Del resto, bisogna considerare che la statua si trova da più di un secolo nel cortile scoperto della Casa Rossa⁹.

La figura si presenta con gamba sinistra tesa e portante, e gamba destra flessa al ginocchio con la parte inferiore lievemente portata indietro. Il piede sinistro è saldamente appoggiato a terra, mentre il destro ha il tallone leggermente sollevato; entrambi indossano sandali infradito a suola bassa. Le braccia, particolarmente massicce, risultano sproporzionate rispetto al morbido corpo muliebre, oltre che di fattura più grossolana; tali caratteristiche permettono di sostenere che esse siano state aggiunte nel corso di un restauro integrativo post-antico. Il braccio destro, integrato sicuramente a partire dalla zona sottostante alla spalla, è disteso verso il basso; nella mano è una *phiale*. Il braccio sinistro è stato integrato dall'avambraccio alla mano che stringe una piccola *oinochoe*; è stato ricostruito proteso in avanti. A giudicare da quanto sembra si conservi della spalla destra e del braccio sinistro originari, è possibile che pure in origine la scultura fosse rappresentata con questa posizione degli arti superiori, anche se il braccio sinistro doveva essere meno sollevato verso l'alto, ma, come si vedrà in seguito, non si escludono altre possibilità. Continuando con la descrizione dell'opera, il corpo è coperto da un chitone lungo fino ai piedi, al quale si sovrappone un ampio *himation* che avvolge tutta la figura. L'*himation* fascia il seno destro, sale sulla spalla sinistra, gira dietro la schiena passando sotto il braccio destro e, infine, torna sulla spalla sinistra, da dove un lembo ricade verso il basso (Fig. 3).

La testa, compreso il collo, è stata scolpita separatamente dal torso e inserita su di esso¹⁰. Essa è coperta da un velo, che venne ottenuto dallo stesso blocco di marmo, dal momento che non sono visibili punti di disgiunzione tra di esso e la capigliatura della donna (Fig. 4). Questa è costituita da lunghe ciocche ondulate, bipartite al centro della fronte e portate all'indietro, incorniciando

⁸ Si registrano lacune di piccole dimensioni su tutto il panneggio; mancano, inoltre, il mignolo della mano destra, la parte terminale dell'alluce destro e le prime due dita del piede sinistro, che si sono distaccate dopo essere state integrate in fase post-antica, come dimostra la presenza di due piccoli fori funzionali al fissaggio delle aggiunte.

⁹ Sulla lunga permanenza della statua nel cortile della Casa Rossa, nel luogo in cui l'aveva collocata MacKowen, si veda il riferimento all'allestimento negli anni successivi alla morte del collezionista in PALOMBI CATALDI 2014b, pp. 174-176.

¹⁰ Altezza della testa (compreso il collo): cm 37 circa; altezza del volto (dalla sommità al mento): cm 28 circa.



Fig. 3. Anacapri, Casa Rossa (Musei e Parchi Archeologici di Capri), statua femminile panneggiata, dettaglio del profilo sinistro (foto dell'autrice su concessione della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Napoli).



Fig. 4. Anacapri, Casa Rossa (Musei e Parchi Archeologici di Capri), statua femminile panneggiata, testa (foto dell'autrice su concessione della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Napoli).

l'alta fronte dalla forma triangolare. Il resto del volto, invece, ha la forma di un ovale pieno. Del viso della donna colpisce la resa degli occhi, profondamente incavati al di sotto di sopracciglia molto arcuate. I bulbi oculari, dalla superficie convessa e liscia, non presentano tracce di un'eventuale indicazione plastica di iride e pupilla; le palpebre superiori, nettamente definite, sono piuttosto spesse, mentre quelle inferiori sono meno marcate. La linea curva delle sopracciglia, che sono prive di resa plastica della peluria, prosegue con precisione geometrica nel disegnare la radice di un naso dal profilo regolare. La bocca, piccola, è dischiusa; il labbro inferiore è più carnoso di quello superiore, che presenta un sinuoso profilo ondulato. Una fossetta separa il labbro inferiore dal mento, grosso e arrotondato.

Come è stato già rilevato da La Paglia, la statua fa parte di una specifica tipologia di rappresentazioni della figura femminile, note come *Schulterbausch-Typen*. Si tratta di statue muliebri che indossano un chitone ricoperto da

un *himation* e che sono generalmente rappresentate con la gamba sinistra portante e la destra flessa. Derivano da un modello greco tardo-classico, utilizzato per figure divine, per le Muse e per alcune esponenti della famiglia imperiale¹¹.

Se confrontato con esemplari di questa tipologia datati all'epoca giulio-claudia, come per esempio la statua di Livia in veste di Ceres/Tyche da Leptis Magna richiamata da La Paglia¹², oppure, solo per fare un altro esempio, la statua acefala da Veleia similmente attribuita a Livia oppure a Drusilla¹³, il torso della statua della collezione MacKowen può essere datato alla prima età imperiale. Diversamente, la testa, che non ha confronti nella ritrattistica giulio-claudia e che si caratterizza per una resa algida dei lineamenti del volto, esasperata dagli occhi profondamente incavati al di sotto di sopracciglia fin troppo arcuate, è da considerare opera di uno scultore moderno a noi ignoto. Per l'inquadramento cronologico generale della scultura condivido quindi quanto già affermato da S. La Paglia¹⁴.

Tuttavia, diversamente da ciò che è stato finora scritto sulla statua, un quesito, su cui vorrei ora porre l'attenzione, riguarda la descrizione della scultura come una statua *capite velato*¹⁵. La presenza di un velo che avrebbe ricoperto la testa della statua anche in origine mi pare, infatti, non del tutto sicura. Poiché, come precedentemente notato, la parte superiore del velo è connessa alla testa (moderna), senza punti di distacco, bisogna ammettere che almeno questa porzione del copricapo sia un'aggiunta post-antica. A mio avviso, questo giudizio potrebbe essere valido anche per gli altri frammenti appartenenti al velo, vale a dire quelli che ricadono ai lati e sul retro della testa (Fig. 5). Osservando il retro della statua, infatti, queste parti del velo si interrompono, in maniera inaspettata, e il dorso appare ricoperto del solo *himation* (Fig. 6). A differenza di quanto si potrebbe immaginare osservando la parte posteriore delle poche statue *Schulterbausch-Typen* con *capite coperto* di cui è disponibile una fotografia¹⁶, non c'è continuità tra l'*himation* che avvolge la schiena della figura e il velo che copre il retro della testa; un fatto evidente a giudicare dal diverso

¹¹ Per questi tipi statuari il lavoro di riferimento è FILGES 1997, anche se, come notato più recentemente da A. Alexandridis, meriterebbe alcuni chiarimenti circa la definizione dei tipi proposti (ALEXANDRIDIS 2004, pp. 265-266).

¹² Tripoli, Museo Archeologico, inv. n. 208/54. ALEXANDRIDIS 2004, pp. 130-131, n. 37, tav. 9, 4.

¹³ Parma, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 831. ALEXANDRIDIS 2004, p. 172, n. 143, tav. 28, 4.

¹⁴ LA PAGLIA 2018b, pp. 325-326.

¹⁵ La statua viene così descritta in LA PAGLIA 2018b, pp. 325-326.

¹⁶ Si veda, per esempio, una statua da *Rusellae* datata in epoca neroniana (FILGES 1997, p. 246, n. 24).



Fig. 5. Anacapri, Casa Rossa (Musei e Parchi Archeologici di Capri), statua femminile panneggiata, dettaglio del velo frammentario (foto dell'autrice su concessione della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Napoli).



Fig. 6. Anacapri, Casa Rossa (Musei e Parchi Archeologici di Capri), statua femminile panneggiata, retro (foto dell'autrice su concessione della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Napoli).

andamento delle pieghe che si riscontra nei due indumenti. Alla luce di queste ultime considerazioni, non è da escludere, secondo l'opinione di chi scrive, che la scultura possa in realtà essere un esemplare degli *Schulterbausch-Typen* con *capite aperto*.

Infine, vorrei soffermarmi su un dettaglio finora trascurato, che potrebbe ulteriormente chiarire la questione dell'eventuale presenza di un velo nella figura originaria. Si tratta del modo in cui l'*himation* fascia i seni, differenziandosi dagli esempi da Leptis Magna e Veleia ricordati sopra. Questi ultimi, infatti, possono essere considerati dei confronti per quanto concerne la resa del pannello in corrispondenza del ventre e delle gambe, con pieghe che delineano con particolare morbidezza le forme femminili, creando anche degli effetti di trasparenza nella zona dell'ombelico. Diversamente, la fasciatura dei

seni trova riscontro negli esemplari del *Typus Florenz*, secondo la classificazione tipologica degli *Schulterbausch-Typen* proposta da A. Filges¹⁷. A ciò si aggiunga un particolare di non trascurabile importanza per la lettura iconografica dell'opera: come negli esemplari del tipo appena richiamato, il seno destro è visibilmente più sollevato rispetto al sinistro. Questo potrebbe indicare che, al contrario di quanto precedentemente detto, il braccio destro fosse originariamente sollevato; ne conseguirebbe che anche la spalla destra, apparentemente antica, sia in realtà un'aggiunta successiva.

Poiché gli esemplari del *Typus Florenz* generalmente presentano il capo scoperto, quest'ultima proposta di ricostruzione potrebbe supportare l'ipotesi che in origine la statua della collezione MacKowen fosse *capite aperto*.

La provenienza: alcune riflessioni per una questione irrisolta

Sebbene sia piuttosto nota l'attività di 'archeologo' di MacKowen¹⁸, che, oltre a raccogliere antichità per la sua collezione, eseguì in prima persona scavi sull'isola (sicuramente presso l'area di Gradola, come egli stesso ricorda¹⁹), resta incerta la provenienza di molti dei reperti che costituiscono la collezione che radunò nella sua Casa Rossa²⁰. L'assenza di documenti con informazioni sull'origine dei pezzi è alla base di questa grave lacuna. D'altronde, ai tempi dell'americano registrare la provenienza dei manufatti ritrovati o acquistati sul mercato antiquario doveva essere considerata un'azione del tutto superflua.

Ciononostante, non si può fare a meno di restare delusi da questa mancanza di dati a fronte del fatto che proprio MacKowen scrisse l'opera che è considerata la prima accurata monografia dedicata all'isola, pubblicata nel 1884²¹. In questo volume, che resta una preziosa fonte di informazioni su Capri, egli riportò tutti i dati raccolti, frutto anche delle esplorazioni che egli compì per terra e per mare, alla scoperta di tutti gli aspetti dell'isola: dalla geologia, la topografia e il clima, alla storia, gli usi e i costumi. Inoltre, nell'ultima sezione, il testo si sofferma sulla descrizione di siti archeologici, fornendo anche notizie

¹⁷ FILGES 1997, pp. 257-261. Si confronti, per esempio, il torso della collezione MacKowen con la statua acefala da Cirene (Cirene, Museo Archeologico, inv. n. 14.051. FILGES 1997, p. 257, n. 72).

¹⁸ ZACCAGNINI 2014.

¹⁹ CIARDIELLO 2007, p. 32; ZACCAGNINI 2014, pp. 204-205; LA PAGLIA 2018a, p. 58.

²⁰ LA PAGLIA 2018b.

²¹ MACKOWEN 1884. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in traduzione italiana in PALOMBI CATALDI 2014a, pp. 1-143.

sugli scavi compiuti in passato²². Qui però solo poche parole sono dedicate allo scavo di Gradola del 1883, dalle quali purtroppo non è possibile capire se i reperti ritrovati dal colonnello (che parla di sé in terza persona) fossero stati poi portati alla Casa Rossa: «Proprio al di sopra della Grotta [Azzurra] ci sono le rovine di una dimora che era probabilmente una delle ville imperiali, se si considerano i capitelli di marmo scolpito e i marmi riccamente colorati che lì sono stati rinvenuti. L'estate scorsa il colonnello MacKowen vi effettuò degli scavi e trovò frammenti di statue, vari pezzi di pregiati marmi colorati per i pavimenti e altri oggetti che adornavano il ricco palazzo [di Gradola]»²³.

Dunque, alla luce di questo forte desiderio di conoscenza che spinse il colonnello a perlustrare ogni luogo dell'isola e ad annotarne le caratteristiche per consegnarle alla sua opera, stride ancora di più la mancanza di dati sulla provenienza delle opere che egli collezionò nella sua Casa Rossa.

Come conseguenza di ciò, sfogliando il catalogo delle antichità MacKowen recentemente redatto da La Paglia, si osserva che per un numero non trascurabile di reperti è considerata dubbia perfino la provenienza da Capri²⁴. Tra questi, anche la nostra statua, per la quale un'origine locale è ritenuta plausibile ma non certa²⁵.

Naturalmente, senza alcun documento che certifichi la provenienza della scultura, resta difficile esprimersi con sicurezza circa la sua origine e ogni ipotesi sarà destinata a rimanere tale. Tuttavia, penso che in questa sede si possano perlomeno annotare alcune osservazioni, che potranno essere utili per riflettere sulla provenienza di questa straordinaria scultura.

La statua appare di fatti eccezionale a confronto con le altre antichità della collezione: come ricordato all'inizio del contributo e come già sottolineato da Sampaolo nella prima nota dedicata alla scultura²⁶, la statua colpisce per la sua integrità. In effetti, questa completezza dell'opera emerge ancor più se si dà uno sguardo al resto della collezione, costituita da frammenti. Sull'integrità della statua, però, non ci si è ancora soffermati e, pertanto, ritengo che possa valere la pena spendere qualche parola a questo riguardo.

²² PALOMBI CATALDI 2014a, pp. 107-143; ZACCAGNINI 2014.

²³ PALOMBI CATALDI 2014a, p. 116. Su una verosimile provenienza dagli scavi di Gradola di alcune delle antichità esposte nella Casa Rossa, comunemente supposta dagli studiosi, si veda da ultimo DI MARTINO 2021, p. 100.

²⁴ LA PAGLIA 2018b.

²⁵ LA PAGLIA 2018b, pp. 325-326. Si veda anche LA PAGLIA 2018a, pp. 64-65.

²⁶ SAMPAOLO 1998, pp. 286-287.

Come visto nel paragrafo precedente, l'opera appare integra, ma in realtà è stata completata con molte aggiunte moderne. In assenza di analisi archeometriche, che possano distinguere le tipologie di marmo impiegate per la scultura, l'attuale stato di conservazione rende difficoltosa la distinzione tra le integrazioni post-antiche e le parti originali della statua: alterazioni superficiali come patine e croste, oltre che recenti incollaggi visibilmente maldestri, si riscontrano in tutta l'opera che, in aggiunta, si presenta molto fratturata, in più punti. Nonostante ciò, come visto sopra, si può affermare, in seguito a considerazioni formali e stilistiche, che entrambe le braccia, con gli attributi tenuti nelle mani, e la testa, compreso il collo e il velo (probabilmente nella sua interezza), sono integrazioni moderne. A questo punto, sorgerebbe spontanea una domanda: quando venne compiuto questo restauro integrativo?

Se l'opera provenisse da uno scavo condotto a Capri in quegli anni in cui anche MacKowen "scavava" alla ricerca di antichità, si potrebbe affermare con una certa sicurezza che la scultura, rinvenuta in stato frammentario, fosse stata integrata per volere dell'americano, forse al fine di arricchire la sua collezione di frammenti con almeno un pezzo intero. Si tratta di una ricostruzione che però presupporrebbe la presenza sull'isola di una bottega, o almeno di uno scultore, che alla fine del XIX secolo si occupasse di restauri di tale portata e che avesse a disposizione del marmo da cui ricavare le integrazioni. In alternativa, si potrebbe più ragionevolmente ipotizzare che la statua fosse stata acquistata da MacKowen in uno stato simile a quello in cui si presenta oggi; dunque, già integrata con le aggiunte moderne, in seguito a un restauro effettuato più probabilmente sulla terraferma. Questa seconda proposta, dunque, escluderebbe definitivamente la finora presunta provenienza caprese della scultura.

In conclusione, al di là delle specifiche fasi della biografia di quest'opera, che potrebbe essere stata caratterizzata da vicende collezionistiche più complesse di quanto ci si potesse inizialmente immaginare, la presenza di aggiunte moderne richiedenti un certo impegno da parte dello scultore-restauratore, oltre che la disponibilità di una discreta quantità di materia prima, a mio avviso, farebbe propendere per l'ipotesi che la scultura potesse essere stata restaurata da un artefice che operava al di fuori dell'isola. Se così fosse, si potrebbe prendere maggiormente in considerazione l'idea di una provenienza allogena della scultura.

Alcune osservazioni conclusive per nuove prospettive di ricerca

Benché gravemente danneggiata dal tempo e dall'incuria, che ne hanno compromesso la leggibilità, la grande statua femminile panneggiata che ci accoglie quando entriamo nella suggestiva Casa Rossa ideata dallo stravagante MacKowen, è senza dubbio un notevole esemplare della prima età imperiale di quel gruppo di sculture noto con l'etichetta di *Schulterbausch-Typen*. In mancanza della testa originale, l'identità della donna, o della divinità, rappresentata resta purtroppo ignota; certamente, considerate le sue dimensioni nettamente superiori al vero, la scultura doveva raffigurare un soggetto di spicco, indipendentemente dal fatto che fosse umano, divino o semi-divino.

È probabile che lo scultore moderno che ne integrò il volto avesse pensato che la statua dovesse appartenere a Livia. Il volto ovale, gli occhi piuttosto grandi e la bocca piccola, potrebbero infatti vagamente ricordare le fattezze di quella donna che, come noto, fu sposa di Augusto e madre di Tiberio, entrambi centrali per la fase romana di Capri. Tuttavia questa resterà solo una suggestione, impossibile da verificare o smentire.

Si potrebbe, invece, forse scoprire qualcosa in più sulla provenienza della scultura, prendendo in considerazione l'ipotesi qui avanzata di un'importazione dell'opera, già completata con le aggiunte post-antiche. Del resto, le ricerche archivistiche hanno già rivelato la provenienza allogena per diversi pezzi della collezione MacKowen, antichi e non; un fatto che dimostra che il collezionista non era estraneo all'acquisizione di oggetti da diverse parti del mondo²⁷. In questa prospettiva, avendo presente le integrazioni moderne con cui venne completata la nostra statua, le parole di Edwin Cerio sull'allestimento della Casa Rossa, sembrano, a mio avviso, invitare lo studioso a indirizzare le ricerche sulla provenienza della statua proprio al di fuori dell'isola: «non resistendo alla smania di far della sua casa, posta all'entrata del paese, un museo, [MacKowen] ne impiasticciò i muri non solamente con marmi trovati nell'Isola, ma altresì con grandi quantità di sculture ed epigrafi, molte naturalmente apocrife, importate»²⁸.

Tornando all'analisi della scultura, come si è avuto modo di osservare nelle note proposte in questo preliminare lavoro, il fatto che si trattasse di una statua *capite velato* andrebbe messo in discussione alla luce dei pesanti interventi integrativi che hanno interessato tutta la scultura; lo stesso vale per l'originaria posizione del braccio destro, che, sulla base dell'asimmetrica posizione dei

²⁷ LA PAGLIA 2018a; in particolare, p. 57 (con riferimento ad armi e forse anche ad antichità da Gibilterra) e p. 66 (sull'«esistenza di un canale antiquario con la vicina terraferma campana»).

²⁸ CERIO 1950, p. 236.

seni, con quello destro più sollevato rispetto al sinistro, è del tutto verosimile che inizialmente fosse levato in alto. Queste ultime considerazioni consentirebbero, dunque, di aggiungere la statua caprese tra gli esemplari del *Typus Florenz* degli *Schulterbausch-Typen*, con *capite aperto*, a differenza di quanto precedentemente affermato²⁹.

Giunti al termine di queste prime annotazioni sulla statua della collezione MacKowen, il presente contributo non può non concludersi senza l'auspicio che vengano presto effettuate indagini con strumentazione scientifica idonea a comprendere la natura del marmo – possibilmente archeometriche – che possano finalmente consentire di isolare definitivamente la parte antica della scultura dalle aggiunte moderne che, come recentemente rilevato anche da La Paglia³⁰, sono di buona fattura e – complice il pessimo stato di conservazione della superficie – ben si confondono tra i frammenti originali. Questo, infatti, sarebbe di fondamentale importanza per un definitivo inquadramento tipologico e iconografico di questa statua ancora da 'svelare'³¹.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRIDIS 2004 = A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz am Rhein 2004.

CERIO 1950 = E. Cerio, *L'ora di Capri*, Napoli 1950.

CIARDIELLO 2007 = R. Ciardiello, *Abitare a Capri in età romana: il complesso residenziale di Gradola*, in M. AMITRANO, E. FEDERICO, C. FIORENTINO (a cura di), *Conoscere Capri. Studi e materiali per la storia di Capri* 5, Capri 2007, pp. 29-45.

DI MARTINO 2021 = G. Di Martino, *Anacapri*, in L. DI FRANCO (a cura di), *La ricerca archeologica a Capri in età borbonica: siti, personaggi, documenti*, Roma 2021, pp. 95-102.

FILGES 1997 = A. Filges, *Standbilder jugendlicher Göttinnen. Klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption*, Köln 1997.

FIORANI 2013 = T. Fiorani, *Isole nell'Isola. Personaggi, racconti e segreti nelle dimore del mito a Capri*, Capri 2013.

LA PAGLIA 2018a = S. La Paglia, *Un collezionista americano nella Capri di fine Ottocento: John Clay MacKowen "cittadino del paese dell'ozio"*, in L. DI FRANCO, G. DI MARTINO (a cura di),

²⁹ LA PAGLIA 2018b, pp. 325-326, dove la scultura viene ritenuta un esemplare del *Typus Rom/Boston* con *capite velato*.

³⁰ LA PAGLIA 2018b, pp. 325-326. Si veda anche LA PAGLIA 2018a, pp. 64-65.

³¹ Si auspica che queste note possano contribuire ad arricchire la riflessione sulle antichità capresi che solo recentemente stanno ricevendo l'attenzione che meritano. A tal proposito, si vedano i numerosi lavori curati da Luca Di Franco.

Il collezionismo di antichità classiche a Capri tra Ottocento e primo Novecento, Roma 2018, pp. 53-89.

LA PAGLIA 2018b = S. La Paglia, *Catalogo della collezione di antichità MacKowen*, in L. DI FRANCO, G. DI MARTINO (a cura di), *Il collezionismo di antichità classiche a Capri tra Ottocento e primo Novecento*, Roma 2018, pp. 312-338.

MACKOWEN 1884 = J.C. MacKowen, *Capri*, Napoli 1884.

MIRANDA 1998a = E. Miranda, *Le collezioni epigrafiche*, in E. FEDERICO, E. MIRANDA (a cura di), *Capri antica. Dalla preistoria alla fine dell'età romana*, Capri 1998, pp. 293-297.

MIRANDA 1998b = E. Miranda, *Le iscrizioni latine*, in E. FEDERICO, E. MIRANDA (a cura di), *Capri antica. Dalla preistoria alla fine dell'età romana*, Capri 1998, pp. 343-371.

PALOMBI CATALDI 2014a = A.M. Palombi Cataldi (a cura di), *Capri - L'isola rivisitata. Il testo classico di John Clay MacKowen, con nuovo materiale basato su recenti ritrovamenti e ricerche*, Roma 2014.

PALOMBI CATALDI 2014b = A.M. Palombi Cataldi, *Una vita avventurosa*, in PALOMBI CATALDI 2014a, pp. 144-180.

SAMPAOLO 1998 = V. Sampaolo, *Le collezioni private*, in E. FEDERICO, E. MIRANDA (a cura di), *Capri antica. Dalla preistoria alla fine dell'età romana*, Capri 1998, pp. 275-290.

ZACCAGNINI 2014 = R. Zaccagnini, *John Clay MacKowen: un archeologo a Capri*, in PALOMBI CATALDI 2014a, pp. 199-210.

«IMMENSE RICCHEZZE E PEZZI DI PRIMA RARITÀ
IN TUTTE LE CLASSI DELLE MEDAGLIE». OSSERVAZIONI
SU UNA MONETA MAGNOGRECA DELLA COLLEZIONE
SANTANGELO NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI NAPOLI

VINCENZO MARRAZZO

ABSTRACT

Lo studio si focalizza su una moneta d'argento erroneamente attribuita a Taranto descritta nel catalogo della collezione Santangelo (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), una delle maggiori raccolte familiari partenopee del XIX secolo ad oggi esistenti. Dopo un quadro di sintesi della genesi e delle fasi di sviluppo della collezione, la riflessione si concentra su aspetti di natura prettamente monetale. L'analisi delle caratteristiche tecniche e tipologiche consente infatti di identificare l'esemplare con un triobolo di Pandosia, il centro enotrio gravitante dapprima in orbita sibarita e, dopo il 510 a.C., entrato nella sfera di influenza di Crotone. Il carattere di rarità dell'esemplare ne accresce il valore documentario sia all'interno della collezione Santangelo che in rapporto alla produzione monetale del centro emittente, andando ad integrare l'esiguo computo delle frazioni emesse da Pandosia all'inizio del IV secolo a.C.

The study focuses on a silver coin erroneously attributed to Taranto described in the catalogue of the Santangelo collection (Naples, National Archaeological Museum), one of the largest 19th century Neapolitan family collections in existence. After a synthesis of the genesis and development phases of the collection, the paper focuses on aspects of a purely monetary nature. The analysis of the technical and typological characteristics allows us to identify the specimen with a triobole from Pandosia, the Oenotrian center initially gravitating in a Sybarite orbit and, after 510 B.C., in the sphere of influence of Crotone. The rarity of the specimen increases its documentary value both within the Santangelo collection and in relation to the monetary production of the issuing center, integrating the small number of the fractions issued by Pandosia at the beginning of the 4th century B.C.

Nell'ambito di questo numero monografico della rivista dedicato al collezionismo storico, il mio contributo nel settore monetale si focalizza su un esemplare magnogreco di erronea attribuzione proveniente dalla collezione Santangelo, la cui sezione numismatica costituisce per entità e rarità degli esemplari il segmento più rilevante della grande raccolta familiare¹. Per chiarezza espositiva e in linea con la tematica prescelta, si è ritenuto opportuno articolare lo studio in due parti. Nella prima (*La collezione Santangelo*) si presenta una sintesi storica della collezione e delle modalità di formazione e accrescimento dei vari nuclei di materiali che la compongono, con particolare attenzione per il medagliere. La seconda parte (*La moneta n° 3092 della collezione Santangelo*) sviluppa attraverso paragrafi tematici l'analisi monetale, concentrandosi su problematiche di natura giuridica, strutturale e cronologica, valutate nel più ampio contesto della produzione monetaria del centro emittente e nel quadro del collezionismo numismatico del XIX secolo.

PARTE I

La collezione Santangelo

Genesi, sviluppo e declino di una raccolta familiare

«Raffinato esempio di collezionismo archeologico ma soprattutto straordinario strumento di promozione sociale e di autocelebrazione da parte di una borghesia meridionale che si affermava ai danni di un'aristocrazia ricca di storia spesso secolare e tuttavia ormai in forte crisi economica». Le parole con cui Maurizio Paoletti qualifica il Museo Santangelo² sintetizzano con estrema pregnanza i tratti qualificanti di una collezione che per consistenza e ricchezza dei materiali si configura ancora oggi «une des plus belles et des plus intéressantes de l'Italie»³.

Si tratta di una delle maggiori raccolte familiari dell'Ottocento, la cui formazione si snodò nel torbido periodo compreso fra le due Restaurazioni. La

¹ Lo studio trae spunto anche da una ricerca in corso sulla monetazione di Pandosia. Si ringraziano i Direttori del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e del Museum of Fine Arts di Boston per la gentile collaborazione.

² PAOLETTI 2021, p. 77.

³ VINET 1845-1846, p. 475.

componevano una pinacoteca, una collezione vascolare e un medagliere⁴. Apprezzata sin dagli inizi dell'Ottocento da viaggiatori ed eruditi, la collezione costituisce lo straordinario esito delle ambizioni culturali di una famiglia che aveva saputo coniugare l'amore per l'arte e le antichità con i principi di un'erudizione, tanto antiquaria quanto accademica, che andava progressivamente definendosi. A consolidarla si poneva la felice coincidenza con una rinnovata stagione di scavi e scoperte archeologiche nelle varie province del Regno che calamitava l'interesse di studiosi, antiquari e viaggiatori, promuovendone la sensibilità per le antiche memorie del passato.

La raccolta prese avvio con Francesco Santangelo (1754-1836) e venne ampliata dal figlio primogenito Nicola (1786-1851), che ricoprì la carica di Ministro dell'Interno dal 1831 al 1847, e da suo fratello Michele (1796-1876), che mostrò particolare predilezione per le monete.

Esponente della cultura giacobina e massonica dell'ultimo quarto del XVIII secolo, Francesco Santangelo, favorito da contratti vincoli matrimoniali – aveva sposato Flavia Stasi, figlia di un colto libraio di Napoli –, entrò in contatto con i raffinati ambienti culturali partenopei, acquistando progressivamente una posizione di prestigio all'interno dei vertici politici ed amministrativi della città⁵.

Le ingenti disponibilità finanziarie derivate da una brillante carriera di giuriconsulto gli consentirono di acquistare nel 1814 l'antica dimora eretta nel 1466 da Diomede Carafa, conte di Maddaloni, noto collezionista della Napoli aragonese, che vi teneva esposta la sua raccolta di antichità. Nel 1819 Francesco entrò inoltre in possesso di una elegante villa di campagna nel comune vesuviano di Pollena Trocchia a cui il figlio Nicola, in qualità di Ministro, riservò importanti funzioni di rappresentanza in occasione di cerimonie o visite ufficiali⁶.

L'antica dimora dei Carafa dovette apparire agli occhi del Santangelo particolarmente indicata per accogliere la propria collezione, che si poneva in ideale continuità con quella del precedente proprietario. Il cosiddetto palazzo Carafa di Maddaloni, poi Colubrano, fu adibito quindi a museo privato, il Museo Santangelo. L'allestimento museale è noto a grandi linee attraverso la guida *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze* (1845). Il percorso di visita

⁴ Per un quadro di sintesi della collezione Santangelo vd. MILANESE 1996; MILANESE 2005; NIZZO 2010, pp. 475-480; PAOLETTI 2021, con bibliografia precedente. Sulla pinacoteca: FARDELLA 1997a; FARDELLA 1997b. Sulla collezione vascolare: LISTA 1996. Sulle terrecotte: BORRIELLO 1996. Sul medagliere vd. *infra*.

⁵ Sulla figura di Francesco Santangelo vd. LUISE 2001, pp. 53-62.

⁶ PAOLETTI 2021, pp. 84-86.

era strutturato per macro-aree topografiche all'interno delle quali si privilegiava sia la varietà che la rarità degli oggetti, anche di quelli di minor pregio.

Al piano superiore erano poste la pinacoteca (circa 350 tra quadri e stampe) e le sale dedicate alla ricchissima collezione di vasi, ampiamente rappresentativi della produzione attica e di quella italiota (più di 1400 pezzi). La quadreria comprendeva opere riferibili alla scuola tosco-romana, a quella veneziana del Cinquecento e al 'secolo d'oro' della pittura napoletana, ordinate secondo un criterio essenzialmente esornativo che privilegiava i generi e le dimensioni piuttosto che una progressione cronologica delle scuole. Un carteggio datato molti anni dopo (10 maggio 1912) fra il Soprintendente agli scavi e alle Gallerie di Napoli e gli eredi Santangelo di Pollena per chiedere l'autorizzazione a visitare la raccolta fornisce una chiara sintesi del tenore della collezione:

«[...] Gli autori antichi parlano di ritratti di Gentile Bellini, di una “Deposizione” di Antonio Van Dyck, di una “Sacra famiglia” di Vittore Carpaccio, di una “Madonna a tempera” del Memling, di opere del Dürer, del Rembrandt e del Teniers, di Luca Cranach e nientedimeno che di un voluto abbozzo finito del “Giudizio” di Michelangelo. Noi ignoriamo quante di queste attribuzioni dalla moderna critica sarebbero confermate, così come io non sono in grado oggi di dire se ancora alcuna di queste opere si trovi nelle camere restatemi chiuse, sebbene la Marchesa mi abbia dichiarato che certo non vi sono il cosiddetto abbozzo finito di Michelangelo, il “San Girolamo” del Ribera o il quadro del Lippi (voluto Botticelli). Ma nelle sale potute vedere restano ancora alcune piccole tavole fiamminghe che possono rispondere alle attribuzioni di Van der Meulen, Giovanni di Helem [*sic*; Jan Davidsz de Heem?], Adriano Brawer, David Teniers figlio etc. etc., così come alcuni paesaggi del '600 che possono essere stati attribuiti a Salvator Rosa. Restano pure la tela del “Rapimento di Diana” [*sic*] del cav. Calabrese, una di Luca Giordano imitante il Veronese, il “Cristo” di Ghirardi delle Notti; una testa d'angelo attribuita, e forse con ragione, al Correggio; una “Sacra Famiglia” che è forse quella attribuita a Domenico del Ghirlandaio, la tela di Bernardo Cavallino rappresentante la S. Cecilia di cui questo museo ha il magnifico abbozzo e infine non poche tele di minor valore, e una discreta collezione di quadri del secolo passato: del Marinelli, del Maldarelli, di Morelli giovane, del Dalbono etc.»⁷.

Alla pinacoteca seguiva la sala dedicata alle monete (più di 42000 esemplari), racchiuse in pregevoli armadi-monetiere. Chiudeva il percorso, dopo due stanze adibite a biblioteca, una sala dedicata alla sfragistica e una riservata alle terrecotte greche e romane, alle lucerne e agli oggetti in vetro e in bronzo.

⁷ FARDELLA 1997a, pp. 189-190; Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli (d'ora in poi ASSAN), IV C 1.

L'entità e la variegata fisionomia dei materiali si intrecciano con i ruoli amministrativi ricoperti dal Santangelo in varie località del Regno delle Due Sicilie. Ignota è la stima dei materiali raccolti da Francesco Santangelo, derivante in massima parte da acquisti sul mercato antiquario napoletano. È certo invece che un incremento della raccolta si ebbe grazie al primogenito Nicola. I ripetuti soggiorni e/o spostamenti in Campania, Basilicata, Calabria e Puglia dovuti alla progressione di carriera, culminata con la nomina nel 1831 a Ministro dell'Interno sotto Ferdinando II, portarono infatti all'acquisizione – attraverso doni e/o acquisti – di una notevole congerie di materiali archeologici provenienti da scavi che si andavano compiendo in varie province del Regno nella prima metà del XIX secolo.

La carica di Intendente della Basilicata (1812-1815) agevolò non poco l'immissione nella raccolta di alcuni pregevoli vasi apuli provenienti dalle tombe di Serra Lustrante ad Armento scoperte in quegli anni (1814) e i cui corredi furono presto smembrati e alienati⁸. All'ufficio di Sottintendente a Nola è invece da ricondurre la presenza di un gruppo di vasi «nolani» della collezione Santangelo. Terrecotte e monete dalla Calabria furono raccolte nel periodo (forse *ante* 1817-1821) in cui Michele divenne Intendente della Calabria Ultra I con sede a Reggio. Fonte di approvvigionamento di importanti reperti furono inoltre le aree di Metaponto e di Locri, di Pompei e dell'area vesuviana⁹.

L'abbandono della carica di Ministro degli Interni a seguito delle mutate condizioni politiche e il successivo ritiro a vita privata di Nicola (1847) segnano un periodo di stasi della collezione. Per motivazioni economiche, forse connesse alla mancata suddivisione dell'eredità paterna, nel 1847 essa fu interamente trasferita nelle mani del fratello Michele. Per sopraggiunte difficoltà finanziarie, tuttavia, egli fu costretto a stipulare nel 1865 con i signori Rollin e Feuadent, noti collezionisti parigini ed esponenti dell'omonima casa d'aste (*Maison Rollin e Feuadent*), un contratto per la vendita del medagliere e di altri reperti, offrendo però il diritto di prelazione al Municipio di Napoli per l'intera raccolta. L'intervento di Giuseppe Fiorelli, all'epoca Soprintendente Generale e Direttore del Museo di Napoli, nonché numismatico e grande estimatore della collezione Santangelo, riuscì a evitare l'alienazione della raccolta, che fu in parte acquistata dal Municipio di Napoli e successivamente trasferita, per esigenze di spazio, nei locali del Museo Nazionale prontamente adibiti all'esposizione perpetua dei materiali. Il successo dell'iniziativa di Fiorelli valse così a mitigare i gravi episodi di sottrazioni monetali verificatisi all'inizio

⁸ Vd. in proposito PAOLETTI 2021, pp. 86-87, con bibliografia precedente.

⁹ PAOLETTI 2021, pp. 83-84.

del secolo ai danni al Museo di Napoli, che aveva modo di riacquistare una posizione di rinnovato prestigio nel contesto europeo¹⁰.

Dall'acquisto restava fuori la quadreria, che rappresenta non a caso la sezione più compromessa della raccolta. Negli stessi anni della fiera opposizione di Fiorelli alle ambizioni degli antiquari parigini, si ha notizia di un inventario-stima della pinacoteca in lingua francese fatto stilare da Rollin e Feuardent dal quale risulta che i quadri erano in numero pressoché dimezzato (177) rispetto al computo riportato nel 1845 nella citata guida *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze* (350)¹¹.

La morte di Michele (1876) decretò l'inesorabile declino della pinacoteca, ereditata dai suoi pronipoti, Luigi e Mario. Nel 1893 essa venne chiusa al pubblico e risultava ormai interamente trasferita nella villa di Pollena¹². Nei decenni successivi la collezione fu oggetto di ripetuti tentativi di alienazione e per questo al centro di dispute giudiziarie che tuttavia non riuscirono ad evitarne lo smembramento. Nel 1933, nel rispondere alla richiesta di un sopralluogo alla villa di Pollena dell'allora Soprintendente Amedeo Maiuri per una pubblicazione sulle collezioni archeologiche campane, la marchesa Santangelo afferma che «la collezione Santangelo, devo dirle con dispiacere, ora è ridotta a ben poco, per il ritiro di talune quote di eredi poco intelligenti»¹³.

In anni recenti alcuni pregevoli elementi di arredo e altri oggetti sono stati messi in vendita dalla nota casa d'aste Sotheby's¹⁴.

Il medagliere: cinquant'anni di storia

Il medagliere cominciò a prendere corpo prima del 1815¹⁵. Viene infatti citato per la prima volta nella *Guida* del Romanelli, che ne sottolinea la notorietà e il carattere di elevato prestigio¹⁶. Un riflesso del grande interesse rivolto alle monete dai Santangelo si coglie inoltre nella sala prescelta per il meda-

¹⁰ NIZZO 2010, p. 479.

¹¹ Vd. FARDELLA 1997a, p. 188 e ss.

¹² CECI 1893, pp. 149-152.

¹³ FARDELLA 1997a, p. 191.

¹⁴ Sotheby's, Milano, asta del 14-15 giugno 2011: *Dipinti Antichi, Dipinti del Secolo XIX, Libri Antichi, Arredi, Giade, Oggetti d'Arte e la Collezione del Marchese Nicola Santangelo*. Cfr. PAOLETTI 2021, p. 75 e nota 2.

¹⁵ Sulle monete della collezione Santangelo vd. in particolare GIOVE 1996; CANTILENA, GIOVE 2001, pp. 21-24; GIOVE 2007; GIOVE 2013; D'ANDREA, MIGLIOLI, SARCINELLI, VONGHIA 2023, pp. 68-70.

¹⁶ ROMANELLI 1815, p. 90 e ss.

gliere, situata al piano nobile del palazzo di famiglia, fra la quadreria e il gabinetto delle stampe. A quanto si apprende dal Romanelli, le monete erano ordinate su base cronologica e custodite in raffinati armadi in piuma di mogano o di legno lavorato ad intarsio. Uno di questi monetieri, il cosiddetto «armadio cilindrico», fu donato ai signori Santangelo dall'insigne numismatico Francesco Carelli¹⁷.

Le modalità di ordinamento di questa parte della collezione si devono probabilmente a Michele, il quale, amministratore unico dell'intera collezione dal 1847, diede particolare lustro alla raccolta numismatica, anche in virtù del suo grande interesse per le monete.

Ma sono soprattutto i resoconti degli eruditi numismatici dell'epoca a documentare il prestigio della raccolta. Fra questi, Avellino, Raoul-Rochette, Minervini e lo stesso Fiorelli¹⁸, che, come sopra accennato, ebbe un ruolo cardine nell'eludere «un deprecabile espatio che avrebbe privato la Nazione di una delle più celebri raccolte private esistenti in Italia»¹⁹. Minervini, in particolare, sottolinea la liberalità con cui Michele Santangelo gli aveva concesso in più occasioni la facoltà sia di utilizzare disegni delle monete da lui stesso fatti eseguire sia di riprodurre molti esemplari inediti per il suo *Saggio di osservazioni numismatiche*²⁰.

All'atto dell'acquisto da parte del Municipio di Napoli (1864) la consistenza del Medagliere era di 42733 pezzi così suddivisi: «medaglie dei popoli delle città e dei Re; medaglie degli Imperatori romani; medaglie delle famiglie romane emesse ai tempi della Repubblica; monete, tessere e suggelli in piombo; monete del medioevo, assegnatamente di Napoli e Sicilia, suggelli di piombo, di bronzo e tessere gentilizie del medioevo; medaglie dei Pontefici, dei Re e di uomini illustri; monete moderne; miscellanee»²¹.

Per quanto già pianificata da Michele Santangelo, la pubblicazione (parziale) della raccolta fu tuttavia tardiva. Si ha infatti notizia di un catalogo, mai completato, delle monete italiane e siciliane che Michele stava approntando per la pubblicazione ma che rimase in forma manoscritta e andò poi irrimediabilmente disperso²². Dopo un complesso periodo segnato da difficoltà e tensioni nella gestione e nell'ordinamento del Medagliere del Museo di Napoli, in

¹⁷ GIOVE 1996, p. 191.

¹⁸ Vd. rispettivamente AVELLINO 1834, p. 18; RAOUL-ROCHETTE 1840, p. 25, nota 3; MINERVINI 1856, *Prefazione*; FIORELLI 1845, p. 7.

¹⁹ NIZZO 2010, p. 479.

²⁰ MINERVINI 1856, *Prefazione*.

²¹ GIOVE 1996, p. 193 e nota 4 (ASSAN, IV C 1).

²² NIZZO 2010, pp. 477-478.

cui erano progressivamente confluite numerose collezioni monetali e monete da scavo, fu l'attività di riordino affidata a Fiorelli che portò a compimento l'ardimentoso progetto di edizione della raccolta, seppur in misura parziale²³.

Il catalogo delle monete greche della collezione Santangelo venne pubblicato da Fiorelli nel 1866 e ammontava a 13442 unità²⁴. Dall'elenco vennero tuttavia espunti 962 esemplari tra monete seriali e/o eccessivamente logore. Ulteriori 43 pezzi, sospetti o ritenuti falsi, furono inseriti in appendice. A seguire, nel 1867, fu stampato il catalogo delle monete medioevali²⁵ mentre sostanzialmente inedite rimasero quelle romano repubblicane²⁶ e – se si esclude la schedatura manoscritta di Ettore Pais²⁷ – le serie imperiali.

Dei limiti insiti nei cataloghi del Fiorelli (mancanza di dati ponderali, assenza di apparato illustrativo e di dati di provenienza, errate attribuzioni) si dirà in seguito. Al momento si sottolinea che tali inventari vanno integrati con un discreto numero di esemplari provenienti dal medagliere dei Santangelo, perlopiù magnogreci, confluiti a più riprese (tramite doni, acquisti, cambi) in vari musei d'Europa, tra cui il Danish National Museum di Copenhagen e la collezione privata del duca de Luynes (1802-1867), ora al Cabinet des Médailles di Parigi²⁸.

Per quanto solo in casi eccezionali si conservi notizia dell'area di provenienza delle monete, è ipotizzabile che una considerevole parte di quelle magnogreche, benché non precisabile, provenisse da ripostigli monetali o da nuclei di essi. Puntuali studi, volti alla ricerca delle monete della Magna Grecia rinvenute in Calabria nelle collezioni numismatiche del Museo Archeologico di Napoli, hanno evidenziato che da almeno due tesori – ad oggi dispersi –, rinvenuti rispettivamente nel 1838 nei pressi di Gerace e nel 1842 in una ignota località calabrese, derivò una selezione di esemplari che andò a implementare la collezione Santangelo²⁹. Ulteriori notizie riguardano un rarissimo diobolo d'argento contrassegnato dalle legende di Laos e di Sibari rinvenuto a Crotona³⁰ e due monete medioevali provenienti da centri localizzati nell'antico Principato di Salerno e in quello di Capua³¹.

I limiti evidenziati non sminuiscono tuttavia il carattere eccezionale della raccolta, che resta una delle maggiori d'Europa per «immense ricchezze e pezzi

²³ Vd. in proposito MILANESE 1995.

²⁴ FIORELLI 1866.

²⁵ FIORELLI 1867.

²⁶ Vd. in proposito GIOVE 2007.

²⁷ GIOVE 1996, p. 194 e nota 38.

²⁸ GIOVE 1996, p. 194.

²⁹ IGCH 1972 e 1883. Vd. in proposito GIOVE 1996, p. 196; CANTILENA 2021, pp. 199, 201.

³⁰ FIORELLI 1866, n° 4727; GIOVE 1996, p. 196 e p. 212, cat. 13.59.

³¹ FIORELLI 1867, nn° 88, 502; GIOVE 1996, p. 196.

di prima rarità in tutte le classi delle medaglie³²», un prestigio che trova ampio riscontro negli accenti encomiastici che gli eruditi dell'epoca riservarono alla sezione numismatica e, in particolare, alle monete della Magna Grecia e della Sicilia.

PARTE II

La moneta n° 3092 della collezione Santangelo

Premessa

La recente edizione dei dioboli tarantini del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, parte di un più ampio progetto editoriale sulle emissioni monetarie della zecca³³ e su aspetti della tesaurizzazione³⁴, ha affrontato per la prima volta lo studio organico di una documentazione rilevante per entità e variegata fisionomia della produzione. Dall'esame autoptico degli esemplari sono emersi importanti indicatori funzionali alla scansione di peculiarità tecniche, strutturali e cronologiche di questa valuta divisionaria, nota in modo generico e per di più da bibliografia di vecchia data³⁵. Solo di recente, infatti, si rilevano per Taranto studi settoriali tesi a una rinnovata valorizzazione dei tagli frazionari, con spiccata attenzione per i dioboli³⁶, assenti, come ben noto, nel *corpus* di W. Fischer-Bossert³⁷.

Ulteriore e meritorio esito dell'indagine è stata la possibilità di apportare importanti rettifiche all'attribuzione giuridica di alcuni esemplari, oggetto di fraintendimenti e/o errori imputabili a fattori di diversa natura. Tra questi, la già rilevata assenza di un'edizione organica delle maggiori collezioni monetali greche del Museo Archeologico di Napoli³⁸, parzialmente note attraverso cataloghi a stampa aniconici redatti da Fiorelli nella seconda metà del XIX secolo³⁹, a cui si sono affiancati più recenti ed ampi quadri di sintesi⁴⁰.

³² MINERVINI 1856, *Prefazione*.

³³ D'ANDREA, MIGLIOLI, TAFURI, VONGHIA 2022a, b; D'ANDREA, MIGLIOLI, TAFURI, VONGHIA 2023.

³⁴ Vd. LIBERO MANGIERI 2023; SARCINELLI 2024.

³⁵ RAVEL 1977.

³⁶ CANTILENA, CERCIALI, POTRANDOLFO 2004, pp. 137-139; MIGLIOLI, CAMPANA 2013; D'ANDREA, MIGLIOLI, TAFURI, VONGHIA 2022c. Sulle frazioni argentea di V secolo a.C. vd. TALIERCIO MENSITIERI 2013; TALIERCIO MESINTIERI 2017.

³⁷ FISCHER-BOSSERT 1999.

³⁸ Sulla formazione delle raccolte numismatiche confluite progressivamente nell'attuale sede del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (coll. Farnese, Santangelo, Stevens, Fortunato, ecc.) vd. CANTILENA 1996; CANTILENA, GIOVE 2001; CANTILENA 2008; CANTILENA 2010; GIOVE 2013.

³⁹ FIORELLI 1870; FIORELLI 1886.

⁴⁰ GIOVE 1996; CANTILENA, GIOVE 2001; GIOVE 2013.

Si tratta di un grave limite che inficia il potenziale informativo delle raccolte, già penalizzate, come si è detto, dalla pressoché totale assenza del dato di provenienza dei pezzi, pressoché interamente decontestualizzati. A ciò si aggiunge il criterio adottato da Fiorelli per la classificazione degli esemplari greci, ordinati secondo due principali parametri di riferimento: a livello generale, topografico; internamente ai singoli centri di emissione, tipologico. Ne deriva un accorpamento di serie monetali che appiattisce la ricostruzione sul piano dell'omogeneità iconografico-stilistica, con l'impossibilità di cogliere importanti elementi di diversificazione sia a livello strutturale che cronologico.

Non essendo allora maturi i tempi per l'affermazione della metodologia storica che lo studio della moneta impone in età odierna, tutti questi elementi hanno talvolta fuorviato le interpretazioni e/o alterato la decodificazione dei tipi, generando in progresso di tempo travisamenti più o meno diretti, specie nel riconoscimento dell'autorità emittente⁴¹.

Paradigmatico in tal senso è il caso della moneta in oggetto (Fig. 1), così descritta nel catalogo della collezione Santangelo redatto da Fiorelli: «Testa di Giunone di fronte con sparse chiome, ornata di monile e mitella. [...] Ercole nudo sedente a dr. sopra un sasso coperto della spoglia del leone»⁴².



Fig. 1. Triobolo AG di Pandosia, Napoli, MAN, coll. Santangelo n° 3092 (da D'ANDREA, MIGLIOLI, SARCINELLI, VONGHIA 2023, p. 107. Foto su concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

⁴¹ Vd. in proposito D'ANDREA, MIGLIOLI, TAFURI, VONGHIA 2022c, serie K, L

⁴² FIORELLI 1886, p. 34, n° 3092.

La moneta n° 3092 della collezione Santangelo nel catalogo di Fiorelli

Fiorelli ascrive l'esemplare (mm 11; g 1,30) alla zecca di Taranto inserendolo tra due serie di dioboli tipologicamente distinte. La prima (Santangelo, n° 3091⁴³) associa la testa elmata di Athena al diritto alla figura di Herakles stante con clava e pomo delle Esperidi al rovescio; la seconda (Santangelo, nn° 3093-3095⁴⁴) presenta la testa barbata di Herakles di tre quarti entro la testa del leone Nemeo al diritto ed Herakles in lotta con il leone Nemeo al rovescio.

La lettura dell'iconografia monetale proposta nel catalogo della collezione Santangelo (testa di Giunone/Ercole) è solo parzialmente corretta. Può essere infatti grosso modo accolta l'identificazione del tipo del diritto con Giunone, meglio precisabile con l'epiclesi lacinia della dea, come concorre a evidenziare il confronto, come si vedrà, con serie pressoché coeve di Crotone⁴⁵. Va invece del tutto ridimensionata l'interpretazione dell'immagine del rovescio con «Ercole nudo sedente a dr. sopra un sasso coperto della spoglia del leone».

Quest'ultimo tipo infatti, pur essendo attestato a Taranto su alcune serie di dioboli⁴⁶ inquadrabili nel secondo quarto del IV secolo a.C., presenti anche nel medagliere Santangelo⁴⁷, si differenzia da quello della moneta in oggetto per posizione (sempre a sinistra), presenza della clava (al posto delle lance) e per l'associazione al diritto con la testa di Athena, peraltro resa di profilo e non di tre quarti.

Le cause dell'errata attribuzione di Fiorelli

La complessiva valutazione di questi dati veicola la ricerca delle possibili cause dell'equivoca attribuzione dell'esemplare a Taranto. Si individuano in particolare tre canali di osservazione, calibrati su piani diversi.

In primis, la resa di tre quarti che accomuna, nella collezione Santangelo, la testa di Hera dell'esemplare n° 3092 e quella di Herakles (al diritto) dei successivi dioboli tarantini nn° 3093-3095. A seguire, la raffigurazione dell'immagine del rovescio (n° 3092: divinità seduta su roccia), affine nell'impostazione a quella di Herakles sui pezzi nn° 3109-3112. Infine, il cattivo stato di

⁴³ D'ANDREA, MIGLIOLI, SARCINELLI, VONGHIA 2023, serie I, n. 27.

⁴⁴ D'ANDREA, MIGLIOLI, SARCINELLI, VONGHIA 2023, serie F, n. 142.

⁴⁵ RUTTER 2001, nn° 2160-2169.

⁴⁶ RAVEL 1977, nn° 1232-1235; D'ANDREA, MIGLIOLI, TAFURI, VONGHIA 2022c, serie D.

⁴⁷ FIORELLI 1886, p. 34, nn° 3109-3112; D'ANDREA, MIGLIOLI, SARCINELLI, VONGHIA 2023, serie D, nn° 15-16.

conservazione della moneta, che ha obliterato ogni traccia dell'originaria leggenda e compromesso la piena visibilità dei tipi.

Indotto in errore da questi elementi, Fiorelli travisa il tipo monetale, assegnando ad Herakles i tratti qualificanti di tutt'altra figura divina, ben nota in Magna Grecia, seppur circoscritta sul piano spaziale⁴⁸. Ad identificarla si pone la presenza delle piccole corna sul capo, della *syrinx*, visibile su un esemplare in migliore stato di conservazione⁴⁹, nonché il rivestimento ferino della roccia su cui siede il dio, riferibile alla pelle di una capra più che di un leone.⁵⁰ Tutti elementi che rimandano inequivocabilmente al dio Pan⁵¹, trovando puntuale riscontro in un'emissione, di cui si dirà, alquanto rara e che solo in anni recenti è stata implementata da nuovi esemplari apparsi sul mercato antiquario.

Classificazione e inquadramento cronologico della moneta 'Santangelo n° 3092'

Sgombrato pertanto il campo dalla presunta assegnazione a Taranto, i dati a disposizione orientano verso l'unica attribuzione possibile. La moneta d'argento n° 3092 della collezione Santangelo, contrassegnata dal tipo della testa di Hera Lacinia associata al rovescio a Pan seduto su roccia, altro non è che un esemplare di Pandosia.

Il dato appare significativo sia per il carattere sostanzialmente inedito e solo di recente puntualizzato⁵², sia nell'ambito di una valutazione complessiva dell'iter produttivo della zecca, ad oggi privo di uno studio organico.

Riconducibile in base al peso (g 1,30) al triobolo di piede acheo, il divisionale integra le serie di stateri e dracme contrassegnate dalla medesima tipologia (Figg. 2-3)⁵³, tradizionalmente collocate nel momento conclusivo del lungo e intermittente percorso monetale del centro enotrio⁵⁴, la cui esatta localizzazione resta fortemente controversa⁵⁵.

⁴⁸ RUTTER 2001, nn°2427-2430 (Medma), 2450-2452 (Pandosia).

⁴⁹ BMC n°4.

⁵⁰ Vd. ad esempio l'esemplare apparso in Nomos AG, Zürich, asta n° 26 del 21 maggio 2023, lot 78.

⁵¹ BORGEAUD 1979; BORGEAUD 1988.

⁵² D'ANDREA, MIGLIOLI, SARCINELLI VONGHIA 2023, p. 107.

⁵³ RUTTER 2001, nn° 2450-2451.

⁵⁴ Lo studio della monetazione di Pandosia è in corso da parte dello scrivente. Per un quadro generale vd. da ultimi TALIERCIO MESINTIERI 1998; RUTTER 2001, p. 185; BUGNO 2007; MARRAZZO 2009; TALIERCIO MESINTIERI 2012, pp. 19-23; SPAGNOLI 2017, pp. 209-210; GARGANO 2018.

⁵⁵ Per le proposte di localizzazione di Pandosia e la ricognizione delle fonti documentarie si rimanda a STORTI 1994; HANSEN-NIELSEN 2004, p. 285; BIANCO 2010, p. 291. Vd. anche DE



Fig. 2. Stateri AG di Pandosia, Boston, MFA, inv. 95.98
(BALDWIN-BRETT 1955, n° 0196. Foto: © Museum of Fine Arts, Boston)



Fig. 3. Dracma AG di Pandosia
(Numismatica Ars Classica AG, asta n° 124 del 23 giugno 2021, lot 46).

Tale emissione è preceduta da due fasi produttive, distinte sul piano strutturale e cronologico. La più antica, inquadrabile all'indomani della caduta di Sibari (510 a.C.), è documentata da stateri di piede acheo contrassegnati dal tripode e dalla legenda Φ PO al diritto e dal toro retrospiciente entro un rettangolo incuso e dalla legenda Π ANΔO al rovescio⁵⁶. Nella bibliografia più accreditata la combinazione di tipi ed etnici di queste monete, inquadrate tra le

SENSI SESTITO 2004, pp. 533 e ss.; MARINO 2005; GENOVESE 2012, pp. 32-35; ROUBIS 2015; GARGANO 2018.

⁵⁶ RUTTER 2001, n° 2097.

cosiddette serie di ‘impero’ o di ‘alleanza’ di Crotone⁵⁷, è stata interpretata come segno della sopraggiunta gravitazione di Pandosia in orbita crotoniate dopo una precedente afferenza al contesto delle relazioni sibarite, evocate dal tipo del toro retrospiciente⁵⁸.

Segue una fase ‘autonoma’, databile intorno alla metà V secolo a.C. circa, se non dopo la fondazione di Thurii⁵⁹, documentata da un raro statere connotato dalla testa di una ninfa, accompagnata dalla legenda ΠΑΝΔΟΜΛΑ (in caratteri achei), e da una figura maschile stante con patera e ramoscello che l’iscrizione (ΚΡΑΘΛΜ) identifica come personificazione divina del fiume Crathis⁶⁰.

Chiude l’attività della zecca l’emissione con Hera Lacinia/Pan seduto su roccia, a cui si ascrive il triobolo in oggetto⁶¹. Essa segna una netta cesura rispetto alle fasi precedenti per la drastica mutazione delle opzioni tipologiche, l’incremento delle unità coniate (stateri, dracme, trioboli), internamente diversificate dal variare di alcuni dettagli stilistici⁶², l’intensificazione del gettito nonché per il calo ponderale che investe i nominali emessi⁶³.

⁵⁷ Per la bibliografia di fondo di queste emissioni si rimanda a SPAGNOLI 2017, p. 209, note 99-100.

⁵⁸ Vd. TALIERCIO MESINTIERI 2012, p. 19; SPAGNOLI 2017, pp. 209-210, con bibliografia precedente.

⁵⁹ TALIERCIO MESINTIERI 1998, p. 362; RUTTER 2001, p. 185 (435-425 a.C.); TALIERCIO MESINTIERI 2001, pp. 132-133, con bibliografia precedente. Vd. anche MELE 2001, p. 278; MELE 2017.

⁶⁰ RUTTER 2001, n° 2449. Per una lettura iconografica e semantica dei tipi vd. BUGNO 1998; BUGNO 2007; SALAMONE 2012.

⁶¹ RUTTER 2001, nn° 2450-2452. Dal computo degli esemplari è stata per il momento esclusa, in attesa di verifiche, l’unità di bronzo con testa di Hera al diritto e altare al rovescio attribuita a Pandosia da Poole (BMC n° 5), seguito da TALIERCIO MESINTIERI 1998, p. 358 e da BUGNO 2007, p. 176 ma successivamente riferita a Paphos (https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1852-0222-90; RUTTER 2001, p. 185).

⁶² Sul nominale maggiore Hera è raffigurata con alto *polos* decorato da grifi e palmette e adorna di orecchino e collana con ghiande pendenti; sulle dracme e sui trioboli il decoro del *polos* è sostituito da rosette. Diversificazioni stilistiche si riscontrano anche nella resa di Pan, che sugli stateri è volto a sinistra, sdraiato nudo su roccia con due lance nella mano destra e affiancato da un’erma itifallica con bende e caduceo su cui compare un’iscrizione di dubbia lettura (Μαλυσ?), da un cane accovacciato e dalla lettera *phi*; sulla dracma il dio è proteso in avanti, la lancia è una ed è posta a tergo, due cani sono rappresentati in corsa (o in atto di scattare) e l’etnico è affiancato dall’iscrizione NIKO, che si ripete anche sul triobolo. Su quest’ultimo nominale Pan è volto a destra e con due lance nella mano sinistra, in basso compare una *syrix*. Vd. in proposito RUTTER 2001, nn° 2450-2452.

⁶³ Dallo studio in corso di cui *supra*, nota 54, si rileva che l’ultima fase della monetazione di Pandosia racchiude il 60% della produzione monetale della zecca. A livello ponderale si registra un abbassamento del peso dello statere che si assesta su un valore medio di g 7,49, benché il basso indice di sopravvivenza degli esemplari rappresenti un grave limite nella valutazione del dato. Si osserva tuttavia che esso trova riscontro nella tendenza dei divisionali (dracme e trioboli) ad assestarsi su un peso più basso rispetto alla norma teorica di riferimento.

A livello cronologico la datazione di queste serie è stata fissata negli anni di formazione e consolidamento della *leadership* crotoniate all'interno della lega italiota (inizi IV secolo a.C.). Il modello formale e ideologico per le serie di Pandosia, nelle ipotesi più accreditate⁶⁴, sarebbe infatti rappresentato dagli stateri di Crotone con l'immagine di Hera Lacinia⁶⁵. Associata al rovescio ad Herakles libante, la dea era il nume tutelare della lega mentre il santuario sul promontorio lacinio ne costituiva la sede politica e amministrativa⁶⁶. Più generico risulta invece il confronto tra lo schema figurativo dell'Herakles crotoniate, introdotto già nell'ultimo quarto del V secolo a.C.⁶⁷, e la raffigurazione del Pan pandosino, sia per la sfasatura cronologica che per il variare delle soluzioni stilistiche e dei dettagli iconografici⁶⁸.

Il silenzio delle fonti, che non menzionano Pandosia tra le città aderenti alla lega, lasciano sospeso il giudizio su un eventuale coinvolgimento della *polis* all'interno dell'alleanza, ventilata proprio sulla base dell'affinità tra l'Hera pandosina e quella crotoniate. Si osserva tuttavia che la ripresa di un tipo di radicato prestigio, quale l'immagine della grande dea lacinia, non appare un fenomeno isolato. Esso, infatti, si riscontra in centri di emissione dislocati sia sullo Ionio che sul Tirreno e non sempre compresi nella lega italiota⁶⁹.

Le monete di Pandosia nella collezione Santangelo

Rimandando ad altra sede l'esame della problematica, si sottolinea in ogni caso l'importanza assunta dall'acquisizione del nuovo divisionale. La moneta arricchisce l'esiguo computo dei trioboli emessi da Pandosia⁷⁰ e, nel contempo,

⁶⁴ Sulla questione vd. STAZIO 1993, p. 105; TALIERCIO MESINTIERI 1998, p.359; TALIERCIO MESINTIERI 2012, p. 22

⁶⁵ RUTTER 2001, n° 2160 e ss.

⁶⁶ Vd. in proposito DE SENSI SESTITO 1994.

⁶⁷ RUTTER 2001, nn° 2139-2140. Per la cronologia vd. STAZIO 1984, p. 385 e ss.; CAHN 2000, pp. 71-72.

⁶⁸ TALIERCIO MESINTIERI 1998, p. 358.

⁶⁹ Sulla diffusione del tipo di Hera Lacinia a Thurii e sul versante tirrenico (*Hyrietes*, Fensernia, Poseidonia) vd. RUTTER 1979, pp. 60-63; PARISE 1994, pp. 412-414; PARISE 1998, pp. 89-96; CANTILENA 2015, pp. 51-52.

⁷⁰ Dallo studio in corso di cui *supra*, nota 54, all'esemplare della collezione Santangelo (n. 3092) si aggiungono i seguenti trioboli: London, BMC n° 4 (g 1,08); New York, SNG ANS n° 601 (g 1,06); Classical Numismatic Group, asta n° 70 del 21 settembre 2005, lot 40 (g 1,06); Nomos AG, Zürich, asta n° 26 del 21 maggio 2023, lot 78 (g 1,03); Gorny & Mosch, München, asta n° 289 del 10 ottobre 2022, lot 55 (g 0,95); Taranto, MN, ripostiglio di *Torchiarolo 1915*, IGCH 1977. Per i dati analitici vd. BREGLIA 1939, p. 64, n° 1748: g 0,93.

conferma il maggior apprezzamento della valuta frazionaria nel corso nell'ultima fase della coniazione⁷¹.

Essa inoltre restituisce un'ulteriore e importante testimonianza della presenza della moneta della *polis* nel medagliere Santangelo. Al triobolo in esame si aggiungono infatti uno statere (n° 6848) e due dracme (nn° 6849-6850) della serie con Hera Lacinia/Pan e ulteriori due stateri con tripode/toro e legenda $\Phi\rho\omicron-\Pi\alpha\nu\delta\omicron$ (nn° 6461-6462). Il percorso produttivo del centro enotrio è dunque costituito per 1/5 da monete della collezione Santangelo.

Tale dato, in sé già rilevante, assume una specifica valenza in relazione all'equivoca lettura del triobolo pandosino. Assente per Fiorelli nel medagliere napoletano, il sesto di statere era un fatto del tutto nuovo che non trovava riscontro tra le frazioni emesse dalla zecca. Non ne recavano traccia le principali raccolte museali e, ad eccezione di un isolato pezzo del British Museum, non illustrato nel relativo catalogo del 1873⁷², gli unici nominali all'epoca noti erano lo statere e la dracma, in numero assai circoscritto. Le lacune della documentazione costituiscono pertanto un'ulteriore evidenza che contribuì, alla stregua di quelle già rilevate, a generare confusione nell'esatto riconoscimento dell'autorità emittente. Fu dunque un errore imputabile a una infelice convergenza di fattori e che in ogni caso non altera il marcato prestigio di cui godevano le monete di Pandosia nel XIX secolo.

Sensibile al fascino esercitato dal pregio artistico degli esemplari con Hera Lacinia e Pan, al pari dei suoi predecessori, Fiorelli non mancò di celebrare adeguatamente queste «medaglie inedite o rare». Al varo degli *Annali di Numismatica* (vol. I, 1846), sotto la sua direzione, il λόγος prescelto fu proprio uno statere della collezione Santangelo (n° 6848; Fig. 4), un «monumento unico», come si legge a pagina 5 del *Programma*, donato al Museo Santangelo dal Principe di San Giorgio Spinelli⁷³.

⁷¹ All'interno dell'emissione con Hera Lacinia/Pan la produzione appare nettamente sbilanciata a favore dei divisionali, che rappresentano più dei 2/3 del gettito (14 esemplari su 18: 77,8%).

⁷² BMC, p. 371, n° 4.

⁷³ Vd. in proposito GIOVE 1996, pp. 196, 213-214.

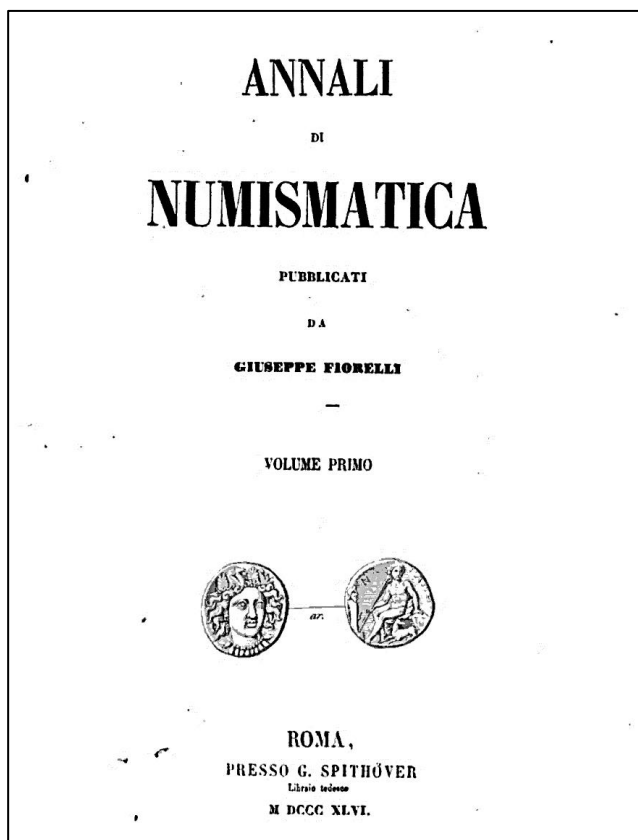


Fig. 4. Frontespizio del volume primo degli
«Annali di Numismatica» (1846).

Si tratta di una delle pochissime monete della raccolta per le quali si dispone di notizie certe riguardanti il precedente possessore. Per quanto infatti il medagliere dei Santangelo si avvalga, come già rilevato, di materiali di provenienza eterogenea (monete da scavo, da ripostiglio, doni, scambi, acquisti, ecc.), la presenza al suo interno di ben sei esemplari di Pandosia travalica i limiti della pura casualità. Essa è frutto di una selezione costante e attenta, ben pianificata e strategicamente mirata, pur nella salda e prevalente matrice antiquaria e collezionistica che l'interesse per le monete antiche sottende⁷⁴.

Sono certo ancora lontani quei criteri scientifici su cui si verrà a impiantare lo studio della moneta e la sua determinazione di documento storico. Affiorano

⁷⁴ Sulla questione vd. *IL COLLEZIONISMO NUMISMATICO* 2014.

tuttavia nella temperie di quegli anni, segnati da un florido commercio numismatico e da un'intensa e vivace attività collezionistica, approcci metodologici tesi a un maggiore rigore analitico nella selezione dei pezzi antichi, che diventano anche materia di studi più dettagliati. Fra questi le monete Pandosia occupano una posizione di rilievo, ben evidenziata dalla resistenza che questi esemplari, ancora in tempi odierni, oppongono a un netto incremento numerico⁷⁵.

Anche per il tramite del collezionismo storico si rafforza pertanto la funzione della moneta quale primaria fonte documentale per la ricomposizione delle dinamiche sociali ed economiche che per oltre un secolo segnarono la storia del *basileion* enotrio.

Sotto questo aspetto anche il nuovo esemplare qui illustrato offre uno specifico e importante contributo.

BIBLIOGRAFIA

AVELLINO 1834 = F.M. Avellino, *In Francisci Carellii numorum veterum Italiae descriptionem adnotationes. Accessit de Neapolitanorum numo anecdoto epistola ad Cl. V. Niebuhrium*, Napoli 1834.

BALDWIN-BRETT 1955 = A. Baldwin-Brett, *Museum of Fine Arts. Catalogue of Greek Coins*, Boston 1955.

BIANCO 2010 = S. Bianco, *Santa Maria D'Anglona*, in C. MICHELINI, C. CASSANELLI (a cura di), *Bibliografia Topografica della Colonizzazione Greca in Italia e nelle Isole Tirreniche* n° 18. *Siti: San Cesario sul Panaro-Siccomonte*, Pisa-Roma-Napoli 2010, pp. 290-292.

BMC = R.C. Poole, *A Catalogue of the Greek Coins. The British Museum. Italy*, London 1873.

BORGEAUD 1979 = Ph. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève 1979.

BORGEAUD 1988 = Ph. Borgeaud, *The cult of Pan in ancient Greece*, Chicago 1988.

BORRIELLO 1996 = M. Borriello, *Le terrecotte della Collezione Santangelo. Catalogo*, in DE CARO, BORRIELLO 1996, pp. 189-190, 201.

⁷⁵ Allo stato attuale della documentazione gli stateri della serie con Hera Lacinia/Pan risultano documentati da appena quattro esemplari. Al pezzo del medagliere napoletano (coll. Santangelo, n° 6848: g 7,31) si aggiungono: Boston, Museum of Fine Arts, inv. 95.98 (g 7,78. Ex IGCH 1908); London, BMC n° 2 (g 7,78); New York, SNG ANS n° 600 (g 7,10). Ancor più esigua la serie precedente (testa di ninfa/divinità fluviale). rappresentata dall'*unicum* in collezione a Londra (BMC 1). Nuove acquisizioni si registrano invece dal mercato antiquario a livello dei divisionali: The New York sale, asta n° 27 del 4 gennaio 2012, lot 103 (coll. Prospero); Classical Numismatic Group, asta n° 70 del 21 settembre 2005, lot 40; Nomos AG, Zürich, asta n° 26 del 21 maggio 2023, lot 78 ("Collection sans Pareille"); Gorny & Mosch, München, asta n° 289 del 10 ottobre 2022, lot 55. Un esemplare di Pandosia (inedito) è inoltre presente nella collezione Capialbi (GARGANO 2009, p. 102, nota 51).

BREGLIA 1939 = L. Breglia, *Due tesoretti di monete greche della Magna Grecia*, in «Memorie della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli» n° 6 (1939), pp. 5-76 (estratto).

BUGNO 1998 = M. Bugno, *Tavola rotonda e dibattito*, in *Mito e storia in Magna Grecia*, Atti del 36° Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 4-7 ottobre 1996), Taranto 1998, pp. 373-378.

BUGNO 2007 = M. Bugno, *Pandosia tra Sibari, Crotone e la conquista brettia*, in «Incidenza dell'antico. Dialoghi di storia greca» n° 5 (2007), pp. 175-185.

CAHN 2000 = H.A. Cahn, *Zur Münzprägung von Kroton*, in «Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi» n° 29 (2000), pp. 71-76.

CANTILENA 1996 = R. Cantilena, *Il Bruttium*, in DE CARO, BORRIELLO 1996, pp. 67-78.

CANTILENA 2008 = R. Cantilena, *Inaspettati documenti per lo studio della raccolta monetale dei Farnese: i calchi della Burton Constable Hall*, in «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica» n° 54 (2008), pp. 261-269.

CANTILENA 2010 = R. Cantilena, *Collezionismo numismatico e meridionalismo: la raccolta di Giustino Fortunato*, in «Bollettino di Numismatica» n° 54 (2010), pp. 108-120.

CANTILENA 2015 = R. Cantilena, *Poseidonia e le sue monete*, in R. CANTILENA, F. CARBONE, *Poseidonia-Paestum e la sua moneta*, Paestum 2015, pp. 11-57.

CANTILENA 2021 = R. Cantilena, *Tra le raccolte del MAAN alla ricerca delle monete di età greca trovate in Calabria*, in P. GIULIERINI, C. MALACRINO, D. COSTANZO (a cura di), *Tesori del Regno. La Calabria nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, Reggio Calabria 2021, pp. 199-208.

CANTILENA, CERCHIAI, POTRANDOLFO 2004 = R. Cantilena, L. Cerchiai, A. Potrandolfo, *L'immagine di Eracle in lotta contro il leone nella documentazione del IV secolo a.C.*, in M. CACCAMO CALTABIANO, D. CASTRIZIO, M. PUGLISI (a cura di), *La tradizione iconica come fonte storica. Il ruolo della numismatica negli studi di iconografia*, Reggio Calabria 2004, pp. 131-150.

CANTILENA, GIOVE 2001 = R. Cantilena, T. Giove (a cura di), *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La collezione numismatica. Per una storia monetaria del Mezzogiorno*, Napoli 2001.

CECI 1893 = G. Ceci, *Il palazzo Carafa di Maddaloni, poi di Colubrano*, in «Napoli Nobilissima» n° 2 (1893), pp. 149-152, 168-170.

D'ANDREA, MIGLIOLI, SARCINELLI, VONGHIA 2023 = A. D'Andrea, M. Miglioli, G. Sarcinelli, E. Vonghia, *The Diobols of Tarentum in the National Archaeological Museum of Naples*, Bari 2023.

D'ANDREA, MIGLIOLI, TAFURI, VONGHIA 2022a = A. D'Andrea, M. Miglioli, G. Tafuri, E. Vonghia, *The coins of Tarentum from VI century BC to 350 BC*, Roseto degli Abruzzi 2022.

D'ANDREA, MIGLIOLI, TAFURI, VONGHIA 2022b = A. D'Andrea, M. Miglioli, G. Tafuri, E. Vonghia, *The coins of Tarentum from 350 BC to 281 BC*, Bari 2022.

D'ANDREA, MIGLIOLI, TAFURI, VONGHIA 2022c = A. D'Andrea, M. Miglioli, G. Tafuri, E. Vonghia, *The Diobols of Tarentum*, Bari 2022.

D'ANDREA, MIGLIOLI, TAFURI, VONGHIA 2023 = A. D'Andrea, M. Miglioli, G. Tafuri, E. Vonghia, *The coins of Tarentum from 281 BC to 209 BC*, Roseto degli Abruzzi 2023.

DE CARO, BORRIELLO 1996 = S. De Caro, M. Borriello (a cura di), *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, Napoli 1996.

DE SENSI SESTITO 1994 = G. De Sensi Sestito, *Il federalismo in Magna Grecia: la Lega italiota*, in L. AIGNER FORESTI (a cura di), *Federazioni e federalismo nell'Europa antica. I: Alle radici della casa comune europea*, Atti del Congresso Internazionale (Bergamo, 21-25 settembre 1992), Milano 1994, pp. 195-217.

DE SENSI SESTITO 2004 = G. De Sensi Sestito, *Alessandro e le popolazioni della Lucania e del Bruzio*, in *Alessandro il Molosso e i condottieri in Magna Grecia*, Atti del 43° Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto-Cosenza, 26-30 settembre 2003), Taranto 2004, pp. 519-559.

FARDELLA 1997a = P. Fardella, *Del collezionismo privato di dipinti a Napoli. 1799-1860*, Tesi di dottorato in Discipline storiche dell'arte medioevale, moderna e contemporanea. Storia e critica delle arti figurative nell'Italia meridionale, 10° ciclo, Università di Napoli "Federico II", disponibile su https://www.academia.edu/72114440/Del_collezionismo_privato_di_dipinti_a_Napoli_1799_186 (1997).

FARDELLA 1997b = P. Fardella, *L'arte "moderna" nella raccolta Santangelo*, in «OttoNovecento. Rivista di Storia dell'Arte» nn° 2-3 (1997), pp. 5-13.

FIGURELLI 1845 = G. Figurelli, *Monete inedite dell'Italia antica*, Napoli 1845.

FIGURELLI 1867 = G. Figurelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Collezione Santangelo. Monete del medio evo*, Napoli 1867.

FIGURELLI 1870 = G. Figurelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Medagliere, I. Monete greche*, Napoli 1870.

FIGURELLI 1886 = G. Figurelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Collezione Santangelo, I. Monete greche*, Napoli 1886.

FISCHER-BOSSERT 1999 = W. Fischer-Bossert, *Chronologie der Didrachmenprägung von Tarent 510-280 v. Chr.*, Berlin-New York 1999.

GARGANO 2009 = G. Gargano, *L' "ardimentoso progetto" di Vito Capialbi, numismatico e antiquario*, in «Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi» n° 30 (2009), pp. 83-109.

GARGANO 2018 = G. Gargano, *L'antica Pandosia*, in «Storie di Calabria» n° 2, fasc. 3 (2018), pp. 89-94.

GENOVESE 2012 = G. Genovese, *Greci e non greci nel Bruzio preromano. Formule integrative e processi di interazione*, Venosa 2012.

GIOVE 1996 = T. Giove, *Le monete della collezione Santangelo*, in DE CARO, BORRIELLO 1996, pp. 191-214.

GIOVE 2007 = T. Giove, *Soprintendenza Archeologica per le province di Napoli e Caserta. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Le monete romane di età repubblicana della Collezione Santangelo*, in «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica» n° 53 (2007), pp. 225-249.

GIOVE 2013 = T. Giove, *Il Medagliere del Museo Archeologico di Napoli. Formazione e composizione*, in «Notiziario del Portale Numismatico dello Stato» n° 1 (2013), pp. 30-32.

HANSEN-NIELSEN 2004 = M.H. Hansen, Th. H. Nielsen (a cura di), *An Inventory of Archaic and Classical Poleis*, Oxford 2004.

IGCH = M. Thompson, O. Mörkholm, C. M. Kraay, *An Inventory of Greek Coin Hoards*, New York 1973.

IL COLLEZIONISMO NUMISMATICO 2014 = *Il collezionismo numismatico italiano. Una storica e illuminata tradizione. Un patrimonio culturale del nostro paese*, Milano 2014.

LIBERO MANGIERI 2023 = G. Libero Mangieri, *Il tesoretto di monete magnogreche rinvenuto nel 1916 in contrada Corti Vecchie*, Roseto degli Abruzzi 2023.

LISTA 1996 = M. Lista, *La collezione vascolare del Museo Santangelo*, in DE CARO, BORRIELLO 1996, pp. 181-188.

LUISE 2001 = F. Luise, *Librai editori a Napoli nel sec. XVIII. Michele e Gabriele Stasi e il circolo filangieriano*, Napoli 2001.

MARINO 2005 = D. Marino, *Cercando Pandosia. Indagini topografiche intorno alla valle del fiume Lese ed al Timpone del Castello (Cerenzia, KR)*, in *Preistoria e Protostoria della Calabria, I. Scavi e Ricerche 2003*, Atti delle giornate di studio, (Pellaro, 25-26 ottobre 2003), Pellaro 2005, pp. 61-70.

MARRAZZO 2009 = V. Marrazzo, *Tra economia e società: la moneta di Crotone in età tardo-arcaica*, Tesi di Dottorato in Storia, Università di Napoli "Federico II", 2009.

MELE 2001 = A. Mele, *Il mondo enotrio tra VI e V secolo a.C.*, in M. BUGNO, C. MASSERIA (a cura di), *Il mondo enotrio tra VI e V secolo a.C.*, Atti dei seminari napoletani 1996-1998, in «Quaderni di Ostraka» n° 1.1, Napoli 2001, pp. 253-301.

MELE 2017 = A. Mele, *I popoli indigeni della Calabria e i loro sistemi politico-territoriali*, in L. CICALA, M. PACCIARELLI (a cura di), *Centri fortificati indigeni della Calabria dalla protostoria all'età ellenistica*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 16-17 gennaio 2014), Pozzuoli 2017, pp., 233-237.

MIGLIOLI, CAMPANA 2013 = M. Miglioli, A. Campana, *Su un gruppo di dioboli di piede tarantino: chiarezza nell'attribuzione ad Herakleia*, in G. COLUCCI (a cura di), *La monetazione di Taranto. Le monete degli Ostrogoti e dei Longobardi in Italia*, Atti del 4° Congresso Nazionale di Numismatica (Bari, 16-17 novembre 2012), Bari 2013, pp. 369-394.

MILANESE 1995 = A. Milanese, *Il giovane Fiorelli, il riordino del Medagliere e il problema della proprietà allodiale del Real Museo Borbonico*, in «Quaderni del Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"» n° 1: *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Napoli 1995, pp. 173-206.

MILANESE 1996 = A. Milanese, *Il Museo Santangelo: storia delle raccolte di antichità*, in DE CARO, BORRIELLO 1996, pp. 171-180.

MILANESE 2005 = A. Milanese, *Considerazioni intorno al Museo Santangelo*, in S. SETTIS, M.C. PARRA (a cura di), *Magna Graecia. Archeologia di un sapere*, Catalogo della mostra (Catanzaro, 19 giugno-31 ottobre 2005), Milano 2005, pp. 113-116.

MINERVINI 1856 = G. Minervini, *Saggio di osservazioni numismatiche*, Napoli 1856.

NIZZO 2010 = V. Nizzo, *Collezioni numismatiche dell'Ottocento napoletano*, in «Archeologia Classica» n° 61 (2010), pp. 429-490.

PAOLETTI 2020 = M. Paoletti, *Una delle più belle e interessanti d'Italia: la collezione Santangelo*, in C. MALACRINO, P. GIULIERINI, D. COSTANZO (a cura di), *Tesori dal Regno. La Calabria nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Catalogo della mostra (Reggio Calabria, 12 febbraio-21 giugno 2020), Reggio Calabria 2020, pp. 75-97.

PARISE 1994 = N.F. Parise, *Le emissioni monetarie di Magna Grecia dalla fondazione di Turi all'età di Archidamo*, in S. SETTIS (a cura di), *Storia della Calabria antica*, vol. II: *Età italica e romana*, Roma-Reggio Calabria 1994, pp. 403-419.

PARISE 1998 = N.F. Parise, *Era Lacinia in Campania. I limiti della documentazione numismatica*, in *I culti della Campania antica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele (Napoli. 15-17 maggio 1995), Roma 1998, pp. 89-96.

RAOUL-ROCHETTE 1840 = M. Raoul-Rochette, *Observations sur le type des monnaies de Caulonia, et sur celui de quelques autres médailles de la Grande-Grèce et de la Sicile, relatives au même sujet*, in «Mémoires de numismatique et d'antiquité» (1840), pp. 1-48.

RAVEL 1977 = O.E. Ravel, *Descriptive Catalogue of The Collection of Tarentine Coins formed by M.P. Vlasto*, Chicago 1977 (reprint of 1947).

ROMANELLI 1815 = D. Romanelli, *Napoli antica e moderna*, vol. III, Napoli 1815.

ROUBIS 2015 = D. Roubis, *Archeologia dei paesaggi a Pandosia (S. Maria d'Anglona): una prospettiva dalla chora di Herakleia verso l'eschatia*, in «Siris» n° 15 (2015), pp. 163-176.

RUTTER 1979 = N.K. Rutter, *Campanian coinages (475-380 BC)*, Edinburgh 1979.

RUTTER 2001 = K.N. Rutter (ed.), *Historia Numorum. Italy*, London 2001.

SALAMONE 2012 = G. Salamone, *'Una' e 'Molteplice': la ninfa eponima di città. Iconografie monetali e semantica*, Reggio Calabria 2012.

SARCINELLI 2024 = G. Sarcinelli, *Il tesoretto di Parabita nel Museo Archeologico Nazionale di Taranto*, Roseto degli Abruzzi 2024.

SNG ANS = *Sylloge Nummorum Graecorum. The Collection of the American Numismatic Society. Part 3. Bruttium-Sicily I: Abacaenum-Erix*, New York 1975.

SPAGNOLI 2017 = E. Spagnoli, *La moneta come base documentale per una riflessione sul ruolo politico dei centri indigeni della Calabria in età tardo arcaica. Le emissioni con tipo sibarita*,

in L. CICALA, M. PACCIARELLI (a cura di), *Centri fortificati indigeni della Calabria dalla proto-storia all'età ellenistica*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 16-17 gennaio 2014), Pozzuoli 2017, pp. 199-222.

STAZIO 1984 = A. Stazio, *Problemi della monetazione di Crotone*, in *Crotone*, Atti del 23° Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 7-10 ottobre 1983), Taranto 1984, pp. 369-398.

STAZIO 1993 = A. Stazio, *La monetazione argentea di Crotone nel IV-III sec. a.C.*, in M.L. NAPOLITANO (a cura di), *Crotone e la sua storia tra IV e III secolo a.C.*, Atti del Seminario Internazionale (Napoli, 13-14 febbraio 1987), Napoli 1993, pp. 103-109.

STORTI 1994 = S. Storti, *Pandosia bruzia*, in M.A. VAGGIOLI (a cura di), *Bibliografia Topografica della Colonizzazione Greca in Italia e nelle Isole Tirreniche* n° 13. Siti: Orvieto – Pisa, Pisa-Roma 1994, pp. 330-340.

TALIERCIO MENSITIERI 2013 = M. Taliercio Mensitieri, *Le frazioni d'argento della monetazione di Taranto nel V secolo a.C.*, in G. COLUCCI (a cura di), *La monetazione di Taranto. Le monete degli Ostrogoti e dei Longobardi in Italia*, Atti del 4° Congresso Nazionale di Numismatica (Bari, 16-17 novembre 2012), Bari 2013, pp. 53-76.

TALIERCIO MENSITIERI 2017 = M. Taliercio Mensitieri, *Nominali frazionari di argento in Magna Grecia nel V sec. a.C.: il caso di Taranto*, in L. CICALA, B. FERRARA (a cura di), «*Kithon Lydios*». Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco, Napoli 2017, pp. 83-92.

TALIERCIO MENSITIERI 2012 = M. Taliercio Mensitieri, *Annotazioni a margine di tipi monetali di ambito magno-greco tra VI e IV secolo a.C.*, in R. PERA (a cura di), *Il significato delle immagini: numismatica, arte, filologia, storia*, Atti del secondo incontro internazionale di studio del *Lexicon Iconographicum Numismaticae* (Genova, 10-12 novembre 2005), Roma 2012, pp. 11-26.

TALIERCIO MENSITIERI 2001 = M. Taliercio Mensitieri, *La monetazione degli Enotri*, in M. BUGNO, C. MASSERIA (a cura di), *Il mondo enotrio tra VI e V secolo a.C.*, Atti dei seminari napoletani 1996-1998, in «Quaderni di Ostraka» n° 1.1, Napoli 2001, pp. 117-137.

TALIERCIO 1998 = M. Taliercio Mensitieri, *Tavola rotonda e dibattito*, in *Mito e storia in Magna Grecia*, Atti del 36° Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 4-7 ottobre 1996), Taranto 1998, pp. 357-365.

VINET 1845-1846 = E. Vinet, *Le musée Santangelo a Naples*, in «Revue Archéologique» n° 2 (1845-1846), pp. 475-479.

LE MONETE MEDIEVALI E MODERNE DEL MUSEO «SALINAS» DI PALERMO*

GIUSEPPE SARCINELLI

ABSTRACT

La collezione di monete e medaglie del Museo Salinas di Palermo, con oltre 50.000 esemplari, documenta l'ampiezza degli interessi di Antonino Salinas (direttore dal 1873 al 1914 e principale promotore della sua creazione), che lo portarono a non limitare la sua attenzione all'antichità classica (secondo la consuetudine del grande collezionismo settecentesco e ottocentesco), ma a spaziare in ambiti geografici e temporali molto più ampi. Il risultato di tale visione, notevole per la sua modernità, è una collezione che spazia dalle origini della moneta, in Sicilia e non solo, fino ai giorni nostri, coprendo ambiti tipologici, diacronici e spaziali estremamente ampi.

The collection of coins and medals of the Salinas Museum in Palermo, with over 50,000 specimens, documents the breadth of interests of Antonino Salinas (director from 1873 to 1914 and main promoter of its creation), which led him not to limit his attention to classical antiquity (in keeping with the custom of great eighteenth- and nineteenth-century collecting), but to range over much broader geographical and temporal spheres. The result of such a vision, notable for its modernity, is a collection that ranges from the origins of money, in Sicily and beyond, to the present day, covering extremely broad typological, diachronic and spatial ambits.

Il medagliere del Museo Archeologico Regionale “A. Salinas” di Palermo è tra i più ricchi del meridione d'Italia, potendo contare su un patrimonio di oltre 50.000 pezzi tra monete e medaglie. Fu costituito sin dai primordi della formazione del Museo Nazionale prima, Regionale poi, di Palermo¹, sia attraverso la progressiva acquisizione di alcune importanti collezioni siciliane sette

* Il presente contributo è stato oggetto di una comunicazione nel coso del Convegno “L'isola dei tesori” (Agrigento, 14-17 dicembre 2023), ora in Sarcinelli 2024.

¹ Per la storia del medagliere del Museo Salinas cfr. GANDOLFO 2014a.

e ottocentesche (collezione del barone Gandolfo di Termini Imerese, collezione del Museo Salnitriano dei Gesuiti, Collezione del cavaliere Valenza, collezione del Museo dei Benedettini di San Martino delle Scale, collezione Gargotta-Salinas), sia grazie a donazioni e acquisti².

A questi vanno aggiunti consistenti nuclei di materiali provenienti da indagini archeologiche condotte a partire dall'800 e sino alla fine del secolo scorso nel territorio siciliano, dall'area della città ma anche dalle provincie di Palermo, Trapani, Agrigento, Caltanissetta e Messina³.

La sezione medievale e moderna del medagliere

La presenza di un grande nucleo di monete medievali e moderne è frutto in primo luogo del grande impegno profuso da Antonino Salinas, direttore del Museo negli anni 1873-1914: per comprendere la portata dirompente, nella sua modernità, dell'azione di Salinas dobbiamo guardare a quale fosse stata sino a quel momento la propensione del collezionismo di matrice sette e ottocentesca che aveva condotto alla creazione dei grandi medaglieri storici. Essi erano ancora fortemente direzionati verso l'antichità classica, come si può cogliere in maniera assai chiara dalla lettura delle pagine di viaggio scritte da W. Goethe nel 1787, proprio in occasione della visita ad una notissima collezione palermitana di monete, quella del principe di Torremuzza⁴:

«...Oggi ci hanno fatto vedere il gabinetto delle medaglie del principe Torremuzza [...]. Quanto profitto non si ricava al constatare sia pur di sfuggita come il mondo antico era disseminato di città, la più piccola delle quali ci ha lasciato, nelle sue preziose monete, se non tutta una storia dell'arte, alcune epoche almeno! Da questi tiretti ci sorride una inesauribile primavera d'arte, di fiori e di frutti, d'un'industria esercitata nel senso più nobile e di non so quali manifestazioni dello spirito

² GANDOLFO 2014a, pp. 49-50; ARCIFA *et alii* 2022, p. 170.

³ GANDOLFO 2014a, p. 50.

⁴ Gabriele Lancillotto Castelli, principe di Torremuzza (Palermo 1727-1792), appassionato antiquario e collezionista di monete. La sua collezione fu venduta in varie riprese: un primo lotto fu acquistato da Lord Northwick (John Rushout, Il Barone di Northwick, 1770-1859: alla sua morte la collezione di monete fu venduta all'asta, a cura di Sotheby e Wilkinson: cfr. *Northwick Collection* 1859), ed un secondo lotto giunse, dopo alcuni passaggi, a William Hunt, il fondatore dell'Hunterian Museum di Glasgow (CRISÀ 2009, pp. 120-121).

umano! Lo splendore delle città siciliane, ora offuscato, da questi metalli lavorati brilla d'una luce novella».

(Johann Wolfgang von Goethe, Palermo, giovedì 12 aprile 1787⁵).

Appare quindi ancor più evidente la lungimiranza dell'azione del direttore Salinas, il quale, se ancora nel 1865, nella lezione introduttiva al suo appena attribuito corso universitario presso l'Ateneo palermitano⁶, annunciava che: «...seguendo le norme dei migliori archeologi, mi terrò a monumenti dell'arte greca e romana», nel discorso pronunciato il 1873, in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico, dal titolo "Del Museo Nazionale di Palermo e del suo avvenire" precisava che:

«I zelanti classicisti non mi meneranno buono l'aver associato a' monumenti orientali e classici quelli del medioevo. Ma è mia ferma convinzione che come si studia la storia e la letteratura del medioevo, così se ne debbano studiare le opere d'arte, le quali sono precipuo argomento della gloria nazionale d'Italia»⁷.

Nello stesso anno Salinas scriveva, a proposito della collezione di monete del Museo:

«...Io vi ho aggiunto due altre serie: quella delle (monete) bizantine in ispecie siciliane e l'altra delle monete di Sicilia dai tempi arabi sino al 1836. Queste serie ho prediletto, perché essendo state troppo neglette fin oggi, richiedono maggiore studio»⁸.

L'attenzione di Antonino Salinas e dei suoi successori alla direzione del Museo palermitano si espande pertanto in molteplici direzioni: monete bizantine (oltre 1000 esemplari, dall'inizio della dominazione bizantina sino alla sua

⁵ Goethe, *Viaggio in Italia*, p. 381 (traduzione E. Zaniboni).

⁶ SPATAFORA 2014, p. 22.

⁷ *Prolusione* 1873, p. 52 (in PEZZINI 2014, p. 67).

⁸ A. Salinas, *Nota autografa* (1873), dall'Archivio del Museo. Nello stesso anno, tra l'altro, appena nominato Direttore, donava al Museo palermitano la collezione di monete di famiglia, composta di 6.410 esemplari, "considerandone il possesso incompatibile con la nuova funzione". Purtroppo oggi la maggior parte delle monete della donazione Salinas non è più individuabile (GANDOLFO 2014a, p.59; EAD. 2014b, p. 17).

caduta, con la conquista turco/ottomana del 1453)⁹, arabe (circa un migliaio dalle prime emissioni degli Aghlabiti - che conquistano Palermo nell'831 e dall'anno successivo vi impiantano una zecca - e successivamente dei Fatimiti - a partire dal 916), con una ricchissima attestazione di esemplari in oro, soprattutto frazioni da un quarto di *dīnār*¹⁰. Il *dīnār*, del peso di circa 4,25 grammi, era la moneta d'oro standard nei domini islamici; nella Sicilia araba si produceva però soltanto il quarto di *dīnār* o *rubā'ī*, dal peso di circa 1 grammo. I tratti caratteristici erano la professione di fede islamica, il nome della zecca, e l'anno dell'Égira. Il quarto di *dīnār* fu il circolante musulmano più diffuso nell'Italia meridionale, giungendo lungo il litorale tirrenico sino alla Campania: è chiamato dalle fonti latine "*tari*" o "*tarenus*", denominazione originata dal termine arabo *ṭarī*, vale a dire «fresco», e quindi «coniato di fresco»¹¹.

L'attenzione dei responsabili del Museo palermitano verso la moneta araba non si limitò però alle emissioni di Sicilia: sono attestate emissioni successive alla conquista turco/ottomana dell'Impero bizantino nel 1453, emesse da quella che ormai si chiamava Istanbul, e che giungono sino al XIX secolo.

La dominazione normanna è documentata nel medagliere palermitano da alcune migliaia di esemplari, principalmente in oro, battuti nelle zecche di Palermo e Messina (Fig. 1); segue inoltre una ricca attestazione di monete sveve e quindi angioine fino a Carlo II (Figg. 2-3). Mancano invece monete emesse da Roberto d'Angiò, in ciò riflettendo fedelmente la situazione monetaria dell'isola alla fine del XIII secolo: nel 1282 l'insurrezione detta dei "Vespri siciliani" porta alla cacciata degli Angioini e all'offerta della corona a Pietro d'Aragona (sposo di Costanza figlia di Manfredi di Svevia); presto le monete angioine scompaiono dalla circolazione nell'isola, sostituite da quelle dei nuovi dominatori aragonesi.

⁹ Un consistente nucleo (205 monete di cui 3 d'oro) doveva provenire dal medagliere del Museo dei Benedettini di San Martino delle Scale (PA); purtroppo l'elenco sommario redatto dal Salinas non consente di riconoscere quali siano gli esemplari confluiti nelle collezioni del Museo (ARCIFA *et alii* 2022, p. 172).

¹⁰ Il nucleo di monete arabe è attualmente in corso di risistemazione e studio a cura di M. A. De Luca, alla cui grande cortesia devo le note qui presentate.

¹¹ MARTIN, 1983, pp. 197-199; TRAVAINI 2016, p. 20.



Fig. 1. Dominazione normanna, Ruggero II, tari d'oro, zecca di Palermo o Messina, 1130?-1140 (da GARRAFFO 2008, foto non in scala).



Fig. 2. Dominazione sveva, Federico II imperatore, tari d'oro, zecca di Brindisi?, 1227-50 (da SARCINELLI 2024, foto non in scala).



Fig. 3. Dominazione angioina, Carlo I, reale d'oro, zecca di Messina, 1266-78 (da SARCINELLI 2024, foto non in scala).

Le sterminate emissioni aragonesi sono ancora in attesa di riordino, così come le monete del Vicereame di Spagna e quelle del Regno sotto i Borboni, sino alle sue ultime fasi e all'annessione della Sicilia al Regno d'Italia (Figg. 4-5).



Fig. 4. Dominazione spagnola, Carlo V, scudo d'oro, zecca di Messina, 1544
(da GARRAFFO 2008, foto non in scala).



Fig. 5. Regno di Napoli e Sicilia, Ferdinando III, oncia d'oro, zecca di Palermo, 1814
(da GARRAFFO 2008, foto non in scala).

Il patrimonio monetale supera anche i confini nazionali e europei: è attestata una scelta di monete cinesi, sempre a testimoniare un interesse che oltrepassa, e di molto, i confini geografici e temporali.

Il medagliere possiede, inoltre, una ricchissima collezione di medaglie che va dagli splendidi esemplari rinascimentali (inizi XV) sino alla fine del XIX secolo: si citano, tra le tante, le splendide medaglie di Pisanello (ante 1395-ca. 1450) (Fig. 6), Matteo de' Pasti (?-ca. 1467), Bertoldo di Giovanni (ca. 1440-1491), Alessandro Cesati detto il Grechetto (attivo a Roma dal 1532 al 1564), oltre a una ricca serie di coni per la produzione di medaglie commemorative, databili nel corso dell'intero XIX secolo.



Fig. 6. Antonio di Puccio Pisano detto Pisanello (ante 1395-ca. 1450),
medaglia per Sigismondo Pandolfo Malatesta, bronzo fuso, 1445
(da SARCINELLI 2024, foto scala 1:1).

La zecca di Palermo

La collezione offre preziosissimi documenti sull'attività della zecca palermitana, creata dagli arabi poco dopo la conquista della città (831). Le fonti letterarie e le ricerche archeologiche non ci forniscono dati sulla sua ubicazione e organizzazione in epoca musulmana; un segno della sua notevole importanza è però dato dal fatto che la parola italiana "zecca" deriva proprio dal nome della zecca araba di Palermo (in arabo *sikka*); quando poi le zecche italiane a nord del Regno cominciarono a battere monete d'oro anche il termine "zecca" gradualmente si diffuse, segno che dal sud veniva la tecnologia per la produzione aurea¹².

Nel gennaio 1072 i fratelli normanni Roberto il Guiscardo e Ruggero conquistano Palermo: i nuovi dominatori rimettono immediatamente in funzione la zecca, sicuramente con le stesse maestranze arabe, e vi fanno battere quarti di *dīnār* in oro simili in tutto ai precedenti, con leggende in arabo corretto con versetti del Corano e professione di fede islamica, e con al rovescio il nome di Roberto o Ruggero, sempre in arabo¹³.

Vi si conia anche in argento, mentre la produzione del rame è affidata alla zecca di Messina. Con la fine del dominio normanno l'importanza della zecca di Palermo andrà via via scemando: dopo il 1221 unica zecca resterà Messina, anche se Palermo produrrà di tanto in tanto moneta¹⁴.

Con i Vespri del 1282 la Sicilia si stacca dall'Italia meridionale: Palermo torna ad assurgere al rango di capitale, ma la zecca rimane a Messina. Si riprende a battere monete d'oro e d'argento simili per peso e per standard a quelle napoletane, ma con tipi del tutto nuovi: l'aquila degli Hohenstaufen (la moglie di Pietro, Costanza, era figlia di Manfredi) e lo scudo d'Aragona. Le monete d'argento sono dette pierreali (= "reali di Pietro", dal nome del primo re) e vengono prodotte in grande quantità, in quanto devono servire a diffondere l'immagine e i simboli della nuova casa regnante e a sostituire il vecchio circolante angioino¹⁵.

Nel 1375-76 Federico IV d'Aragona per ovviare alla carenza di moneta di piccolo taglio autorizza l'apertura di zecche provvisorie a Palermo e a Catania, per produrvi denari piccoli. Un'ordinanza emanata a Palermo da Manfredi III Chiaromonte, vicario e ammiraglio del regno, stabilisce che abbiano corso soltanto i denari piccoli ivi conati, con su un lato la leggenda *Urbis Panormi*

¹² TRAVAINI, SARCINELLI 2019, p. 94, ora in Iid. 2023, p. 367.

¹³ TRAVAINI, SARCINELLI 2019, p. 95, ora in Iid. 2023, pp. 367-368.

¹⁴ TRAVAINI, SARCINELLI 2019, p. 101, ora in Iid. 2023, p. 372.

¹⁵ SPAHR 1982, pp. 3-7.

intorno a una croce con rosette, sull'altro la leggenda *Regni Siciliae* intorno a un'aquila con testa rivolta a sinistra (stemma dell'*Universitas* di Palermo). Essi non devono essere confusi con i dischi metallici recanti lo stemma di alcune delle principali famiglie siciliane, come i Chiaromonte, i Palizzi, gli Sclafani: questi sono invece gettoni o tessere mercantili, utilizzati per pagamenti di pedaggi relativi all'entrata e all'uscita delle merci¹⁶.

A seguito della rivolta di Messina del 1674 il re Carlo II di Spagna (1665-1700) ne chiude la zecca e riattiva quella di Palermo¹⁷.

Con l'arrivo al potere di Gioacchino Murat a Napoli (1808), il re Ferdinando si asserraglia in Sicilia e fa coniare a Palermo monete di tutti i metalli. Nel 1813, dietro richiesta dell'ambasciatore inglese, viene ordinata la produzione di pezzi d'oro da due onces e da un'oncia, nei quali Ferdinando fa aggiungere alla titolatura l'appellativo "PFA" (= "*Pius Felix Augustus*") mutuato dalle monete imperiali romane¹⁸.

La zecca opera sino al 1816, quando Ferdinando la chiude definitivamente e fa di Napoli l'unica zecca del Regno¹⁹.

Nel 1836 Ferdinando II (1830-59) autorizza la riapertura della zecca di Palermo: vi si producono pezzi in rame da 10, 5, 2, 1 e ½ tornese, ma con i valori espressi in "grani siciliani". La zecca palermitana fa approntare però coni recanti al dritto la vecchia formula "*Regni siciliarum et Hierusalem rex*" in luogo di quella prescritta dalla legge: "*Regni utriusque Siciliae et Hierusalem rex*". Le monete così coniate non sono perciò approvate dal governo di Napoli, il quale dà ordine di ritirarle dalla circolazione e di rifonderle²⁰; esse sono perciò oggi rarissime (il Museo palermitano ne possiede due esemplari) (Fig. 7).

Il Museo possiede inoltre una ricchissima documentazione materiale, testimonianza delle ultime fasi di attività della zecca cittadina: circa 600 tra coni lisci o incisi, punzoni, lastre per marcare i bordi, usati per le emissioni palermitane tra gli anni finali del Settecento e il 1816, anno di chiusura della zecca²¹: è inoltre conservato l'intero set dei coni approntati per la produzione delle monete in occasione della breve e sfortunata riapertura della zecca negli anni 1836-37 (Fig. 8).

¹⁶ D'ANGELO 2012, pp. 272-275.

¹⁷ SPAHR 1982, p. 216.

¹⁸ SPAHR 1982, p. 283.

¹⁹ TRAVAINI, SARCINELLI 2019, p. 101, ora in *Id.* 2023, p. 372.

²⁰ SPAHR 1951, p. 77.

²¹ GANDOLFO 2014a, p. 51.



Fig. 7. Regno delle Due Sicilie, Ferdinando II di Borbone, esemplari da 10 e da 5 grani, zecca di Palermo, 1836, dono Salinas (da GANDOLFO 2014b, foto non in scala).



Fig. 8. Coppia di coni per la produzione dei 10 grani siciliani del 1836 (da SARCINELLI 2024, foto non in scala).

La collezione monetale custodita nel Museo Salinas è, in definitiva, il documento più evidente della ampiezza di interessi di colui che per primo si impegnò nella creazione del prezioso medagliere del Museo che in sua memoria ne conserva il nome.

BIBLIOGRAFIA

ARCIFA *et alii* 2022 = L. ARCIFA, R. ARICÒ, P. ARTHUR, D. CASTRIZIO, C. GRECO, E. PEZZINI, G. SARCINELLI, *Il medagliere del museo "Salinas" di Palermo e il suo contributo per la conoscenza della circolazione monetaria nella Sicilia bizantina, tra ricerca e valorizzazione: un caso di studio all'interno del progetto: "The Byzantine heritage of southern Italy"* (Prin 2017), IX Congresso Nazionale di Archeologia Medievale, Società degli Archeologi Medievisti Italiani (Alghero, 28 settembre-2 ottobre 2022), vol. 2, Firenze, 2022, pp. 170-173.

CRISÀ 2009 = A. CRISÀ, G. L. Castelli, *principe di Torremuzza*, «LANX», 2, 2009, pp. 116-149.

D'ANGELO 2012 = F. D'ANGELO, *Le "monete" di Manfredi III Chiaromonte, "signore" di Palermo*, in G. COLUCCI (a cura di), *Taranto 1883: il Medagliere prima del Museo. Le monete di Boemondo, principe di Antiochia. Monetarij, zanattari cornuti e poveri afflitti* (EOS. Collana di studi numismatici IV), Bari 2012, pp. 271-277.

Del Museo di Palermo... = F. SPATAFORA, L. GANDOLFO (a c.), *"Del Museo di Palermo e del suo avvenire". Il Salinas ricorda Salinas, 1914-2014*, Palermo 2014.

GANDOLFO 2014a = L. GANDOLFO, *Il medagliere del Museo "Antonino Salinas"*, *Compte rendu «INC»*, 61, 2014, pp. 49-53.

GANDOLFO 2014b = L. GANDOLFO, *Salinas numismatico*, in *Del Museo di Palermo...*, pp. 15-17.

GARRAFFO 2008 = S. GARRAFFO, *Fünfundzwanzig Jahrhunderte Münzgeschichte auf Sizilien, in Sizilien. Von Odysseus bis Garibaldi*, catalogo della mostra (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 25 Januar-25 Mai 2008), pp. 209-221.

Goethe, Viaggio in Italia = J.W VON GOETHE, *Viaggio in Italia*, in V. SANTOLI (a c.), *Goethe, Opere*, Firenze 1970.

MARTIN 1983 = J.-M. MARTIN, *Economia naturale ed economia monetaria nell'Italia meridionale longobarda e bizantina (secoli VI-XI)*, in *Storia d'Italia. Annali*, 6: *Economia naturale, economia monetaria*. Torino 1983, pp. 181-219.

Northwick Collection 1859 = *Catalogue of the first portion of the Norwich Collection of Coins and Medals, comprising the Greek Series, which, by order of the Administrator of the late eight Honourable Lord Northwick, by Messrs. S. Leigh Sotheby & John Wilkinson (5th December 1859 & Eleven following Days)*, London 1859.

PEZZINI 2014 = E. PEZZINI, *Salinas e il Medioevo*, in *Del Museo di Palermo...*, pp. 66-70.

SARCINELLI 2024 = G. SARCINELLI, *Il medagliere riscoperto: le monete medievali e moderne del museo Salinas di Palermo e la storia del collezionismo numismatico in Sicilia*, in *L'isola dei tesori. Ricerca archeologica e nuove acquisizioni*, Atti del Convegno (Agrigento, 14-17 dicembre 2023), in c.d.s.

SPAHR 1951 = R. SPAHR, *Le monete della zecca di Palermo coniate sotto Ferdinando II (1836)*, «Bollettino del Circolo Numismatico Napoletano», XXXVI, 1951, pp. 77-79.

SPAHR 1982 = R. SPAHR, *Le monete siciliane dagli Aragonesi ai Borboni (1282-1836)*, Bâle-Graz 1982.

SPATAFORA 2014 = F. SPATAFORA, *La carriera accademica*, in *Del Museo di Palermo...*, pp. 22-24.

TRAVAINI 2016 = L. TRAVAINI, *La monetazione nell'Italia normanna, Seconda edizione con aggiornamento e ristampa anastatica*, Zürich-London 2016.

TRAVAINI, SARCINELLI 2019 = L. TRAVAINI, G. SARCINELLI, *La zecca di Palermo tra Arabi e Normanni*, in *Castrum Superius. Il palazzo dei re normanni*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 15 maggio 2019-10 gennaio 2020), Palermo 2019, pp. 94-101.

TRAVAINI, SARCINELLI 2023 = L. TRAVAINI, G. SARCINELLI, *La zecca di Palermo tra Arabi e Normanni*, in *Thesaurus. Il patrimonio segreto*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Reale, 12 dicembre 2023-30 settembre 2024), Palermo 2023, pp. 366-373.

UN MUSEO PER ROTONDELLA LA COLLEZIONE NUMISMATICA DI NICOLA IELPO

CHIARA MANNONI

ABSTRACT

L'inaugurazione del Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' a Rotondella (in provincia di Matera) il 21 ottobre 2023, offre l'occasione per presentare la figura di un collezionista, appunto, Nicola Ielpo, ancora poco conosciuta nel panorama degli studi specialistici. Direttore della Zecca dello Stato per oltre un ventennio, Ielpo, oltre a rivoluzionare la produzione della moneta in Italia, raccolse una preziosa collezione numismatica passata, alla sua morte, alla gestione del Comune di Rotondella. A partire da questa circostanza, il saggio offre una breve storia della moneta e della medaglia, connessa ai primi sistemi di studio e catalogazione, fino ad illustrare i criteri di ordinamento e allestimento adottati nel museo 'Nicola Ielpo' e le prospettive per una sua valorizzazione nel territorio lucano.

The opening of the 'Nicola Ielpo' Numismatic Museum in Rotondella (Matera) on 21 October 2023 offers the opportunity to introduce the figure of Nicola Ielpo, a collector who is still unknown to specialists. Ielpo was director of the Italian State Mint for more than 20 years, during which time he overhauled the monetary system of production; he gathered a valuable numismatic collection, which was donated to the town of Rotondella after he died. On the basis of this event, this essay gives a brief overview of the history of coins and medals, including their early study and cataloguing; it illustrates the criteria adopted for organising and setting up the 'Nicola Ielpo' Museum, and offers a perspective on its development in relation to the local context of Basilicata.

Introduzione

«Non più mausoleo, ma neppure teatro, non più accademia, ma neppure spettacolo, non più giardino delle Muse, ma neppure macchina per la divulgazione, non più laboratorio, ma neppure scuola, anche se in parte ciascuna di queste cose, il museo è diventato l'ultima e più anomala

forma espressiva che sappia ancora dimostrare una presa popolare e sociale, che possa far muovere la gente, farla discutere, farle vivere insieme delle esperienze»¹.

Se volessimo trovare una definizione per il Museo Numismatico ‘Nicola Ielpo’, inaugurato nel Comune di Rotondella il 21 ottobre 2023, probabilmente le riflessioni di Ruggieri Tricoli sulla natura mutevole del museo nel tempo ben rispondono a qualificare questo spazio composito, nato più come un’esperienza collegiale che non, strettamente, come un semplice contenitore di oggetti². Negli ultimi anni lo stesso concetto di museo ha accolto tali e tante metamorfosi da arrivare ad abbracciare forme espressive spesso ben distanti tra loro: non è questa la sede per reconsiderarne né l’evoluzione storica né tanto meno il ruolo culturale e sociale, basti tener presente che da luogo destinato alla conservazione e ostensione di beni, il museo è gradualmente diventato fulcro di valorizzazione, conoscenza, ricerca e crescita collettiva, come anche promotore di diversità, sostenibilità e partecipazione³, tanto che una demarcazione netta dei suoi possibili profili risulta superflua nel proliferare delle iniziative contemporanee. Si pensi, ad esempio, al ruolo attribuito in tempi recenti a proposte difficilmente ordinabili nelle categorie tradizionali, quali gli eco-musei, gli *heritage parks* e i centri di interpretazione del territorio, sotto la spinta di cambiamenti provenienti dal basso e dell’introduzione di forme di tutela specifiche per il patrimonio immateriale⁴.

In questo quadro di eventi, il museo di Rotondella si presenta come il risultato di istanze e impulsi derivati da più parti: in primo luogo dal collezionista, Nicola Ielpo, che, secondo le forme più consuete della disposizione testamentaria, ha espresso la volontà di affidare la propria raccolta di monete e medaglie

¹ RUGGIERI TRICOLI 2000, p. 231.

² Mi preme segnalare l’ottima tesi di laurea discussa dalla dott. Maria Teresa Magnante nell’a.a. 2021-2022: *Una proposta per un allestimento museale: il Museo di Rotondella*, Laurea Magistrale Internazionale in Archeologia e Storia dell’Arte (Università degli Studi della Basilicata, École Pratique des Hautes Études), in cui è presentato un progetto di ordinamento e allestimento per il museo in questione.

³ Si può fare riferimento alla definizione di museo approvata dall’ICOM il 24 agosto 2022: «A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing». ICOM website: <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>>.

⁴ GONZÁLEZ 2013; HUFFORD 1994; FALLETTI, MAGGI 2001; VARINE 2021. Vedi anche la *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, approvata dall’UNESCO il 17 ottobre 2003: <<https://ich.unesco.org/en/convention>>.

al suo paese d'origine; dall'ente Comune di Rotondella, che ha accolto in consegna i beni per garantirne tutela materiale e legale, e destinarli a uno spazio pubblico pienamente fruibile; infine, dalla cittadinanza rotondellese vera e propria, la quale ha atteso e celebrato la creazione di questo museo in un rapporto identitario ed emotivo con il patrimonio in esso contenuto che va ben oltre l'orgoglio civico. A questi *input* essenziali ha fatto seguito l'intervento dell'Università degli Studi della Basilicata, Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo⁵, e della Soprintendenza di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Basilicata, sede di Matera, che – in una modalità di lavoro tutt'ora *in progress* – hanno preso in mano gli aspetti più strettamente legati all'allestimento, allo studio e alla dichiarazione d'interesse storico-artistico della collezione. Non ultimo, il sostegno della Direzione Generale Musei della Basilicata ha garantito il riconoscimento del museo di Rotondella a livello territoriale.

Nicola Ielpo: da Rotondella alla Zecca, dalla Zecca a Rotondella

Consacrato come «il lucano che inventò le 500 lire»⁶, Nicola Ielpo (1936-2012) restò sempre fortemente legato alla sua Rotondella, cittadina nella quale era nato e cresciuto, sebbene fin dagli anni dell'università se ne sarebbe dovuto separare per trovare fortuna altrove. Dopo gli studi in ingegneria meccanica a Napoli, trasferitosi a Roma per amore, aspirava a diventare progettista presso un'azienda automobilistica, anche all'estero se necessario: non sapeva che il suo futuro suocero, padre della promessa Carmela, restio all'idea di veder volare lontano i due giovani, avrebbe inoltrato la sua candidatura per uno dei posti da ingegnere presso il Ministero dell'Economia, con destinazione Zecca dello Stato. È lo stesso Nicola Ielpo che, nelle sue memorie di viaggio pubblicate postume nel 2018, ripercorre le tappe della sua presa di servizio all'istituto nell'ottobre 1966. La prima impressione dello stabilimento non fu affatto positiva: la Zecca, già emblema di malinconia e freddezza nell'immaginario collettivo, era in effetti un «antro infernale» dominato da «rumori terribili, [...]

⁵ In data 15 marzo 2023 sono stati stipulati due accordi tra il Comune di Rotondella e il Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo dell'Università della Basilicata: un accordo quadro (referente prof. Francesco Martorella) e un accordo specifico per l'attuazione del Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' (referente la scrivente Chiara Mannoni).

⁶ SURIANO 2018. I dati biografici sulla vita di Nicola Ielpo, inclusi nel presente saggio, sono tratti dal libro curato da Pino Suriano: un testo che raccoglie le memorie di viaggio scritte da Ielpo stesso, purtroppo interrotte prematuramente dalla morte improvvisa del suo autore nel 2012.

ambienti poco illuminati, operai con tute grigie, [...] macchinari scuri e polverosi»⁷, dove anche sul piano relazionale i direttori guardavano con sospetto i nuovi arrivati, ben più capaci e preparati, che presto avrebbero preso il loro posto. Il turbamento di Ielpo fu tale che accettò la sfida. Decise di apprendere tutti i segreti della lavorazione delle monete, e di mettere in funzione i tanti macchinari d'avanguardia che giacevano ancora inutilizzati nei magazzini. Dopo due anni i nuovi impianti erano già attivi, e parecchi dei problemi produttivi risolti: era solo il primo tra i tanti successi che Nicola Ielpo avrebbe ottenuto alla Zecca dello Stato.

Nel 1979, giunto a ricoprire il posto di direttore, avrebbe rivoluzionato del tutto il sistema di lavorazione della moneta e avviato un'intensa campagna di relazioni internazionali per lanciare quello che possiamo definire un primo *brand Italy* in Europa e nel mondo. Il suo obiettivo era velocizzare la produzione, limitare gli sprechi di materie e tempi, mettersi in linea con le tecnologie più aggiornate, pur tenendo a mente il benessere dei suoi sottoposti, gli operai addetti i macchinari, e la competitività delle manifatture artistiche italiane all'estero. È in questa fase, nel 1982, che Ielpo mise a punto il prototipo della moneta bimetallica, le 500 lire, secondo un brevetto che ad oggi porta ancora il suo nome: modello che, oltre a ridurre drasticamente i rischi di falsificazione, sarebbe stato in seguito adottato da molti altri Paesi, fino a diventare la base per la nuova monetazione comunitaria da 1 e 2 Euro nel 2002.

Tra il 1990 e il 1992 Ielpo avrebbe presieduto la Conferenza Mondiale dei Direttori di Zecca, mentre nel 1991 fu ancora sua l'idea – da perfetto europeista – di riunire tutte le Zecche del continente in un progetto condiviso, che facesse convergere tradizioni e interessi di Paesi diversi verso la creazione di una serie unica di monete comunitarie. Alla direzione del *Mint Directors Working Group*, Nicola Ielpo arrivò ad incidere in maniera sostanziale sull'emanazione dell'Euro valuta, dopo aver richiesto e ottenuto l'accreditamento del gruppo di lavoro presso la Comunità Europea⁸.

Il suo spirito imprenditoriale emerse in particolare nel procurare commissioni per la Zecca all'estero, durante le sue molteplici missioni di lavoro: compiti che di fatto abbracciavano due delle sue più grandi passioni, ossia i macchinari industriali e i viaggi. Nel suo libro di memorie, è Ielpo stesso che ripercorre gli incarichi ottenuti negli Stati Uniti, in Somalia, ad Haiti, in Marocco, in Tunisia, in Thailandia e in Sud Africa – viaggi lavorativi che gli consentirono

⁷ SURIANO 2018, 19.

⁸ Secondo la testimonianza di Amelia Travaglini, il gruppo lavorò sugli aspetti tecnici e materiali della nuova moneta: dal peso, allo spessore, al diametro, alla composizione dei materiali, ai rischi di contraffazione. SURIANO 2018, p. 87.

non solo di entrare in contatto con posti «stupefacenti» e personaggi di solito inaccessibili, quali monarchi, dittatori e presidenti, ma anche di garantirsi importanti commesse e contratti per la Zecca dello Stato⁹. Tra gli appalti più rilevanti che riuscì ad ottenere emerge sicuramente la fornitura di cento milioni di monete bimetalliche da dieci *Baht* per la Thailandia, per la quale era addirittura riuscito a soverchiare le proposte di Londra e Parigi, come anche l'invio di tre allievi della Scuola dell'Arte della Medaglia italiana in Tunisia, per preparare i bozzetti delle monete commemorative dei monumenti locali che sarebbero poi state coniate in Italia¹⁰. Nelle offerte che proponeva al potenziale Paese acquirente, specialmente laddove ne verificava l'insufficienza di mezzi per produrre monete in proprio, inseriva sempre la possibilità per gli incisori locali di formarsi alla Scuola dell'Arte della Medaglia di Roma: un istituto che rappresentava un *unicum* in Europa, che li avrebbe resi capaci di portare a casa competenze e capacità per avviare nuove imprese ed emanciparsi¹¹. Dai suoi viaggi, inoltre, tornava sempre con qualche moneta o medaglia in più – pezzi rari ricevuti in dono o acquistati come ricordo per accrescere la sua preziosa collezione numismatica. Non era raro, tuttavia, che tornasse anche con un senso di amarezza profondo, per aver visto circostanze di degrado disperate: fu il caso del viaggio ad Haiti, dove comprese l'estrema povertà umana, o in Sud Africa, dove fu testimone di brutali episodi di violenza e devastazione conseguenti alla fine dell'apartheid¹².

Coloro che ebbero modo di conoscere Nicola Ielpo concordano nel ricordarlo come una persona mite, umile, determinata, generosa e disponibile; il professor Francesco Sisinni, ex Direttore Generale per i Beni Culturali, ne rammenta in particolare «l'onestà, l'amore per il lavoro, l'amore per la Patria e l'amore per il sud»¹³. Tra i suoi sogni più grandi vi era quello di dar vita ad un Comitato dei Direttori di Zecca del Mediterraneo, a cui non era estraneo il suo amore per la Lucania, finalizzato a condividere esperienze, visioni e progetti legati alla produzione numismatica e valorizzare il potenziale artistico di un'area che era di fatto ricca di storia e cultura. Un sogno che non contraddiceva il suo ardore europeista, ma che anzi lo rafforzava e lo espandeva fino ad abbracciare la dimensione mediterranea dell'intero continente, discendente

⁹ Citazione in SURIANO 2018, p. 23. Nicola Ielpo fece anche altri viaggi, come ad esempio in Russia e in Inghilterra, ma non ebbe modo di trasformarli in memorie scritte a causa della sua morte repentina.

¹⁰ SURIANO 2018, pp. 41-46 e 65-72.

¹¹ SURIANO 2018, p. 82.

¹² SURIANO 2018, pp. 48-64.

¹³ SURIANO 2018, p. 80.

dalla Magna Grecia e dall'Impero Romano: progetto che, ricorda l'ex vicedirettore della Zecca Roberto Fabbri, non sarebbe tuttavia andato in porto proprio per il prevalere di quella linea 'nordica' preponderante nella politica europea ancora ad oggi¹⁴.

Nel 1987, nel volume *Ach Europa!*, lo scrittore e giornalista tedesco Hans Magnus Enzensberger avrebbe citato la Zecca dello Stato italiana come uno degli esempi a cui far riferimento per modernità, efficienza e produttività nel panorama poco confortante del vecchio continente, spaccato dalla Cortina di Ferro¹⁵. Dopo aver assistito alla triste vicenda della cosiddetta 'crisi degli spiccioli' del 1975-1979, quando la Zecca italiana non era riuscita a far fronte alla crescente necessità di moneta corrente per le transazioni ordinarie, Enzensberger raccontò la sua incredulità davanti alla profonda innovazione industriale e tecnologica che riscontrò nello stabilimento diretto da Ielpo: «finché c'è gente come Nicola Ielpo, l'Italia non è perduta»¹⁶.

Una forte passione per la numismatica, la dedizione al lavoro e il profondo legame con il sud Italia avrebbero plasmato le sue esperienze anche nel campo più strettamente legato alla vita privata. Da qui discese la decisione di destinare in usufrutto la sua eccezionale collezione di monete e medaglie al suo paese natale, Rotondella¹⁷.

Zecca, monete e medaglie: qualche nota storico-critica

Prima di riflettere sulla natura della vasta collezione messa insieme da Nicola Ielpo nel corso del suo mandato alla Zecca dello Stato, è utile prendere in considerazione alcuni aspetti relativi alla storia dell'oggetto 'moneta' e dell'oggetto 'medaglia' che consentono di porre in una prospettiva più ampia il significato del progetto museale intrapreso a Rotondella. Di fatto, la congiunzione di fattori eterogenei e, in sé, piuttosto singolari nella composizione di questa raccolta hanno fatto sì che la stessa Soprintendenza lucana potesse valutare la proposta di dichiarare l'interesse culturale non tanto di specifici pezzi – monete o medaglie – isolati dal tutto, selezionati in base alle loro in-

¹⁴ SURIANO 2018, pp. 83-84.

¹⁵ ENZENSBERGER 1987; SURIANO 2018, pp. 9-11.

¹⁶ Citazione tratta dal libro di Hans Magnus Enzensberger. SURIANO 2018, p. 11.

¹⁷ L'usufrutto consiste nel diritto di un soggetto (in questo caso il Comune di Rotondella) di godere di un bene di proprietà di un altro soggetto (gli eredi di Ielpo) e di raccoglierne i frutti, ma con l'obbligo di rispettarne la destinazione economica. Articolo 981 del *Codice Civile* (R.D. 16 marzo 1942, n. 262).

trinseche qualità storiche e artistiche, quanto piuttosto la collezione come intero, intesa nelle relazioni reciproche instauratesi tra oggetto e oggetto nello spazio e nel tempo¹⁸. A rendere possibile una tale ampia visione, chiaramente, hanno concorso ulteriori fattori: l'importanza del collezionista, innanzitutto; il suo ruolo fondamentale nella gestione della Zecca per oltre un trentennio; le implicazioni legate alla sua scelta di destinare la raccolta al pubblico; e infine, come vedremo, il valore storico e civico del luogo che è stato destinato ad accogliere il museo, una sala in Palazzo Ielpo. È bene, tuttavia, procedere con l'analisi di un elemento alla volta, a partire dal sito dove monete e medaglie vengono coniate – ossia, la Zecca dello Stato.

Le manifatture che avrebbero dato vita alla Zecca italiana hanno avuto origine nella Roma repubblicana della seconda metà del IV secolo a.C. La rapida ascesa e lo sviluppo economico che interessarono l'Urbe in questa fase resero necessario lo stabilimento di officine destinate esclusivamente alla battitura di denaro: le prime notizie topografiche, risalenti al III secolo a.C., ne riportano la collocazione sull'*Arx Capitolina*, nelle vicinanze del tempio di Giunone Moneta, consigliera e ammonitrice, dal cui nome è derivato l'uso evidente del termine «moneta»¹⁹. Il successivo avanzamento dell'Impero avrebbe comportato una sempre maggiore necessità di supportare la circolazione di valuta. Al picco dell'età imperiale la Zecca era già stata spostata al Celio, in una zona più centrale di Roma, dove rimase attiva per tutta la tarda antichità e le epoche medievali fino all'ascesa dei pontefici cristiani, i quali nel 1400 ne avrebbero decretato il trasferimento in Vaticano.

A seguito dell'annessione di Roma al Regno d'Italia, nel 1870, lo stabilimento prese il nome di Regia Zecca: è qui che, a partire dal 1892, in coincidenza con la creazione della Banca d'Italia, venne accentrata la produzione di moneta per l'intero stato, a seguito della cessazione delle zecche preunitarie²⁰. È questa fase, inoltre, che la storia della Zecca di Roma si intrecciò con quella della Lira italiana²¹. Ancora nel 1911, la sede della Zecca sarebbe stata spostata nel palazzo in via Principe Umberto all'Esquilino, che ad oggi ospita la Scuola dell'Arte della Medaglia. Nel 1978 fu infine integrata all'Istituto Poligrafico:

¹⁸ Tale possibilità è emersa durante l'ispezione della collezione e della sala museale da parte della funzionaria storica dell'arte della Soprintendenza di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Basilicata, dott. Mariagrazia Di Pedè, in data 22 marzo 2023.

¹⁹ Monēre, dal latino: consigliare, avvertire, ammonire. Dati ripresi dal sito dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato: <https://www.ipzs.it/ext/chisiamo_zecca.html>.

²⁰ CAIROLA 1974.

²¹ BALBI DE CARO 2020.

l'anno successivo, Nicola Ielpo venne nominato primo direttore del neonato Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Per quanto riguarda monete e medaglie, invece, più che il loro significato storico intrinseco è opportuno prendere in considerazione l'importanza simbolica che tali oggetti hanno rivestito in ragione di un primordiale collezionismo. Di fatto, se la tesaurizzazione di monete per il loro valore effettivo è una prassi che discende dagli albori della stessa coniazione²², la loro raccolta come espressione di un gusto artistico e antiquario è un fenomeno posteriore – seppure, in sé, remoto nel tempo. È interessante notare che in greco antico la moneta fosse indicata con il termine *νόμισμα*, derivato da *νόμος* – legge, consuetudine, usanza – a denotare un costume che non esisteva se non in base a una convenzione. Da qui derivò il latino *nummus*, appunto «moneta», da cui è tratto il termine numismatica, inteso non tanto come il diletto nel raccogliere e collezionare monete, quanto, propriamente, come lo studio scientifico dell'oggetto nei suoi rapporti con la storia, l'economia e la società²³.

La moneta, dunque, più della medaglia, fin dalle origini si è presentata come un bene dalle molteplici valenze. In primo luogo, una valenza d'uso: è chiaro che essa fosse nata dall'esigenza di avere uno strumento agile e funzionale da utilizzare nello scambio di merci e servizi, per semplificare le contrattazioni mercantili, che fosse garantito d'autorità mediante un segno di riconoscimento. A tal proposito, la prima moneta potrebbe essere stata battuta in Lidia nel 685 a.C. proprio per ovviare alle difficoltà presentate dal baratto²⁴; da qui sarebbe poi passata in Grecia, e dalla Grecia a Roma, tanto che già agli inizi del V secolo a.C. il suo impiego era ampiamente diffuso nell'intero Mediterraneo²⁵.

Strettamente connessa all'uso è la sua valenza commerciale, o economica. La moneta, ad ogni effetto, costituisce un parametro di riferimento nel rappor-

²² RONDINELLA 2012.

²³ VENANTI 2018, pp. 28-30.

²⁴ Il limite del baratto risiedeva nella difficoltà di incontrare qualcuno in possesso del bene desiderato che accettasse di cederlo in cambio del bene offerto. Aristotele riporta informazioni essenziali per comprendere il passaggio dal baratto alla moneta: “Quando per soddisfare i bisogni si cominciò a fare ricorso a fonti straniere importando le cose mancanti ed esportando quelle in eccesso, entrò necessariamente in uso una moneta. Infatti non tutte le cose per natura necessarie erano di facile trasporto: perciò per facilitare gli scambi si convenne di dare e accettare un qualcosa che, oltre ad essere utile di per sé, possedesse il vantaggio di essere facilmente impiegabile per le necessità della vita, come il ferro o l'argento o anche qualche altro materiale, dapprima definito semplicemente nella sua dimensione e nel suo peso, poi con l'impressione di un carattere, che potesse dispensare dall'effettuare la misurazione, e che servisse da marchio indicante la quantità”. ARISTOTELE, *Pol.* Vedi anche RADNOTI ALFÖLDI 1999.

²⁵ RADNOTI ALFÖLDI 1999; VENANTI 2018.

tare il valore di beni e servizi in maniera univoca, anche in circostanze e contesti molto diversi. Accettata globalmente come mezzo di pagamento, agevola decisioni e accordi tra le parti: essa consente a venditore e compratore, che ne riconoscono il valore, di liberarsi legittimamente da ogni obbligo reciproco²⁶.

In questa prospettiva, la moneta presenta anche valenza come istituzione sociale, quale pilastro di relazioni pubbliche, politiche e – spesso – ideologiche²⁷. Essa, dunque, non è solo una ‘cosa’ data come corrispettivo per una quantità di merci o servizi, quanto piuttosto il prodotto di un complesso di relazioni conflittuali di debito-credito, di cui lo Stato stabilisce il valore²⁸. Il ragionamento di sociologi ed economisti, anche con posizioni critiche differenti, lascia intendere che il valore della moneta, in questo senso, non è assoluto, ossia dato in modo infallibile in base al suo materiale, peso o spessore, ma viene dato in virtù di un accordo sociale, nato all’interno dello spazio economico, che è simbolo di rapporti reali di scambio legati alle leggi della domanda e dell’offerta. Un argomento complesso, che qui non può che essere solamente accennato, per il quale si rimanda a sedi di discussione più opportune²⁹.

In ambito più strettamente umanistico, invece, la moneta assume valenza culturale e documentale: in tal senso, essa attesta non solo le pratiche mercantili di una determinata società in un dato tempo, ma anche le modalità di comunicazione, propaganda e dominio simbolico di cui si sono servite le classi governanti in particolari circostanze. Si pensi, ad esempio alla monetazione romana, utilizzata per veicolare messaggi autoritativi da Roma fino ai confini della Repubblica, prima, e dell’Impero, poi. In questo contesto, fu Silla il primo a farsi ritrarre a cavallo sul retro degli *Aurei* intorno all’80 a.C.³⁰, dopo essersi autoproclamato *dictator* e aver innescato la crisi della Repubblica, rompendo così la lunga tradizione che non accettava l’effigie di esponenti politici ancora in vita sul denaro corrente. Fin dall’età dell’Umanesimo rinascimentale, e ancor più nell’archeologia moderna, le monete hanno di fatto rappresentato uno strumento di conoscenza per individuare i lineamenti di personaggi di rilievo, come anche i profili di opere e monumenti andati in rovina; un mezzo accurato di datazione, per stabilire cronologie di siti e manufatti negli scavi archeologici, in base a rilievi stratigrafici; una fonte di dati storici e culturali, infine, per

²⁶ Vedi al riguardo le proposte interpretative sul sito della Banca d’Italia: < <https://www.banca-ditalia.it/media/views/2017/moneta-fiscale/index.html?dotcache=refresh> >.

²⁷ INGHAM 2016.

²⁸ FOGGI 2017.

²⁹ INGHAM 2016; FOGGI 2017; TURCO 2016.

³⁰ PANVINI ROSATI 2004, 153-238; TONELLO 2017.

comprendere migrazioni, reti commerciali, condizioni di vita e costumi collettivi dei diversi popoli che ne hanno fatto uso³¹.

Ancora dal punto di vista storico-culturale, non meno importante è la sua valenza collezionistica. Diffusa come attività di diletto già tra gli imperatori romani, di cui fu massimo esponente Cesare Ottaviano Augusto, la raccolta di monete rappresenta una delle forme di collezionismo più remote e, di certo, dal carattere più ricercato. Plinio, ad esempio, ironizzava sul fatto che numismatici ed appassionati del suo tempo preferissero pagare monete fuori corso molto più della buona valuta in circolazione³². Tale aspetto collezionistico si sarebbe accentuato con il progredire degli studi umanistici tra il tardo Medioevo e il primo Rinascimento, quando la moneta antica divenne sia fonte iconografica per la conoscenza del mondo antico che modello di ispirazione artistica ed *exempla virtutis*³³. Rappresentativo, in questo senso, è il noto interesse numismatico di Francesco Petrarca, che impiegava la propria raccolta di monete con effigi di imperatori quale strumento primario di studio e confronto con le fonti classiche, come anche il tentativo di Giovanni de Matociis, nel 1313, di illustrare il suo *Historia Imperialis* proprio attraverso i rilievi di monete³⁴. Ancora al 1335 risale un appunto d'archivio redatto dal ricco notaio trevigiano Oliviero Forzetta, il quale si proponeva di espandere la sua già vasta collezione archeologica con l'acquisto di «*quinguaginta medajas*» – 50 medaglie – da un intermediario di Venezia³⁵: una nota fondamentale, questa, che non solo restituisce metodi di raccolta già, in sé, decisamente orientati e metodici, ma che ancor più mostra come, a questa data, gli interessi degli estimatori avessero infine accolto le medaglie accanto alle monete.

È probabilmente da questa congiuntura in poi che le ragioni collezionistiche di monete e medaglie si sarebbero sovrapposte, in virtù delle analogie formali e materiali, come anche dell'elevata valenza artistica che entrambe i modelli, nei migliori dei casi, incorporano. Prima di approfondire ulteriori aspetti storici e culturali che le vedono parte giunta di raccolte numismatiche, è utile menzionare brevemente che il termine *medaglia*, di probabile origine carolingia, da *maille* – maglia, obolo, mezzo soldo –, passò nell'uso volgare come *medialia* – o *medala*, *medalia* – ad indicare in genere monete fuori corso o piccoli

³¹ Per una storia dell'evoluzione dell'antiquaria e dell'archeologia, e per una visione metodologica sugli studi di storia culturale vedi SCHNAPP 1993; BURKE 2000. Vedi anche SCUOTTO 2017.

³² Citato in SCUOTTO 2017. Per la storia del collezionismo numismatico in età romana vedi anche PANVINI ROSATI 2004, 153-238. Per una storia del collezionismo in generale vedi POMIAN 1989 e 1992.

³³ SCUOTTO 2017.

³⁴ SACCOCCI 1997.

³⁵ PIGOZZO 2014; SACCOCCI 1997.

denari di poco valore³⁶. Sebbene tale vocabolo sarebbe poi stato adottato per denotare oggetti monetali senza significato economico, e dunque commemorativi, quali sono appunto le medaglie, è interessante rilevare come ad oggi le raccolte numismatiche – anche quelle di riconosciuto valore – vengano spesso indicate con il termine generale di *medaglieri*. Tuttavia, mentre la moneta, come già menzionato, nacque con il preciso intento funzionale di facilitare gli scambi commerciali, la prima medaglia intesa in senso moderno venne coniata con finalità del tutto estetiche e celebrative.

L'origine di tale specifico prodotto artistico viene fatta risalire ad Antonio Pisano, detto Pisanello: l'anno era il 1438, l'occasione l'arrivo a Ferrara dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo, giunto per partecipare al concilio che avrebbe dovuto rappacificare la chiesa d'Oriente con quella d'Occidente³⁷. Ispirato dallo sfarzo esotico della corte reale e dall'importanza dell'avvenimento, Pisanello ideò un piccolo oggetto simbolico portatile, destinato ad avere enorme fortuna lungo tutto il Rinascimento, che offriva dal dritto il profilo del personaggio da rievocare e dal rovescio scene allegoriche corredate da motti vari, secondo un programma celebrativo sintetico e raffinato allo stesso tempo. Sotto l'apparato figurativo, risaltava la firma: «*Opus Pisani Pictoris*». Tale nuova forma d'arte si sarebbe diffusa rapidamente, anche grazie alla sua grande duttilità come mezzo di encomio e propaganda, tanto che alla morte di Pisanello la maggior parte delle corti italiane già aveva un artista dedicato al disegno e alla fusione di medaglie.

Il collezionismo incrociato di monete antiche e medaglie moderne si sarebbe perciò verificato in data abbastanza precoce. Al di là degli slittamenti terminologici, già citati, tra *medalia* e *moneta* nel tardo Medioevo, ai fini collezionistici ciò che interessava era verosimilmente la correlazione tra l'oggetto antico e quello moderno – ancora sul modello dell'affinità formale e dell'*exemplum*, tramite il quale era possibile associare eventi storici a fatti di cronaca, come pure qualità del personaggio passato a quelle dell'uomo presente. Nel 1492, ad esempio, alla morte di Lorenzo il Magnifico, l'inventario delle raccolte medicee includeva ben 2.300 campioni tra monete e medaglie, raccolti in gran parte da Pietro il Gottoso; Baccio Valori, biografo di corte, ricordava in particolare la passione di Lorenzo per la numismatica: «coloro che volevano

³⁶ *Mèdaglia*, voce in *Vocabolario Treccani online*.

³⁷ ANGELI BUFALINI 2013.

affezionarlo, avevano a cura di portargli o di mandargli delle medaglie e monete preziose»³⁸. Segno, questo, che nel torno di pochi decenni l'attrazione congiunta verso entrambi gli oggetti era stata ampiamente accettata.

L'interesse verso l'antico e le arti, come anche la competizione tra le diverse corti europee per assicurarsi ed ostentare i pezzi migliori, fecero sì che da un primigenio impulso all'accumulo si passasse gradualmente ad uno studio più sistematico. Il rischio di incappare in falsi, inoltre, aprì ben presto la strada all'analisi scientifica dei materiali e, soprattutto, ad una serie di questioni ancora ad oggi fondamentali per la numismatica: *in primis*, la classificazione e l'ordinamento delle raccolte³⁹.

Presupposti certi della numismatica come scienza vennero affermati dal gesuita austriaco Joseph Hilarius Eckhel in pieno clima illuminista. Dapprima conservatore del medagliere dei Gesuiti a Roma, poi incaricato di organizzare il tesoretto del granduca Pietro Leopoldo di Toscana, Eckhel divenne direttore del gabinetto numismatico degli Asburgo-Lorena a Vienna nel 1775⁴⁰. L'innovativo sistema di catalogazione che mise a punto per le collezioni imperiali, divulgato tra il 1792 e il 1797 nel suo *Doctrina numorum veterum*, avrebbe definitivamente superato il vecchio ordinamento delle monete per ordine alfabetico. Eckhel divise la raccolta in due sezioni, le *monete greche* e le *monete romane* – laddove le 'greche' accoglievano emissioni di tutte le città mediterranee incluse le serie romano-provinciali, mentre le 'romane' solo quelle ufficiali di Roma – e ripartì ulteriormente i materiali in base a provenienze, cronologie e derivazioni. Le monete greche apparivano dunque disposte per regione, in senso orario seguendo la costa del Mediterraneo, dalla Spagna al Nord Africa, e all'interno di ciascuna area in ordine alfabetico per città emittente; le monete romane, invece, erano suddivise tra repubblicane, in ordine alfabetico secondo la famiglia del magistrato monetario, e imperiali, in ordine cronologico in base ai regnanti e i loro familiari, mentre ciascun imperatore era posto in ordine alfabetico secondo le iscrizioni nei rovesci⁴¹.

Grazie ad un sistema, in sé, flessibile e razionale allo stesso tempo, Eckhel era riuscito a fare ordine nell'enorme quantità dei tipi monetali battuti dall'antichità in poi. Sebbene la sua impostazione sarebbe stata in seguito aggiornata

³⁸ Citazione ripresa dal sito del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, e datata al 1471: <<https://museoarcheologiconazionaledifirenze.wordpress.com/2019/02/08/il-monetiere-un-nuovo-allestimento-per-la-sezione-numismatica-del-maf/>>.

³⁹ SCUOTTO 2017.

⁴⁰ Per uno studio significativo sulla figura e il ruolo di Joseph Hilarius Eckhel (1737-1798) vedi WILLIAMS 2015; WILLIAMS 2020; WOYOTEK, WILLIAMS 2022.

⁴¹ SCUOTTO 2017; WOYOTEK, WILLIAMS 2022.

su serie di emissioni e sequenze cronologiche circostanziate, egli aveva contribuito in modo decisivo ad affermare la numismatica come disciplina scientifica autonoma tra gli studi antiquari: aveva fondato un metodo di lavoro che, si può osservare, era duttile abbastanza da poter includere – accanto alle monete – anche sezioni specifiche per le medaglie.

La collezione numismatica di Nicola Ielpo: ordinamento e allestimento

Composta da circa 625 tra monete e medaglie commemorative legate alla storia politica, culturale e religiosa d'Italia, come anche a personaggi ed eventi di cronaca di Paesi esteri, la collezione Ielpo, fino al marzo 2023, era dotata di un inventario generale compilato dalla signora Carmela, moglie di Nicola. Iniziato su base affettiva, per la conoscenza e l'identificazione dei singoli pezzi, e di certo per facilitare la cessione dell'insieme al Comune di Rotondella, tale catalogo appare suddiviso per aree geografiche, a loro volta ulteriormente scandite in ordine alfabetico; ogni area, o Paese, è introdotta da una breve descrizione⁴². In questo sistema le monete e le medaglie, indistintamente, sono numerate in ordine crescente: la numerazione è seguita da un breve titolo, o qualifica del pezzo, un riferimento al suo valore e due fotografie che ne illustrano rispettivamente il *recto* e il *verso*. Il singolo oggetto è ulteriormente identificato da un breve sistema di dati – dalla lega metallica, al diametro, al peso – a cui fa seguito una nota critica sull'apparato iconografico e sull'evento commemorato. Alcuni pezzi includono anche dati curiosi sulle circostanze della sua coniazione, o – nel caso delle medaglie – sull'artista che ne ha elaborato il bozzetto.

Un nuovo catalogo scientifico è al momento in via di completamento grazie al lavoro di Brunella Gargiulo: tale strumento, redatto secondo i criteri stabiliti dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione⁴³, è destinato sia alla gestione vera e propria del museo che alle valutazioni della Soprintendenza di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Basilicata, per far sì che l'intera raccolta possa essere riconosciuta quale bene d'interesse e dunque tutelata per il suo significato culturale⁴⁴.

⁴² Si ringrazia il Comune di Rotondella per aver messo a disposizione il catalogo per le presenti analisi.

⁴³ Al riguardo, consultare gli standard catalografici riportati sul sito dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD): <<http://www.iccd.beniculturali.it/it/standard-catalografici>>.

⁴⁴ Un'analisi dei pezzi più significativi della collezione Ielpo è proposta nel saggio di Brunella Gargiulo su questo stesso numero della rivista.

Per l'allestimento del museo, il catalogo ha ovviamente avuto ruolo cruciale in fase di selezione dei pezzi da esporre. Il gruppo di lavoro, creato per iniziativa del Comune di Rotondella con il supporto di ricercatori e docenti dell'Università della Basilicata, ha deciso di operare un primo spoglio tra le monete e le medaglie provenienti dalle serie italiane, già inventariate⁴⁵. Pertanto, mentre la catalogazione degli esemplari esteri rimane *in fieri*, è stato possibile mettere a punto una proposta di visita pensata come un percorso di approfondimento storico-tematico incentrato sull'Italia, attraverso materiali di particolare pregio documentale, celebrativo, artistico ed estetico. Una tale soluzione non esclude che in futuro si possa optare per una rotazione della collezione permanente: di fatto, una volta che il registro dei modelli stranieri sarà completo e i pezzi selezionati, sarà possibile creare proposte di approfondimento, anche variabili, che consentano connessioni storiche, tematiche e geografiche tra vari pezzi e ambiti culturali.

Al presente, i materiali italiani si presentano distribuiti in sezioni dal forte impianto didascalico, che ben si prestano a possibili attività divulgative e didattiche: dal settore «Storia d'Italia», si passa alla «Cultura», al «Viaggio in Italia», allo «Sport», attraverso gli approfondimenti «Zecche e Medaglie», «Città del Vaticano», «Nicola Ielpo», e «*one face*» – gruppo dedicato a pezzi sbalzati su uno solo dei rovesci. La sezione «Storia d'Italia», la prima nel percorso, propone una scelta di medaglie e monete che fanno riferimento alla storiografia nazionale dal tardo Quattrocento – con il casato fiorentino dei Medici, rappresentato dalle effigi di Francesco I e Cosimo I – all'Unità d'Italia – illustrata dai pezzi dedicati a Giuseppe Garibaldi – fino alla Festa della Repubblica e ai padri costituenti – tra i quali spiccano, ad esempio, i profili di Alcide De Gasperi e Palmiro Togliatti. La sezione «Cultura», a seguire, scandita tra musica, cinema, letteratura e arte, include medaglie con le effigi di Dante Alighieri, Giuseppe Ungaretti, Raffaello Sanzio, Michelangelo Buonarroti, Giacomo Manzù e Giuseppe Ottavio Pitoni – tra gli altri –, come anche pezzi d'invenzione dedicati alla Scuola Pittorica Capitolina e all'Anno Internazionale dello Spettacolo e della Televisione. Il settore «Viaggio in Italia» offre un percorso tra le varie regioni attraverso monete e medaglie raffiguranti alcuni monumenti rappresentativi per il loro significato storico e culturale: solo per citarne alcuni, la Torre Molfese di Potenza, Castel del Monte, i Bronzi di Riace,

⁴⁵ Il gruppo di lavoro, raccolto su questioni tecnico-amministrative fin dal luglio 2022, ha deciso circa l'ordinamento e l'allestimento del museo tra marzo e giugno 2023; ne hanno fatto parte: Brunella Gargiulo (curatrice scientifica della collezione), Eleonora Divincenzo (assessora del Comune di Rotondella), la scrivente Chiara Mannoni (docente di Museologia presso l'Università della Basilicata).

il Colosseo, San Marco a Venezia e il ciborio di Sant’Ambrogio a Milano. Lo «Sport» si compone essenzialmente di medaglie commemorative che vanno dalle coppe Fifa e Uefa, ai tornei mondiali di atletica leggera, al campionato di Italia ‘90, fino ad includere un omaggio dedicato al pilota Tazio Nuvolari. La sezione «Zecche e Medaglie», invece, presenta una serie di modelli che celebrano la storia della coniazione in Italia, il mestiere dell’incisione e la Scuola dell’Arte della Medaglia, con pezzi di particolare rilievo artistico ed estetico che riportano firme di maestri intagliatori quali Bino e Greco. Non strettamente dedicato all’Italia, ma contiguo a livello storico e geografico, il settore «Città del Vaticano» raccoglie a seguire monete e medaglie dedicate ai papi: la selezione, in particolare, si concentra sui numerosi modelli emanati per commemorare la figura emblematica di Giovanni Paolo II (fig. 1). La sezione incentrata su «Nicola Ielpo», seppur contenuta a livello numerico, raccoglie primariamente le monete che provengono dall’attività di Ielpo alla Zecca dello Stato: il già citato modello delle 500 Lire, ad esempio, come anche il primo studio della divisa da 1 Euro, o il gettone di presenza alla Conferenza Mondiale dei Direttori di Zecca del 1978. Infine, particolarmente interessante è la serie «*one face*», che offre alcuni bozzetti, prove di conio e modelli con errori di battitura prodotti alla Zecca: pezzi unici, come quello dedicato al Museo Capitolino o al Lapidario della Biblioteca Apostolica Vaticana, che documentano non solo le procedure di lavorazione della moneta e della medaglia, ma anche la grande perizia artistica e tecnica raggiunta dai maestri incisori.



Fig. 1. Nicola Ielpo assieme a Papa Giovanni Paolo II, pannello esplicativo, Rotondella, Museo Numismatico ‘Nicola Ielpo’ (foto dell’autrice).

Essenziali all'esplicitazione del progetto di ordinamento, gli accorgimenti e i sistemi adottati a livello museografico sono stati pensati – appunto – per rendere stimolante e formativa la visita alla collezione. A tale riguardo, è utile sottolineare che il neonato museo numismatico è ospitato in una sala adiacente a Palazzo Ielpo nel centro di Rotondella, facente parte del medesimo complesso costruttivo, messa a disposizione ancora dagli eredi della famiglia. Ultimo tra i grandi caseggiati storici ancora esistenti nella cittadina, Palazzo Ielpo – curiosamente – fu portato a termine nel 1901 dal negoziante Nicola Ielpo di Lauria, trasferitosi a Rotondella per amore e lavoro verso la fine dell'Ottocento – una circostanza non molto differente da quella del suo omonimo discendente protagonista del nostro racconto⁴⁶. Ancor più emblematico fu il forte spirito di iniziativa dimostrato da Nicola Ielpo senior, similmente al junior, il quale nel 1908 inoltrò al municipio un'istanza per realizzare «una conduttura di corso lurido» che, di fatto, avrebbe costituito il primo sistema fognario del paese. Al di là degli insoliti nessi genealogici, ad ogni modo, in tale congiuntura preme sottolineare la profonda connessione che si è venuta a creare tra contenuto e contenitore a livello museografico: la sala di Palazzo Ielpo – il contenitore – e la collezione Ielpo – il contenuto – sono in effetti parte di una narrativa storica, familiare e collettiva unitaria. Ciò, senza dubbio, ha aggiunto ulteriori prospettive e possibilità alla proposta di allestimento, prima, e di visita, poi.

Per l'ostensione di monete e medaglie, a seconda delle sezioni summenzionate, sono stati scelti moderni espositori in plexiglass, che consentono non solo di sorreggere i pezzi in posizione verticale, per agevolarne la visione, ma anche di ruotare il supporto di 360° in ogni direzione al fine di poter esaminare il retro di ciascun pezzo (fig. 2). Ogni espositore è ancorato su di un solido basamento chiaro, dove, come un piano di lavoro, sono offerte delle schede sfogliabili con i dati essenziali degli oggetti esposti – dalle caratteristiche tecniche, alle iscrizioni, alle curiosità (fig. 3). Una soluzione, questa, che risponde a questioni sia di valorizzazione che di fruizione della raccolta. Il percorso così ideato si snoda su due livelli: al piano terra, in modo lineare attorno alla sala, le sezioni «Storia d'Italia», «Cultura», «Viaggio in Italia», «Sport», «Zecche e Medaglie» e «Città del Vaticano» (fig. 4); nel palchetto superiore, su di una salda struttura accessibile, come un approfondimento rispetto al discorso principale, le sezioni «Nicola Ielpo» e «*one face*». Sulle pareti del museo, in particolare lungo il corridoio d'entrata e nelle alte nicchie, fotografie e pannelli

⁴⁶ Una breve analisi storica su Palazzo Ielpo a Rotondella è offerta sul sito dell'Associazione Rotunda Maris: <http://www.rotundamaris.it/ROTONDELLA/STORIA_DI_ROTONDELLA/ROTONDELLA_PALAZZO_IELPO_2012_03_05.pdf>.



Fig. 2. Espositore in plexiglass nella sezione «Cultura», Rotondella, Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' (foto dell'autrice).



Fig. 3. Espositore e basamento nella sezione «Zecche e Medaglie», Rotondella, Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' (foto dell'autrice).

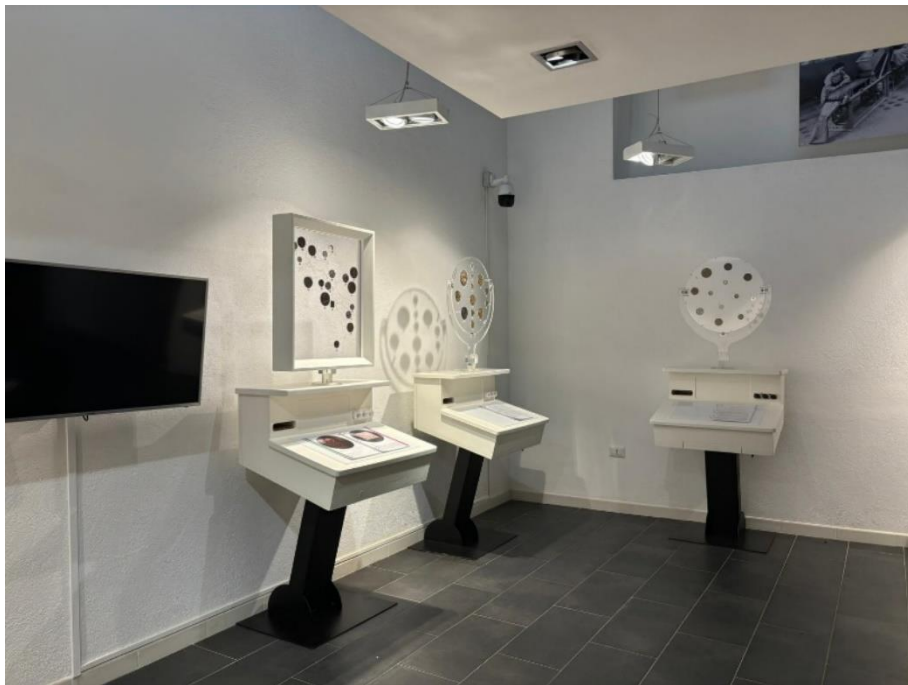


Fig. 4. Sezioni «Storia d'Italia», «Cultura» e «Viaggio in Italia», Rotondella, Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' (foto dell'autrice).

esplicativi in italiano e in braille restituiscono un'immagine esaustiva circa la collezione, la storia della Zecca e della coniazione, e – soprattutto – la figura di Nicola Ielpo (fig. 5 e 6). A questi sono affiancate alcune tavole con citazioni rappresentative del rapporto che Ielpo intrattenne con il viaggio e il lavoro: ad aprire il percorso, ad esempio, è l'*incipit* del suo libro di memorie, «Se ho avuto la fortuna di girare il mondo, è perché di fortuna ne ho avuta anche un'altra, quella di lavorare per la Zecca dello Stato»⁴⁷.

Un piccolo museo, questo di Rotondella, che in sé racchiude una storia dalla duplice valenza locale e nazionale.

⁴⁷ SURIANO 2018, p. 17.



Fig. 5. Pannelli esplicativi e fotografie lungo il corridoio d'entrata, Rotondella, Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' (foto dell'autrice).



Fig. 6. Pannelli in italiano e in braille nella sezione «Sport», Rotondella, Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' (foto dell'autrice).

Il museo di Rotondella tra territorio e valorizzazione

Ordinare una collezione e allestire un museo è di certo un'operazione non semplice. Nondimeno, ancor più complesso è il compito di rendere dinamico, stimolante e propositivo lo spazio così creato nei confronti di un pubblico composto sia da cittadini locali che da compagini, più o meno ampie, di visitatori esterni. Ad oggi il Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' è affidato alla curatela di un Comitato Scientifico interdisciplinare chiamato a fornire linee di indirizzo utili al suo sviluppo presente e futuro, anche in risposta alle *mission* e *vision* delineate dal Comune di Rotondella nello Statuto di fondazione⁴⁸. I lavori di tale organo consultivo e le indicazioni del regolamento interno, in ogni caso, devono riflettersi in, e collimare con quella che è la ragione ultima della volontà di Nicola Ielpo: il rapporto della collezione con la sua cittadina di provenienza.

Non è questa la sede per riflettere sulla relazione essenziale tra museo e territorio, esistente in Italia almeno fin dalla nascita dei musei civici dopo l'Unità, e già dimostrata negli anni '70 del Novecento dagli studi di Bruno Toscano e Andrea Emiliani, tra gli altri⁴⁹. Basterà ricordare che anche le più recenti direttive ministeriali in materia di funzionamento e gestione museale recepiscono come «decisiva, in Italia, la particolare connessione sussistente fra il museo come istituto ed il territorio come museo diffuso»⁵⁰. In questa prospettiva, dunque, il museo di Rotondella non si presenta solo come uno spazio di tutela e valorizzazione destinato ad ospitare la collezione Ielpo, ma anche come epicentro di attività e iniziative volte alla promozione di risorse locali all'interno del territorio di riferimento e non solo – campi di dialogo e scambio con i quali dovrà sancire rapporti di collaborazione in continua evoluzione. In un museo piccolo come il nostro sarà di conseguenza tanto più significativa la coerenza tra le collezioni, le iniziative messe in atto e l'identità del territorio, nell'ottica di una valorizzazione che possa riguardare sia il patrimonio in esso contenuto che il contesto storico-culturale nel quale è inserito. Tra le prime

⁴⁸ Il Comitato Scientifico è composto da: Eleonora Divincenzo (assessora del Comune di Rotondella), Chiara Mannoni (docente di Museologia presso l'Università della Basilicata), Francesco Martorella (docente di Archeologia presso l'Università della Basilicata), Sandra Ferracuti (docente di Antropologia presso l'Università della Basilicata), Marco Ielpo (figlio di Nicola Ielpo) e Giuseppe Suriano (giornalista). Il comitato si è radunato per la prima volta il 16 novembre 2023. Tra i vari compiti, dovrà fornire indicazioni per l'individuazione di un Direttore Scientifico del museo a seguito di avviso pubblico emanato dal Comune di Rotondella.

⁴⁹ EMILIANI 1974a e 1974b; TOSCANO 1972.

⁵⁰ D.M. 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e di sviluppo dei musei* (Art. 150, comma 6, del D.Les. n. 112 del 1998) G.U. 19 ottobre 2001, n. 244, S.O.

azioni in tal senso sarà inclusa, ad esempio, la previsione circa i potenziali visitatori del museo – i suoi fruitori, i destinatari ultimi – che includono tanto gruppi di beneficiari locali e turisti, quanto studenti delle scuole lucane.

Non meno importante, nel contesto di un museo così decentrato, sarà la capacità comunicativa messa in campo per raggiungere gli obiettivi strategici prefissati, al fine di intercettare l'attenzione di pubblici geograficamente distanti e garantire chiarezza rispetto ai contenuti della collezione. La comunicazione museale, generalmente suddivisa, tra gli addetti ai lavori, in 'interna' – relativa all'interpretazione delle collezioni tramite didascalie, pannelli esplicativi e materiale informativo – ed 'esterna' – attinente alle strategie di divulgazione e promozione –, è tanto più effettiva quanto più in grado di assicurare completa accessibilità, fisica e concettuale, al museo e le sue risorse. Una sfida, questa, che a Rotondella sarà affrontata sia con soluzioni partecipative, quali visite guidate, seminari ed eventi *on-site*, che con proposte *online*, come la diffusione sui *social media* e lo sviluppo di contenuti virtuali. A ciò saranno affiancati programmi didattici destinati agli studenti delle scuole in particolare. Al riguardo, il museo è già dotato di uno schermo per la trasmissione di filmati e proiezioni, come pure di fogli e pastelli colorati messi a disposizione per chiunque voglia riprodurre le stampe di monete e medaglie (fig. 7). L'ostacolo, tuttavia, non è tanto quello di propagare i contenuti culturali della collezione in sé, quanto piuttosto di rafforzare il rapporto tra pubblico e struttura museale, inteso anche nel risvolto identitario tra comunità locale e patrimonio culturale.



Fig. 7. Schermo e risorse didattiche, Rotondella, Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' (foto dell'autrice).

Se creare un museo, pertanto, è un compito complesso, lo è ancor più far sì che esso assolva la sua missione sociale ed educativa in modo versatile, inclusivo e partecipato. A tal fine, il Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' di Rotonella è stato concepito fin dal suo esordio come uno spazio in costante crescita e movimento, pronto ad apprendere dal territorio oltre che a orientarlo.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELE, *Pol.* = ARISTOTELE, *Politica*, libro I, 1257a.

BALBI DE CARO 2020 = S. Balbi de Caro, *C'era una volta la lira. Uomini e monete in Italia nel Novecento*, Roma 2020.

BURKE 2000 = P. Burke, *Sogni, gesti, beffe. Saggi di storia culturale*, Bologna 2000.

ANGELI BUFALINI 2013 = G. Angeli Bufalini (a cura di), *Suggerzioni in metallo. Mostra l'arte della medaglia tra Ottocento e modernità*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 20 dicembre 2013-19 gennaio 2014), Roma 2013 (edizione speciale del «Bollettino di numismatica», 60, n.s., luglio-dicembre 2013).

CAIROLA 1974 = A. Cairola, *Le zecche degli Stati italiani*, Roma 1974.

EMILIANI 1974a = A. Emiliani, *Dal museo al territorio*, Bologna 1974.

EMILIANI 1974b = A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974.

ENZENSBERGER 1987 = H.M. Enzensberger, *Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern*, Frankfurt am Main 1987.

FALLETTI, MAGGI 2001 = V. Falletti, M. Maggi, *Gli ecomusei. Che cosa sono, che cosa possono diventare*, Torino 2001.

FOGGI 2017 = J. Foggi, *Le origini della moneta di conto. Philip Grierson, la critica alla teoria del baratto e la moneta moderna*, Roma 2017.

GONZÁLEZ 2013 = P.A. González, *Cultural Parks and National Heritage Areas. Assembling cultural heritage, development and spatial planning*, Cambridge 2013.

HUFFORD 1994 = M. Hufford, ed., *Conserving culture. A new discourse on heritage*, Urbana 1994.

INGHAM 2016 = G. Ingham, *La natura della moneta*, Roma 2016.

PANVINI ROSATI 2000 = F. PANVINI ROSATI (a cura di), *La moneta greca e romana*, Roma 2000.

PANVINI ROSATI 2004 = F. Panvini Rosati, *Monete e medaglie. Scritti di Francesco Panvini Rosati*, in «Bollettino di Numismatica» suppl. n° 37 (2004).

PIGOZZO 2014 = F. Pigozzo, *Un tesoretto di solidi aurei rinvenuto nel XV secolo*, in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini» n° 115 (2014), pp. 231-242.

POMIAN 1989 = K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989.

POMIAN 1982 = K. Pomian, *L'ordine del tempo*, Torino 1992.

RADNOTI ALFÖLDI 2018 = M. Radnoti Alföldi, *Gli inizi della monetazione nel Mediterraneo fino alle guerre persiane*, in F. PANVINI ROSATI (a cura di), *La moneta greca e romana*, Roma 2000, pp. 19-32.

RONDINELLA 2012 = M.T. Rondinella, *Il significato della tesaurizzazione monetaria tra la fine del VI e gli inizi del V secolo a.C.*, in «Panorama Numismatico» n° 275 (2012), pp. 7-10.

RUGGIERI TRICOLI 2000 = M. C. Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano 2000.

SACCOCCI 1997 = A. Saccocci, *Il collezionismo di monete antiche nel Medioevo*, in C. PERASSI (a cura di), *Collana di numismatica e scienze affini*, atti della giornata di studi (Vicenza, 4 ottobre 1997), Milano 1998, pp. 37-45.

SCHNAPP 1993 = A. Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris 1993.

SCUOTTO 2017 = M. Scuotto, *Numismatica: dal collezionismo a vera e propria scienza dell'antichità*, in «Expartibus», 7 novembre 2017, disponibile su: <<https://www.expartibus.it/numismatica-dal-collezionismo-vera-propria-scienza-dellantichita/>>.

SURIANO 2018 = P. Suriano (a cura di), *Nicola Ielpo. Il lucano che inventò le 500 lire. Memorie di viaggio e altri ricordi*, Policoro 2018.

TONELLO 2018 = G. Tonello, *La nascita dell'Impero Romano nelle Monete del I secolo a.C.*, in «Aste Bolaffi», 11 maggio 2017, disponibile su: <<https://www.astebolaffi.it/it/articles/le-monete-imperiali-la-nascita-dell-impero-romano-attribuito-le-emissioni-del-i-secolo-a-c>>.

TOSCANO 1972 = B. Toscano, *Museo locale e territorio*, in «Spoletium» n° 14 (1972), pp. 3-17.

TURCO 2016 = E. Turco, *Sulla natura della moneta. Storie e teorie*, in «Rethinking economics», 3 settembre 2016, disponibile su: <<https://www.rethinkecon.it/sulla-natura-della-moneta-storia-e-teorie/>>.

VARINE 2021 = H. de Varine, *L'ecomuseo singolare e plurale*, Gemona del Friuli 2021.

VENANTI 2018 = B. Venanti, *Curiosità del mondo degli antichi*, Gubbio 2018.

WILLIAMS 2015 = D. Williams, *The scholarly correspondence of Joseph Eckhel (1737-1798): a new source for the history of numismatics*, in «Beiträge zum 6. Österreichischen Numismatikertag, Haller Münz-Blätter» n° 8 (2015), pp. 45-56.

WILLIAMS 2020 = D. Williams, *Joseph Eckhel (1737-1798) and the coin collection of Queen Christina of Sweden in Rome*, in «Journal of the History of Collections» n° 32 (2020), pp. 289-302.

WOYTEK, WILLIAMS 2022 = B. Woytek, D. Williams (a cura di), *Ars Critica Numaria. Joseph Eckhel (1737-1798) and the Transformation of Ancient Numismatics*, Vienna 2022.

LA COLLEZIONE NUMISMATICA ‘NICOLA IELPO’ E IL MUSEO DI ROTONDELLA

BRUNELLA GARGIULO

ABSTRACT

Il contributo ripercorre alcuni significativi momenti della storia monetale e della medaglistica italiana attraverso la collezione di Nicola Ielpo, direttore della zecca d'Italia dal 1979 al 1999 e inventore della moneta bimetallica delle 500 lire.

Negli oltre quarant'anni di attività lavorativa Ielpo ha conservato molte delle medaglie e monete prodotte dall'IPZS e dalle zecche di oltre 50 paesi in tutto il mondo, componendo una collezione di oltre 600 esemplari. A partire dall'ottobre del 2023 una prima parte della collezione (monete e medaglie italiane e della Città del Vaticano) hanno trovato una prima esposizione nel Museo Numismatico a lui dedicato, ubicato a Rotondella in provincia di Matera, suo paese natale.

This article traces some significant moments in the history of Italian coins and medals through the collection of Nicola Ielpo, Director of the Italian Mint from 1979 to 1999 and inventor of the bimetallic 500 lire coin.

In more than forty years of work, he has preserved many of the medals and coins produced by the IPZS and the mints of more than 50 countries around the world, bringing together a collection of more than 600 specimens. Since October 2023, a first part of the collection (Italian and Vatican coins and medals) has been on display in the Numismatic Museum dedicated to him in Rotondella, in the province of Matera, his home town.

1. La collezione Nicola Ielpo:

un racconto sull'arte dell'incisione su metallo tra XIX e XX secolo

L'intensa attività lavorativa, di ammodernamento e, senza dubbio, visionaria dell'ingegnere Nicola Ielpo, direttore della Zecca d'Italia dal 1979 al 1999, emerge dalla sua collezione di medaglie e di monete, come un vivido 'racconto in metallo' dei principali eventi e dei gusti estetici che hanno interessato il nostro paese dal XVIII secolo alla contemporaneità¹.

¹ La collezione Ielpo è stata data in usufrutto al Comune di Rotondella, affinché fosse esposta nei locali donati dall'ingegnere Nicola Ielpo al medesimo Comune per la realizzazione di un

Per comprendere la personalità dell'ingegnere basta riproporre le parole di Hans Magnus Enzensberger, scrittore e giornalista tedesco, incaricato di redigere un report sulle attività industriali dei principali paesi europei: «Finché c'è gente come Nicola Ielpo, l'Italia non è perduta», perché, attraverso operazioni di ammodernamento ed efficientamento della macchina produttiva, egli seppe risollevare le condizioni di carenza di stock monetario, la cosiddetta 'crisi degli spiccioli', negli anni '70 del secolo scorso.

Nel 1978 fu approvata la legge sulla costituzione della sezione zecca all'interno dell'Istituto Poligrafico dello Stato con cui si promosse un rinnovamento tecnico e amministrativo in grado di far fronte a questa problematica. Ma determinante fu la sua nomina a direttore della zecca, grazie alla quale utilizzò tutte le sue capacità creative e tecniche per l'organizzazione della sezione, con la messa in funzione di macchinari acquistati nel 1972 ma che erano rimasti inutilizzati fino ad allora.

Nel 1978 la zecca arrivò a superare il miliardo di monete coniate e a soddisfare le richieste sempre più crescenti dei divisionali in circolazione.

La cura verso tutto il processo produttivo, tanto da guadagnarsi l'appellativo di «feticista delle monete», traghettò la zecca d'Italia verso una dimensione di ricerca e sperimentazione su nuove leghe metalliche più resistenti, di partenariati internazionali per la produzione dei tondelli, di coinvolgimento di grandi scultori per la realizzazione di medaglie commemorative, ma soprattutto di lotta alle contraffazioni con la creazione della prima moneta bimetallica al mondo, le 500 lire. La moneta aveva due primati, non solo si componeva di due differenti metalli prodotti già in Italia, il bronzital e l'acmonital (ricordato come il 'matrimonio all'italiana'), ma riproduceva per la prima volta il segno del valore nel linguaggio Braille. Nonostante qualche diffidenza e opposizione iniziale, il brevetto, usato poi anche per la coniazione di nominali stranieri delle monete da 1 e 2 euro, fu registrato nel 1981 come patrimonio italiano e si deve alla figura di questo lucano visionario².

Museo Numismatico. Si ringrazia la famiglia Ielpo e il Comune di Rotondella per avermi dato la possibilità di redigere il catalogo di riferimento della collezione.

² Per comprendere lo sforzo creativo e tecnologico di questa invenzione unica al mondo, vedi IELPO 2018, pp. 120-124, in cui l'autore ricorda con quanta caparbia e fiducia propose la produzione della moneta bimetallica prima in Italia e poi a Lisbona, in occasione della Conferenza Mondiale dei Direttori di Zecca, nel 1982.

Infatti, l'ingegnere Nicola Ielpo, pur ricoprendo importanti cariche istituzionali³, non dimenticò mai le sue origini lucane e il suo paese natale, Rotondella, in provincia di Matera, e destinò, quando ancora era in vita, una parte del suo palazzo a Museo Numismatico dove esporre la sua collezione.

Il progetto ha trovato compimento soltanto ad ottobre del 2023, purtroppo più di dieci anni dopo dalla sua scomparsa, avvenuta nel 2012.

La collezione si compone di 625 esemplari tra monete e medaglie, di cui 155 provengono dall'Italia e le restanti da 51 nazioni da ogni parte del mondo, significative dei contatti internazionali costruiti in oltre 40 anni di lavoro alla zecca d'Italia⁴.

Questo processo che chiameremo canonicamente 'del collezionare' nasce in realtà, dal suo primo momento, non solo come passione personale verso la numismatica, ma come un progetto di condivisione destinato alla sua comunità natale, come uno strumento, rivolto alle generazioni future, di conoscenza dei cambiamenti storici e artistici letti attraverso i particolari impressi su un tondello di metallo. Il Museo Numismatico 'Nicola Ielpo' nasce proprio nel voler perseguire le sue volontà ed è per questo che è stato strutturato come un percorso di approfondimento storico e artistico per le nuove generazioni.

2. Le medaglie cosiddette 'one face' come documento celebrativo dei principali monumenti italiani

La collezione esposta si compone per la maggior parte di medaglie e monete degli ultimi 50 anni, realizzate dall'IPZS per celebrare e commemorare eventi storici, gare sportive o personaggi illustri del nostro Paese, ma al suo interno sono presenti anche esemplari da coni più antichi che si distinguono per valore artistico e storico e sono le testimonianze di quanto l'arte della medaglia sia stata uno dei principali strumenti di informazione e di diffusione del senso di bellezza dal Rinascimento ai nostri giorni.

³ Dal 1990 al 1992 ha rivestito il ruolo di Presidente della Conferenza Mondiale dei direttori di zecca (MDC), dal 1991 al 2002 fece parte del Gruppo di lavoro dei direttori di zecca europei (MDWG) per la definizione delle caratteristiche dell'euro.

⁴ 4 Algeria, 5 Andorra, 5 Argentina, 6 Austria, 22 Belgio, 24 Brasile, 12 Canada, 8 Cile, 19 Cina, 17 Stato Pontificio/Città del Vaticano, 15 Corea del Sud, 2 Cuba, 1 Danimarca, 13 Filippine, 10 Finlandia, 27 Francia, 28 Germania, 27 Giappone, 5 Grecia, 3 India, 3 Indonesia, 13 Inghilterra, 1 Irlanda, 1 Isole Cayman, 1 Lituania, 4 Lussemburgo, 3 Maldive, 6 Malesia, 6 Malta, 2 Marocco, 12 Messico, 17 Olanda, 1 Panama, 1 Perù, 8 Polonia, 16 Portogallo, 1 Romania, 7 Russia, 3 San Marino, 2 Singapore, 1 Somalia, 3 Spagna, 7 Stati Uniti, 8 Sudafrica, 8 Svezia, 9 Svizzera, 2 Taiwan, 6 Thailandia, 1 Turchia, 5 Ucraina, 6 Ungheria, a cui vanno aggiunte 1 della serie prova dell'Euro, 33 FAO, 19 MDC (Mint Director Congress).

Queste medaglie riproducono soltanto una faccia (*one face*) del conio antico, nella precisione il lato che solitamente era riservato alle architetture, alle allegorie e che convenzionalmente si definisce il rovescio.

Questo nucleo suggerisce la volontà del collezionista Ielpo di realizzare un'esposizione ideale di monumenti, principalmente della città di Roma, attraverso l'arte della medaglia, tralasciando il dritto, che convenzionalmente era destinato all'autorità emittente, e di arricchire questi oggetti di un nuovo significato figurativo, quasi pittorico, come quadri da appendere.

Questi esemplari appartengono maggiormente alle serie annuali pontificie, che ebbero il pregio di rilanciare la medaglistica, soprattutto sotto papa Paolo

II Barbo (1417-1471) promotore della disciplina e mecenate, che si adoperò affinché giungessero a Roma artisti da ogni parte d'Italia per commemorare attraverso le medaglie i principali eventi del suo pontificato.

La più antica di quelle presenti nella collezione Ielpo, il cui conio fu quindi realizzato ancora dalla zecca dello Stato Pontificio, è opera di Tommaso Mercandetti per papa Pio VII nel 1806 in occasione del restauro e consolidamento del Colosseo, che compare appunto, corredato sul lato sinistro ancora delle impalcature (due esemplari, cat. 177_1 rame galvanico, 177_2 argentato)⁵.

Pio VII è ricordato per aver promosso numerose opere di tutela e salvaguardia del patrimonio archeologico di Roma: intervenne legislativamente sul mercato antiquario, proibendo l'esportazione di oggetti antichi o di grande valore artistico, propose la costituzione di un inventario di tutte le antichità, anche di proprietà privata e proibì scavi archeologici privi di autorizzazione.

Nella collezione Ielpo, infatti, è presente una medaglia (cat. 259) che illustra chiaramente gli interessi del pontefice, il cui conio, commissionato sempre a Mercandetti, fu realizzato in concomitanza dell'apertura della Galleria Lapidaria Chiaramonti presso i Musei Vaticani, di proprietà della famiglia del papa e nata con l'intento di mettere in mostra tutti i reperti recuperati durante gli scavi effettuati in città.

Questa medaglia ha la caratteristica di presentare segni di usura del conio e rimanda alla consuetudine, poi abrogata successivamente, che garantiva agli autori, pur lavorando per il pontefice, di restare proprietari dei coni e quindi liberi di venderli o donarli successivamente. I coni del Mercandetti, infatti, a causa delle condizioni deficitarie della sua numerosa famiglia, appena sopraggiunta la morte dell'artista, furono venduti a Monsignor Taggiasco, poi dispersi nell'asta Hirschler nel 1886, acquistati poi da Ortensio Vitalini, donati

⁵ IELPob 1980.

al Museo Capitolino⁶ e oggi fanno parte della collezione del Museo della Zecca a Roma⁷. L'esemplare, sulla base degli evidenti segni di deterioramento, è stato realizzato dal conio danneggiato a causa del continuo e non sempre autorizzato impiego.

Tra gli esemplari della collezione Ielpo è presente anche una *one face* di grande modulo (cat. 164), dal conio di Francesco Bianchi, che assieme al padre Giuseppe, si erano specializzati nella realizzazione di architetture religiose romane, soprattutto interni di chiese. Entrambi lavorarono per il papa Pio IX che gli commissionò, tra le tante, anche la medaglia per celebrare la riapertura della Basilica di San Paolo a Roma dopo l'incendio del 1823. La medaglia ufficiale mostra al d/ il busto di Pio IX e al r/ una fedele riproduzione dell'interno della chiesa di San Paolo e sulla cornice esterna la legenda in cui si menziona la data della riapertura, gli autori del restauro (architetto Poletti) e dell'incisione del conio (Francesco Bianchi)⁸, anche se l'*incidatur* era stato affidato a suo padre.

Tra le medaglie di grande modulo questa risulta essere la più comune sul mercato antiquario, perché molto probabilmente veniva donata in segno di riconoscenza a coloro che si erano spesi per recuperare finanziamenti per il restauro della chiesa, tra cui si ricorda la partecipazione anche di autorità di altre parti del mondo: lo zar Nicola I inviò blocchi di malachite e lapislazzuli, il re d'Egitto Fouad I donò finestre e colonne in alabastro⁹.

Rientra in questa esposizione ideale di bellezze architettoniche e d'arte anche la rara medaglia (cat. 218) che riproduce la cosiddetta Madonna Taddei di Michelangelo, il cui conio è dell'incisore Filippo Speranza¹⁰. Anche in questo caso l'esemplare non espone l'altra faccia in cui vi era raffigurato il papa Pio IX, mentre sul rovescio è riportata la legenda con il nome di Michelangelo Buonarroti, la data di realizzazione del conio (1861) e il nome Filippo Speranza, incisore capo della zecca pontificia, autore di numerose medaglie, ma anche delle monete del Regno d'Italia, quando la zecca di Roma a partire dal 1870 divenne l'unica attiva.

Un'altra medaglia che potremmo ipoteticamente inserire in questa serie sui monumenti della città di Roma¹¹ è quella che riproduce la Colonna dell'Immacolata (cat. 211), la cui costruzione fu finanziata nel 1857 da Ferdinando di Borbone, re delle Due Sicilie per porre fine all'usanza della Chineza, un'offerta

⁶ TURRICCHIA 2011.

⁷ IELPOa 1980, p. 97.

⁸ BARTOLOTTI 1971, IX-25°.

⁹ PERICOLI RIDOLFINI 1967.

¹⁰ BARTOLOTTI 1971, XVI-7.

¹¹ BALBI DE CARO 2020.

in denaro come segno di vassallaggio del re al papa. Non vi sono elementi sufficienti per poter risalire al conio originario, vista l'assenza di legende o della sigla dell'incisore. Anche la colonna si discosta da altri esemplari meglio conosciuti, come quello realizzato sempre per Pio IX dall'incisore Bonfilio Zaccagnini, in cui le colonne sono inserite all'interno del loro contesto urbanistico e molto curati sono i dettagli.

Dalle caratteristiche simili, cioè prive di ogni elemento che non sia esplicitamente il monumento, se ne annoverano molte altre, e anche in questo caso possono rientrare nella serie sui «Monumenti di Roma», un'iniziativa che l'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato promosse negli anni '80 del secolo scorso, riutilizzando coni più antichi, come per la medaglia (cat. 272) che illustra il Campidoglio, dal conio di Cesare Bianchi della fine dell'800¹².

Seguendo un medesimo filo conduttore, in cui la medaglia è un documento d'arte, la collezione amplia il suo spettro narrativo e mostra alcuni edifici monumentali d'Italia, attraverso la riproduzione di coni realizzati anch'essi nel XIX secolo. La medaglia n. 191 del catalogo generale riprende alcuni elementi di un conio del 1890 da Filippo Speranza su commissione di monsignore Luigi Pila Carocci, erudito di numismatica, in occasione del 50° anno del suo sacerdozio. L'esemplare in questione riproduce soltanto il monumento principale, il Tempio del Clitunno a Spoleto con la chiesa del San Salvatore, anche questa oggetto di restauri nel medesimo periodo storico. Tutti gli elementi relativi allo sfondo naturale, alla legenda e all'esergo invece non sono riportati, molto probabilmente perché anche in questo caso si tratta di una coniazione postuma, in cui sono state utilizzate soltanto alcune parti del conio originale.

All'interno di questo gruppo ritroviamo il castello di Brolio (cat. 205) da un conio realizzato agli inizi del XX secolo da Luigi Giorgi, capo incisore della Regia Zecca di Roma, per delle medaglie che venivano consegnate ai lavoratori più operosi (la legenda al rovescio riportava la dicitura: «ai contadini abili e diligenti»)¹³.

Parte di questo immaginifico giro d'Italia è la medaglia che raffigura il duomo di Orvieto (cat. 254), anch'essa riferibile a un conio realizzato nel 1842 da Giuseppe Girometti per celebrare la riapertura dell'edificio dopo il terremoto del 1832; quella che raffigura Santa Maria del Fiore a Firenze (cat. 255) dal conio realizzato nel 1886 per il compimento della facciata dell'edificio; per giungere, infine, in Sicilia, con una medaglia (cat. 241) che riproduce il palazzo

¹² <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200962666>.

¹³ <https://dati.beniculturali.it/lodview-arco/resource/ArchaeologicalProperty/1200567222.html>

delle Esposizioni di Palermo, il cui conio fu realizzato in seguito alla sua edificazione nel 1891, quando fu scelta assieme a Firenze, Milano e Torino, come sede di quella importante manifestazione.

È inoltre doveroso ricordare anche la presenza di una medaglia che riproduce un momento del Concilio Vaticano I (cat. 181) che trova confronti con una fotocomposizione (albumina) di Gioacchino Altobelli¹⁴.

3. Le monete commemorative e per collezionisti

Come ci descrive lo stesso ing. Ielpo nel suo testo *La moneta metallica in Italia*¹⁵, le monete commemorative si distinguono da medaglie e monete per i collezionisti, perché, pur avendo qualità artistica e finalità celebrative distinte sono introdotte nel circolante standard attraverso i canali tradizionali e, come le normali monete in serie, mostrano il segno di valore.

Nella collezione sicuramente la più famosa è quella cosiddetta delle 'Caravelle', emessa a partire dal 1957, ma a causa di un errore del conio (le bandiere della caravella sventolavano controvento) fu necessario rifare il conio nel 1958. Le 500 lire 'Caravelle' (cat. 294) rappresentano simbolicamente il boom economico italiano e sono opera di due importanti scultori, per il dritto Pietro Giampaoli, per il rovescio Guido Veroi. Il bozzetto del dritto fu realizzato in principio per una moneta da 10.000 lire in oro voluta dall'allora Ministro del Tesoro on. Giuseppe Medici e raffigurava la moglie di Giampaoli in abiti rinascimentali a simboleggiare la rinascita dopo la Seconda guerra mondiale. Il bozzetto del rovescio invece fu pensato per la moneta da cinquecento lire e Guido Veroi si ispirò anche lui al Rinascimento, attraverso il viaggio di Cristoforo Colombo e la scoperta dell'America che canonicamente danno inizio al periodo della rinascita¹⁶.

Nelle cosiddette 500 lire commemorative rientra anche quella per il settimo centenario della nascita di Dante Alighieri (cat. 297) emessa nel 1965 con un quantitativo di cinque milioni di pezzi, opera dello scultore G. Verginelli. La moneta reca al dritto il busto di Dante con corona di alloro e al rovescio un paesaggio che racchiude gli elementi caratterizzanti della Commedia: le fiamme dell'Inferno, le nubi del Purgatorio e le stelle del Paradiso¹⁷.

¹⁴ Scheda ICCD 14630989. Si ringrazia la dott.ssa Mariagrazia Di Pede della SABAP Basilicata per la segnalazione.

¹⁵ IELPOa 1980, p. 47.

¹⁶ IELPO 2008, p. 113.

¹⁷ Catalogo Unificato 2013/2014 p. 96. Tiratura 5.000.000.

Nello stesso periodo, con la legge 609 del 18 marzo 1968, si diede avvio anche alle produzioni annuali di monete per i collezionisti. Questa iniziativa consisteva nella raccolta di tutti i nominali ufficialmente in corso, ma in confezione speciale, acquistabili previa prenotazione, che nel 1970 superò il milione¹⁸, dando nuovo impulso al collezionismo numismatico. In quella data fu inserita, assieme a quelle in corso, anche una ‘speciale’ da 1000 lire che raffigurava al dritto la dea Concordia ripresa da un’antica moneta romana di Paolo Lepido e al rovescio il pavimento del Campidoglio disegnato da Michelangelo (cat. 296).

Questa attività, dagli inizi entusiasmanti, fu bloccata repentinamente per ragioni connesse all’organizzazione delle prenotazioni e anche per la crescente carenza di moneta nella circolazione quotidiana. Nella prima metà degli anni ’70 del secolo scorso, ricordata come il periodo della ‘crisi degli spiccioli’, si registrò un’assenza di stock monetario tale da costringere i commercianti a ricorrere molto spesso a materiale paramonetale, come i gettoni del telefono, le caramelle e anche assegni circolari emessi da alcune banche dal valore dalle 50 alle 350 lire.

L’ing. Ielpo nel suo testo *La fabbrica del denaro* ricorda come questa riduzione degli spiccioli avesse avuto anche origini psicologiche: «al determinarsi, infatti, di una scarsità di monete in circolazione, il pubblico reagisce tesaurizzando tutte quelle che riceve in modo da costituirsi una scorta per le occasioni che ritiene più importanti»¹⁹.

4. Dalla ‘Crisi degli Spiccioli’ al boom degli anni ’80

Il superamento di questa grave *empasse* è da ricondurre al trasferimento dell’entità giuridica della zecca dal Ministero del Tesoro all’Istituto Poligrafico dello Stato (questo passaggio è immortalato dalla medaglia cat. 143), che ne garantì maggiore autonomia, all’introduzione di nuovi macchinari all’avanguardia e alla riorganizzazione dell’orario di lavoro su turni. La risposta si vide in breve tempo, già nel 1978 infatti la produzione raggiunse livelli sufficienti a soddisfare la richiesta e di conseguenza, ricomparvero anche tutte quelle monete precedentemente tesaurizzate.

L’ammodernamento tecnologico e organizzativo consentì quindi di soddisfare la richiesta, ma al tempo stesso anche di riprendere la produzione di quelle celebrative, che rispondevano sia a esigenze di circolante, ma anche

¹⁸ IELPO 2009, p. 116.

¹⁹ IELPO 2008, p. 118.

all'immagine dell'identità culturale del nostro Paese. Anche da questo punto di vista, la collezione Ielpo rappresenta un valido strumento per ripercorrere tutte le principali tappe di questo processo.

A partire dal 1975 ricompaiono sul mercato le 500 lire in argento in cui si commemorano personaggi o eventi storici: il quinto centenario della nascita di Michelangelo Buonarroti (cat. 287), nel 1982 il terzo centenario dalla pubblicazione del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* di Galileo Galilei (cat. 285) e il primo centenario dalla morte di Garibaldi (cat. 286).

Sulle 500 lire trovarono posto anche altre tematiche di carattere immateriale e che restituivano alla moneta il suo valore divulgativo e informativo: nel 1985 per celebrare l'Anno Europeo della Musica fu emessa una moneta con al dritto una stilizzazione di un volto che si mescolava con una cetra, un pentagramma e una chiave di violino, opera di Maria Carmela Colaneri (cat. 289); nel 1986 fu la volta del campionato mondiale di calcio che si svolse in Messico e sulle monete da 500 lire comparve un pallone da calcio su cui aderiva la Pietra di Tenochtitlan (cat. 288); nello stesso anno furono prodotte 500 lire con l'albero di ulivo per celebrare l'Anno Internazionale della Pace (cat. 290).

A chiudere la rassegna di monete celebrative vi è quella emessa nel 1991 e che raffigura il ponte Milvio (cat. 298) nella ricorrenza della sua costruzione. Questo esemplare è del tipo 'fondo a specchio', di tiratura inferiore, ma di maggior pregio, tanto da essere stata eletta «moneta dell'anno» dai lettori del «World Coins News» negli Stati Uniti²⁰.

Ma gli esemplari della collezione Ielpo ci raccontano anche della ripresa, riformato l'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, di molte altre attività commerciali, richiamando l'attenzione di società ed enti pubblici e privati, nazionali e internazionali per attivare nuove commesse e garantire la continuità occupazionale.

Il numero più cospicuo di esemplari, infatti si posiziona in questo frangente storico, quanto l'Istituto inizia a produrre, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 del '900, sigilli, medaglie ed altri oggetti, sperimentando nuovi metalli e nuove tecniche di decorazione (fanno la loro comparsa le medaglie con gli smalti colorati), più accessibili economicamente e dal carattere più propriamente 'commerciale'.

²⁰ Vennero conati 58.000 esemplari FDC, classificati come comuni e 13.500 esemplari a Fondo Specchio classificati come non comuni. <https://moneterare.net/500-lire-commemorative-argento/>

5. *L'arte della medaglia nella seconda metà del XX secolo:
da strumento commemorativo a oggetto d'arte*

Questa nuova stagione di intensa produzione ebbe ripercussioni positive anche sulla richiesta di incisori professionisti che provenivano soprattutto dalla Scuola dell'Arte della Medaglia, istituita nel 1907 per volere di Vittorio Emanuele III, ma diventata con il passare degli anni un punto di riferimento mondiale per tutti coloro che volevano apprendere i processi di creazione di una medaglia²¹.

La collezione Ielpo rappresenta anche in questo caso un valido strumento per poter seguire l'evolversi dell'arte della medaglia, da oggetto con una funzione principalmente commemorativa a forma d'arte sperimentale, autonoma e libera dagli stilemi tradizionali.

La più significativa in tal senso è la medaglia cat. 273, il cui conio fu realizzato nel 1930 da Giuseppe Romagnoli, primo Direttore della Scuola e insegnante di modellazione. La celebrazione del bimillenario della morte di Virgilio, su cui il poeta compare seduto in trono incoronato da una vittoria, mentre alle spalle Minerva assiste alla scena e davanti la Madre Terra sdraiata accudisce due fanciulli, risponde a tutti i canoni celebrativi. Il rovescio si caratterizza per la grande maestria con cui lo scultore era in grado di inserire in una piccola superficie circolare numerosi personaggi, tra cui Anchise e il figlio Enea di spalle mentre guardano le figure più gloriose dell'Impero Romano. Questo conio è considerato uno dei capolavori dell'arte della medaglia²², perché è significativo dei notevoli progressi tecnici acquisiti dalla disciplina e del raggiungimento di nuovi linguaggi figurativi, più veristici e simbolici, processo iniziato nel corso dell'Ottocento, ma che trovò la sua dimensione ideale nel primo trentennio del XX secolo²³.

Dal secondo dopoguerra gli artisti che si cimentarono nell'arte della medaglia come Manzù, Greco, Fazzini cercarono di sostenere il genere, anche quando si assisteva al depauperamento dei suoi significati principali, soprattutto con l'avvento di nuove forme di informazione. In questo contesto storico, questa arte secolare si pone in una posizione dialettica con altre forme artistiche, cercando di rinnovarsi, perdendo la canonicità che l'aveva contraddistinta come forma di commemorazione di un evento storico.

²¹ VILLANI 2019; https://www.ipzs.it/allegati/docs/1426247366734_laSAM_2015def-last.pdf

²² Il conio fu esposto nella mostra *Suggestioni in Metallo, l'arte della medaglia tra ottocento e modernità*, svoltasi nel 2013, ANGELI BUFALINI 2013, p. 291. <https://www.museozecca.ipzs.it/collezione/medaglie/dettaglio.html?medagliaId=140&ricercaAvanzata=true>

²³ VILLANI 2007, p. 158.

La libertà acquisita dagli artisti di questa generazione fa della medaglia un oggetto artistico *tout court*, mettendosi in contrasto con i canoni formali e tipologici per cui questa era nata, facendo emergere piuttosto i caratteri intimi e psicologici impressi dall'autore.

All'interno della collezione è possibile individuare questi caratteri nelle medaglie firmate da Fazzini e Greco per la serie delle «Quattro Stagioni» (cat. 158) in cui gli elementi distintivi dell'artista, i corpi fluidi che esprimono movimento, rappresentano il nuovo messaggio non convenzionale²⁴.

La medaglia, o meglio forse definirla la 'scultura in rotondità', di Roberto Mauri (cat. 269), realizzata nel 1980 per il decimo anniversario della morte di Ungaretti, in cui il volto realista del poeta si trasforma al rovescio nell'albero dalle foglie morte, rimandando al famoso verso «si sta come d'autunno gli alberi le foglie», ci restituisce l'atmosfera di sperimentazione e di ricerca di questo periodo.

Anche la medaglia (cat. 150) realizzata da G. Merighi nel 1988 nell'ambito dei festeggiamenti dell'Anno internazionale dello spettacolo e della televisione mostra, con un continuo gioco di proiezione degli schermi, la ricerca dei medaglisti di collocare questa arte nella contemporaneità.

Attraverso la collezione Ielpo è possibile ripercorrere alcune importanti iniziative organizzate dall'Associazione Italiana dell'Arte della Medaglia, nata nel 1963 proprio con l'obiettivo di promuovere l'interesse verso questa disciplina non sempre riconosciuta come forma d'arte. Ogni anno venne curata l'emissione di una medaglia in bronzo, dedicata a un aspetto della vita culturale del nostro Paese, con lo scopo di costruire un ponte tra l'antica arte della medaglia e un pubblico moderno.

Nel 1992 l'Associazione commissionò una medaglia (cat. 151) per celebrare la legge 113/1992, in cui si obbligava ogni Comune a piantare un albero in concomitanza con la nascita di un neonato entro i dodici mesi dalla registrazione anagrafica. L'autrice Silva Girlanda lasciò vivo sulla medaglia questo messaggio di sensibilizzazione verso ambiente e natura, attraverso il fitto intrigo di racemi e l'abbraccio di una madre con un figlio²⁵.

Allo stesso tempo, la Scuola dell'Arte della Medaglia diede avvio a iniziative per proiettare questa disciplina in modo internazionale, consentendo l'accesso a giovani artisti provenienti da tutte le parti del mondo, ma anche a dipendenti di altre zecche mondiali, al fine di formarsi per brevi periodi di tempo

²⁴ MARGOZZI 2013, p. 50.

²⁵ https://www.numismaticadellostato.it/pns-pdf/bollettini/SUPPL-39/SUPPL-39_246.pdf

nelle materie offerte, come accadde durante la fornitura di monete per la Thailandia²⁶.

Inoltre, si promosse l'attiva partecipazione degli allievi più brillanti alle commesse per enti pubblici e privati. Le monete della collezione Ielpo ritornano a essere anche in questo caso una fonte fondamentale di eventi di un passato recente. La testa di cavallo di Marco Aurelio che campeggia sulla medaglia cat. 220 ci riporta all'accordo effettuato tra il Comune di Roma, il Ministero dei Beni Culturali, la Riunione Adriatica di Sicurtà e l'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato per la realizzazione della copia del monumento a Marco Aurelio, il cui originale era esposto alle intemperie e agli agenti inquinanti sulla piazza del Campidoglio da troppi secoli. La realizzazione della replica fu affidata per la prima volta alla Scuola dell'Arte della Medaglia²⁷.

Nel 1985, l'ing. Nicola Ielpo, in qualità di direttore della zecca, propose che la medaglia annuale di Giovanni Paolo II fosse scelta dal pontefice stesso, tra i bozzetti degli allievi della Scuola. La collezione conserva anche quella che si aggiudicò il grande onore (cat. 049), realizzata da Yang Cheng Chung, un artista coreano, allievo della Scuola, in cui il Santo Padre è ritratto pensoso e in preghiera, mentre al rovescio come i pistilli di un fiore sono raffigurati i padri conciliari.

Le commissioni per i privati ampliarono il ciclo di produzione e fecero della medaglia un oggetto dal carattere anche più commerciale, potendo contare su nuovi materiali meno pregiati, da condividere con i clienti o con i membri di un'associazione. In questa ottica sono da interpretare gli esemplari che celebrano le cartiere di Fabriano (cat. 197), l'apertura della fiera del levante nel 1981 (cat. 198) e i festeggiamenti per il centenario di attività dell'industria Macchi, specializzata in bilance (cat. 173). Nel 1990 fu la volta dell'Alfa Romeo, la società automobilistica che per celebrare i suoi 80 anni di apertura commissionò all'IPZS delle medaglie da distribuire ai suoi clienti (cat. 415) e infine la medaglia realizzata da Mario Vallucci per pubblicizzare la ditta di torrefazione d'Angiolillo (cat. 265) su cui è ritratto Trilussa, amico di famiglia, con un versetto composto dal poeta: «Ecco il segreto per sentirsi arzilla: Caffè Brasil, miscela d'Angiolillo. Trilussa».

Rientrano in questo medesimo processo anche tutte quelle realizzate per competizioni sportive, soprattutto calcistiche, ma anche inerenti ad altri ambiti, come la medaglia (cat. 189) per ricordare nel 1982, il cinquantesimo anniver-

²⁶ IELPO 2008, p. 133.

²⁷ IELPO 2008, p. 133.

sario del Concorso Ippico Nazionale, in cui la scultrice Loredana Pancotto raffigurò uno splendido cavallo rampante al dritto come simbolo della competizione.

La sfera calcistica è sicuramente quella più rappresentata all'interno della collezione Ielpo, ma che riflette anche gli interessi e le volontà dei fruitori tra gli anni '80 e '90: la più antica è quella realizzata per festeggiare i venti scudetti della società calcistica Juventus nel 1982 (cat. 216), poi quella emessa per la vittoria del primo scudetto del Napoli nel 1987 (cat. 232) e quella per il passaggio in serie A della società calcistica del Bari (cat. 162) nel 1989.

Quello che emerge dall'analisi della collezione è il progressivo ampliamento dell'offerta commerciale a un pubblico sempre più vasto e non specialistico, con la realizzazione di medaglie di differente valore e più accessibili al pubblico dei tifosi che acquistavano la medaglia soltanto per ricordare l'evento.

Una descrizione a parte merita il gettone realizzato per il sorteggio delle squadre partecipanti al mondiale di calcio che si svolse in Italia nel 1990 (cat. 202), perché a differenza della meglio e più diffusa medaglia ufficiale dei mondiali '90 con la mascotte Ciao (cat. 213), questa non fu pensata per avere una distribuzione commerciale e pertanto rappresenta una rarità per il collezionismo.

Sul dritto è raffigurata una sfera geometrica simile al pallone ufficiale del torneo («Etrusco unico») racchiuso in un elemento cubico, composto da 4 bracci che si intrecciano, riprendendo la suddivisione della competizione, strutturata in sei gironi con quattro squadre nella fase finale.

6. La figura di Ielpo durante il passaggio dalla Lira all'Euro

L'ultima parentesi che descrive l'attività lavorativa del direttore della zecca attraverso la collezione è la sua partecipazione al gruppo di lavoro per la nascente Comunità Europea che necessitava di una moneta unica. Prima dell'inizio ufficiale della distribuzione dei nuovi nominali, la zecca si interessò di monitorare il loro processo di inserimento, attraverso alcune iniziative specifiche e mirate in comuni italiani. Nel 1997 per sei mesi fu distribuita una moneta (cat. 293) del valore di 50 centesimi di euro soltanto nei comuni di Fiesole e Pontassieve, con la quale gli abitanti avrebbero potuto acquistare un caffè, un giornale o fare piccole spese. La sperimentazione sulla circolazione ebbe interessanti risultati, perché servì a registrare il livello di accettazione della moneta nuova e la sua velocità di diffusione.

Nel 1999 l'IPZS emise una medaglia celebrativa del passaggio all'Euro (cat. 199) con una tecnologia innovativa, in grado di trasferire sul metallo un effetto ottico, chiamato «immagine latente». Questa medaglia è molto comune sul mercato, perché si regalava in banca durante le operazioni di cambio delle lire in euro.

Molto rara invece è la medaglia (cat. 414) *one face* e di grande modulo che rappresenta il dritto dell'euro, molto probabilmente realizzata in concomitanza della manifestazione che si organizzò il 31 dicembre del 1998 durante l'avvio della produzione, in presenza del Presidente della Repubblica Azeglio Ciampi (fig. 1).



Fig. 1. Cerimonia per la produzione moneta della comunità europea (Museo Numismatico "Nicola Ielpo").

Da questa breve descrizione narrativa emerge l'intento di Nicola Ielpo di fare del Museo Numismatico di Rotondella un luogo d'ispirazione per visitatori di ogni generazione, un ponte di comunicazione tra arte, storia ed economia del XXI secolo, capace di trasmettere informazioni a un pubblico vasto ed eterogeneo, come solo la moneta può fare.

CATALOGO

Tutte le medaglie e le monete qui proposte sono esposte nelle sale del Museo Numismatico "Nicola Ielpo". La scala di tutti gli esemplari esposti è di 1:1



Cat. 049

D/IOANNES PAULUS II P. M. ANNO VIII

Ritratto, due terzi della persona di profilo, del Santo Padre in atteggiamento di preghiera

R/XX EXPLETIS ANNIS A CONC. OECUM VAT. II

Quattordici figure di padri conciliari in cerchio all'interno di un fiore; in basso Yang Cheng Chung 1985 S.A.M. ZECCA; logo IPZS. Il fiore simboleggia il Concilio Vaticano II, nel XX anniversario della chiusura (1985).

1985; p. 38,5 gr.; 44 mm; IPZS; Autore: Yang Chen Chung



Cat. 143

D/ ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO

Edificio sede della zecca a Roma; sotto: 1928 IPZS 1978

Legge - 6 - 12 - 1928 - N. 2744 COSTITUZIONE ISTITUTO POLIGRAFICO
DELLO STATO

R/ COSTITUZIONE DELLA SEZIONE ZECCA NELL'AMBITO DELL'I.P.S.

Torchio e rotoli; sotto: Legge 20-4-1978 N°154.

1978; p. 29,5 gr.; d. 41 mm; Zecca IPZS; Autore: M. Vallocca;



Cat. 150

D/ ANNO INTERNAZIONALE DELLO SPETTACOLO E DELLA TELEVISIONE
Arlecchino e maschere del teatro che si proiettano in una successione di schermi; sotto
G. Merighi; in basso Bertozzi

R/ ASSOCIAZIONE ITALIANA DELLA MEDAGLIA 1986

Figura femminile che abbraccia uno scudo circolare
1986; p. 157,6 gr.; d. 71 mm; IPZS; Autore: G. Merighi



Cat. 151

D/AIAM ASSOCIAZIONE ITALIANA DELLA MEDAGLIA

Albero 1992; in basso a sinistra: S. Girlanda

R/ UNA VITA UN ALBERO

Figura di donna con bimbo di spalle; a destra albero con fitti racemi.

1992; p.200,4 gr.; d. 71 mm; IPZS; Autore: S. Ghirlanda



Cat. 158

D/ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO EMISSIONE 1979

Pressa per monete

R/ Raffigurazione dell'estate; a destra: GRECO

1979; p.58,6 gr.; d. 51 mm; IPZS; Autore: E. Greco



Cat. 162

D/CAMPIONATO ITALIANO DI CALCIO

n.s. bari 1988-89; sud leasing sponsor ufficiale; Gallo stilizzato

R/PROMOZIONE IN SERIE A- Pallone su libro e scritta: Bari mio

1989; 18 gr.; 36 mm; IPZS;



Cat.164

D/ non lavorato

R/PIVS IX ° P ° M ° BASILICAM ° PAVLI ° APOST ° AB ° INCENDIO ° REFECTAM
° SOLEMNI ° RITV ° CONSECRAVIT ° TV ° ID ° DEC ° MDCCCLIV (fiorellino)

Navata principale della chiesa di S. Paolo.

In esergo: AL ° POLETTI ° ARCH ° INV BIANCHI ° F

Copia moderna da conio del 1865; p. 301,3; d. 83; IPZS; Autori: Francesco e Giuseppe Bianchi.



Cat. 173

D/° ITALIANA MACCHI °

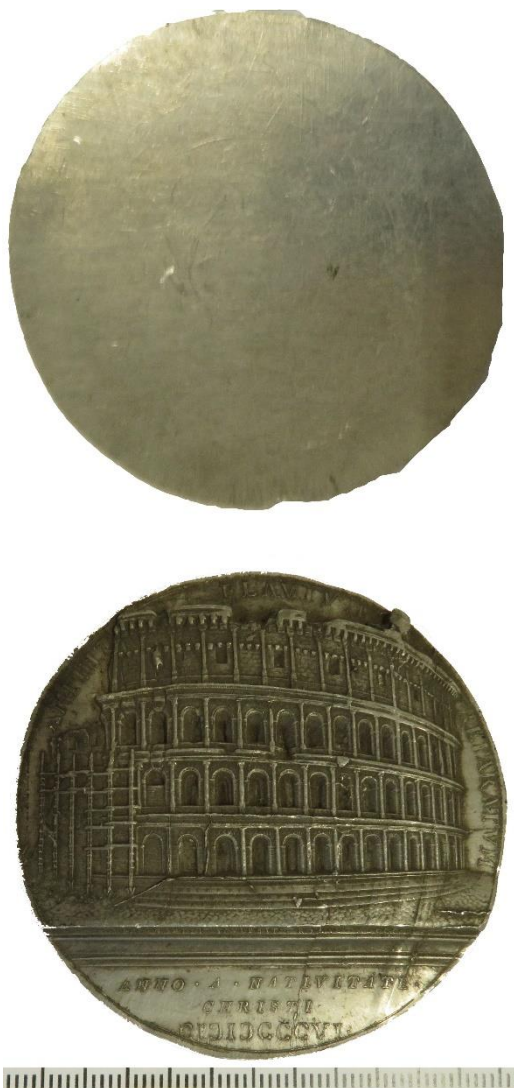
Figura femminile che raffigura FLORA; in basso: Minguzzi.

R/ 1886-1986

Raffigurazione di una stadera

1986; p. 222,3; d. 78 mm; IPZS; Autore: L. Minguzzi





Cat. 177_1 ; Cat. 177_2

D/ non lavorato

R/AMPHIT FLAVIVM REPARATVM

Immagine del Colosseo con impalcature sulla sinistra; in esergo, ANNO A NA-TIVITATE CHRISTI MDCCCVI.

Copia moderna da conio del 1807; p. 155,1 gr.; d. 68 mm.; Zecca Stato Pontificio; Autore: Mercandetti.



Cat. 181

D/ non lavorato

R/Rappresentazione del Concilio ecumenico

Copia moderna da conio del XIX secolo; p. 45,1 gr.; d. 43 mm.



Cat. 189

D/ Cavallo rampante di 3/4 a sinistra; alla base dello zoccolo: L. PANCOTTO

R/ CINQUANTESIMO CSIO ROMA FISE PIAZZA DI SIENA CONI; 4-9 MAGGIO 1982

in esergo a dx: L. PANCOTTO _ logo IPZS

1982; p. 81,7 gr.; 61 mm; IPZS; Autore: L.Pancotto.



Cat. 197

D/ Marchio di FABRIANO; la carta dal XIII secolo
R/Piazza del Comune di Fabriano; in basso a sinistra: L. Frapiccini
XXI secolo; p. 32,5 gr; d. 41 mm; IPZS; Autore: L. Frapiccini.



Cat. 198

D/45° FIERA DEL LEVANTE BARI-1981
Logo della Fiera del Levante: la nave con le vele spiegate, realizzata dal pittore
Thayaht; davanti la prua della nave Ag 986 e simbolo IPZS
R/MELO DI BARI DUCA DI PUGLIA 981-1981
Testa con copricapo a destra
sotto il collo DARA
1981; p. 15 gr.; 31 mm; IPZS; Autore: Dara



Cat. 202

D/ROMA 9 DICEMBRE SORTEGGIO COPPA DEL MONDO FIFA 1990

GOAL LOGO

R/non lavorato

1990; p. 10,4 gr.; d.37 mm;



Cat. 205

D/Brollo, veduta del castello

R/ non lavorato

XXI secolo; p. 31,1; d. 36 mm; IPZS; Autore: L. Giorgi.



Cat. 211

D/Raffigurazione della colonna della immacolata in p.zza di Spagna

R/ non lavorato

Copia moderna e riformulata da conio del 1858; p. 21,6 gr.; d. 32 mm.



Cat. 213

D/14 stelle a cinque punte

Al centro mascotte dei mondiali di Italia 90. COLITALIA'90

R/ 12 stemmi; al centro stilizzazione di un pallone da calcio; ITALIA '90

1990; p. 16 gr.; d. 36 mm; IPZS; Autore: M. Soccorsi.



Cat. 216

D/La Signora del Campionato di calcio con scudetto e anni delle vittorie tiene nelle mani lo scudetto, su cui è scritto CAMPIONE D'ITALIA 1981-1982

Cornice composta da scudetti e da numeri che corrispondono agli anni in cui la Juventus ha vinto lo scudetto

R/ F.C. JUVENTUS

2 Stelle a cinque punte, al cui interno ci sono due numeri 58 e 82

Sullo sfondo un pallone da calcio.

Autografo di Giampiero Boniperti

1982; p. 22,1 gr.; d. 41 mm.



Cat. 218

D/ Non lavorato

R/ EX ROMA MARMOREA MICH. ANG. BUONARROTI

Madonna con bambino e S. Giovannino (tondo Taddei)

sotto PH. SPERANZA MDCCCLXI

Copia moderna di conio del 1861; p. 181,6; d. 82; Zecca Stato Pontificio; Autore: Cerbara/Speranza.



Cat. 220

D/ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO - RAS - RIUNIONE ADRIATICA DI SICURTÀ - COMUNE DI ROMA - MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI

Testa di cavallo a sinistra; tra i limiti delle legende FUSCO

R/CAMPIDOGLIO - SALA DELLE BANDIERE

4 firme; ROMA 13 APRILE 1995

1995; p. 19,8 gr.; d. 36 mm; IPZS; Autore: Fusco



Cat. 232

D/NAPOLI

Due scudetti con i colori dell'Italia e del Napoli

CAMPIONE D'ITALIA

1986-1987; tra gli scudetti: SOCCORSI

R/Stemma del SSN

Raffigurazione Gennarino, mascotte napoletana

Elenco di tutti i giocatori vincitori dello scudetto

1987; p. 18,1 gr.; d. 36 mm; IPZS; Autore: M. Soccorsi.



Cat. 241

D/Raffigurazione del palazzo dell'esposizione di Palermo

R/ non lavorato

Copia moderna di conio del XX secolo; p. 31 gr.; d. 38 mm;

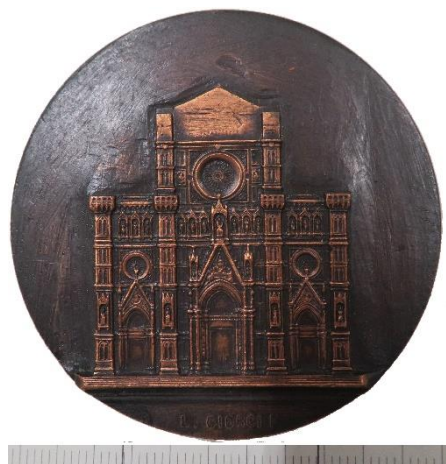


Cat. 254

D/Duomo di Orvieto

R/Non lavorato

Copia moderna di conio del 1890; p. 143,6 gr.; d. 58 mm; IPZS.



Cat. 255

D/Santa Maria del Fiore, Firenze

R/non lavorato

Copia moderna di conio del 1890; p. 143,6 gr.; d. 58 mm; IPZS; Autore: L. Giorgi



Cat. 259

D/ non lavorato

R/ Raffigurazione della galleria Lapidaria nel Museo Chiaramonti con oggetti antichi in esposizione

In esergo: T. MERCANDETTI EXECVIT ROMAE MDCCCXIX

Copia moderna da conio del 1819; p. 157,2 gr.; d. 68 mm; Zecca Stato Pontificio; Autore: Mercandetti.



Cat. 265

D/ Busto di Trilussa volto a sinistra

In basso: M. Vallucci

R/Ecco il segreto per sentirsi arzilla: Caffè Brasil, miscela d'Angiolillo. Trilussa XXI secolo; p. 24,8 gr.; d. 41 mm; IPZS; Autore: M. Vallucci.





Cat. 269

D/ UNGARETTI 1970-1980

Raffigurazione di 3/4 del poeta; in alto, a sinistra Mauri 80

R/ SI STA COME D'AUTUNNO GLI ALBERI LE FOGLIE

Albero stilizzato, realizzato dal volto del poeta al negativo

1980; p. 220,5 gr.; d. 100 mm; IPZS; Autore: Mauri.



Cat. 272

D/Raffigurazione del Campidoglio

R/ non lavorato

Copia moderna da conio del 1883; p. 82,8 gr.; d. 57 mm; IPZS; Autore: C. Bianchi.





Cat. 273

D/° SALVE ° MA GNA ° PARENS ° FRVGVM° SATVRNIA ° TELLVS ° MA-
GNA° VIRUM

Virgilio, seduto di tre quarti a s., viene coronato da una Vittoria in volo, mentre Mi-
nerva, stante alle spalle del poeta, assiste alla scena; davanti, la Madre Terra sdraiata
accudisce due fanciulli; sullo sfondo, scena agreste; in basso a s., lungo il bordo, G .
ROMAGNOLI

R/TV ° REGERE ° IMPERIO° POPVLOS ° ROMANE ° MEMENTO

Anchora, stante a s., mostra ad Enea le figure più gloriose dell'Impero Romano

VOTA ° BIS ° MILLESIMA ° FELICITER ° MCMXXX ° A ° VIII ° E ° F

a sinistra in basso: R. ZECCA

1930; p. 263,4 gr.; d. 80 mm; IPZS; Autore: G. Romagnoli



Cat. 285

D/ * REPUBBLICA ITALIANA* GALILEO GALILEI LINCEO

Busto frontale con sguardo verso sinistra di Galileo

R/* DIALOGO SOPRA I DUE MASSIMI SISTEMI * ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

Ghirlanda coronata con animale al centro 1632-1982

L. 500; F. Pigli

1982; p. 11 gr.; d. 30 mm; IPZS; Autore: F.Pioli.



Cat. 286

D/REPUBBLICA ITALIANA

Busto a destra di Giuseppe Garibaldi; In basso: SOCCORSI

R/ Raffigurazione dell'Isola di Caprera; L. 500

In alto a destra C. D. G. Garibaldi, a sinistra 1982;

in basso M. VALLUCCI; Ghirlanda filiforme

1982; p. 11 gr.; d. 30 mm; IPZS; Autore: M. Soccorsi.



Cat. 287

D/REPUBBLICA ITALIANA 1975

Busto a sinistra di Michelangelo; in basso: GIAMPAOLI MONASSI

R/ MICHELANGELO BUONARROTI

Raffigurazione della Sibilla Delfica; In esergo: L. 500 R

Ai lati della figura, 1475 1564.

1975; p. 11 gr.; d. 30 mm; IPZS; Autore: G. Monassi.



Cat. 288

D/REPUBBLICA ITALIANA (stella a cinque punte)

Raffigurazione dell'Italia, tra la Sicilia e la Sardegna, un pallone da calcio; sotto U.

PERNAZZA

R/CAMPIONATO MONDIALE DI CALCIO ° MESSICO 1986°

L. 500 R

Stilizzazione di un pallone da calcio e di una riproduzione della Pietra del Sole, un monolite azteco chiamato anche Pietra di Tenochtitlan.

1986; p. 11 gr.; d. 30 mm; IPZS; Autore: U. Pernazza



Cat. 289

D/REPVBBLICA ITALIANA (stella a cinque punte)

Stilizzazione di un volto a sinistra, una cetra, un pentagramma e una chiave di violino; sotto COLANERI

R/ANNO ° EVROPEO ° DELLA ° MVSICA ° L. 500; Organo a canne; sotto 1985
1985; p. 11 gr.; d. 30 mm; IPZS; Autore: M.C.Colaneri.



Cat. 290

D/REPVBBLICA ITALIANA

Busto femminile volto a destra, che rappresenta l'Italia turrata; sotto U. PERNAZZA

R/ANNO INTERNAZIONALE DELLA PACE

Albero secolare di ulivo 1986; sotto S. Grossi, L.500

1986; p. 11 gr.; d. 30 mm; IPZS; Autore: U. Pernazza; C. Grossi.



Cat. 293

D/FIESOLE - POTASSIEVE 1997/1998; 50 Cent. Euro

RISALITI DIS DE SIMORI INC.

R/ECCO L'EURO

Stilizzazione dello stemma della Comunità Europea

1998; p. 6,1 gr.; d. 23 mm; IPZS; Autori: Risaliti, De Simori



Cat. 294

D/ REPVBBLICA ITALIANA

R/ Cornice con stemmi delle 19 regioni italiane

Busto femminile volto a sinistra (ritratto di Letizia Savonitto); sotto GIAMPAOLI

L. 500

Tre caravelle.

1958; p. 11 gr.; d. 30 mm; IPZS; Autori: P. Giampaoli, G. Veroi.



Cat. 296

D/1870-1970 CONCORDIA

Busto velato di statua classica; sotto Monassi inc.

Cornice perlinata

R/ROMA CAPITALE

1000 LIRE

1970; p. 14,6 gr.; d. 32 mm; IPZS; Autore: Monassi.



Cat. 297

D/REPVBBLICA ITALIANA

Busto di Dante laureato a sinistra.

Inc. G. MONASSI

R/Raffigurazione della Divina Commedia.

L.500; 1965

1965; p. 11 gr.; d. 31 mm; IPZS; Autore: Monassi.



Cat. 298

D/REPVBBLICA ITALIANA

Volto femminile a destra; tra i capelli un ponte e le lettere SPQR

Sotto il mento: E. DRIUTTI

R/PONTE MILVIO MMC 1991

Raffigurazione di Ponte Milvio

L. 500 R

1991; p. 15 gr.; d. 33 mm; IPZS; Autore: E.Driutti



Cat. 414

D/1 EURO; a destra sullo sfondo, i paesi della comunità europea.

R/ Non lavorato

1990; p. 16 gr.; d. 36 mm; IPZS; Autore: M. Soccorsi.



Cat. 415

D/ALFA ROMEO

Stemma dell'azienda

R/ 1910 1990

Quadrifoglio; sotto L.C.

Simbolo IPZS; Ag 986

1990; p. 18,2 gr.; d. 35 mm; IPZS; Autore: L.C.

BIBLIOGRAFIA

ANGELI BUFALINI 2013 = G. Angeli Bufalini (a cura di), *Suggestioni in metallo. Mostra l'arte della medaglia tra Ottocento e modernità*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 20 dicembre 2013-19 gennaio 2014), Roma 2013 (edizione speciale del «Bollettino di numismatica», 60, n.s., luglio-dicembre 2013).

BALBI DE CARO 2020 = S. Balbi De Caro, *Roma in metallo passeggiando per le vie della città*, Quaderni della Zecca 1, Roma 2020.

BARTOLOTTI 1971 = F. Bartolotti, *Le medaglie di massimo modulo. Da Pio I a Pio XI*, Rimini 1971.

CARDANO 2007 = N. Cardano, *Per una storia della medaglia italiana del Novecento temi e percorsi dall'inizio del secolo agli anni Trenta*, in S. BALBI DE CARO, L. CRETARA, R.M. VILLANI (a cura di), *Ars Metallica, monete e medaglie, arte tecnica e storie, 1907-2007 Cento anni della Scuola dell'Arte della Medaglia nella Zecca dello Stato*, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 12 ottobre-11 novembre 2007), Roma 2007, pp. 155-166.

CATALOGO UNIFICATO 2013/2014 = *Catalogo Unificato delle monete e cartamoneta d'Italia, 10ª edizione*, Roma 2013/2014.

IELPOa 1980 = L. Ielpo, *La moneta metallica in Italia - Breve storia della moneta metallica, della Zecca e della tecnologia monetaria*, Roma 1980.

IELPOb 1980 = L. Ielpo (a cura di), *L'arte della medaglia e della moneta nelle opere della Zecca di Stato dal 1846: l'oro dei papi nella collezione numismatica di Vittorio Emanuele III di Savoia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 16 maggio-15 giugno 1980), Roma 1980.

IELPO 2008 = L. Ielpo, *La fabbrica del denaro. Dall'asse all'euro. Storia bimillenaria della zecca di Roma e delle sue monete*, Roma 2008.

MARGOZZI 2013 = M. Margozi, *La medaglia d'arte nella contemporaneità*, in «Bollettino di numismatica», 60, 2013, pp. 39-58.

TURRICCHIA 2011 = A. Turricchia, *Tommaso Mercandetti e le sue medaglie*, Roma 2011.

PERICOLI RIDOLFINI 1967 = C. Pericoli Ridolfini, *San Paolo fuori le Mura*, Roma, Bologna 1967.

VILLANI 2019 = R.M. Villani, *La Scuola dell'Arte della Medaglia. Una storia attuale*, Roma 2019.

UNA SEGNALAZIONE PER IL COLLEZIONISMO E LA FORTUNA OTTOCENTESCA DELLA PITTURA NAPOLETANA: LA TRUCHSESSIAN GALLERY

ELISA ACANFORA

ABSTRACT

Il saggio intende segnalare all'attenzione il nucleo di pittura napoletana presente nella cosiddetta Truchsessian Gallery, la cospicua e rilevante collezione del conte Joseph Franz Anton Truchsess von Waldburg-Zeil-Wurzach (1748-1813), decano della cattedrale di Strasburgo e canonico del Capitolo Metropolitano di Colonia. La raccolta venne esposta a Londra a partire dal 1803, e l'esposizione, cui seguirono due tornate d'asta nel 1804 e nel 1806, ne offrì una risonanza internazionale, impressionando William Blake che la visitò nel 1804.

This essay aims to draw attention to the nucleus of Neapolitan paintings in the so-called Truchsessian Gallery, the remarkable collection of Count Joseph Franz Anton Truchsess von Waldburg-Zeil-Wurzach (1748-1813), dean of Strasbourg Cathedral and canon of the Metropolitan Chapter of Cologne. The collection was exhibited in London from 1803, and the exhibition, followed by two rounds of auctions in 1804 and 1806, had an international resonance and was very impressive to William Blake in 1804.

Nell'ambito del collezionismo ottocentesco¹ e della recezione dell'arte italiana a livello europeo, e altresì, più nello specifico, nel quadro della precoce fortuna internazionale della scuola napoletana del Seicento, merita portare all'attenzione il nucleo di pittura partenopea che faceva parte della cosiddetta Truchsessian Gallery, ovvero della cospicua collezione del conte Joseph Franz Anton Truchsess von Waldburg-Zeil-Wurzach (1748-1813), decano della cattedrale di Strasburgo e canonico del Capitolo Metropolitano di Colonia². Dal

¹ Della ormai vasta storiografia sul tema ricordo almeno ACANFORA, FONTANA 2017, con ampia bibliografia.

² Sulla raccolta, a maggiore informazione di quanto già indicato da PALEY 1977; FREDERICKSEN 1988-1996, I, 1988, n. 264 p. 42; II.1, 1990, n. 394 p. 9; ACANFORA 1994, pp. 11, 14, nota 51;

1783 al 1796 la raccolta si trovò a Wurzach nell'antico castello familiare, poi dal 1796 al 1802 a Vienna, quindi venne trasferita, almeno per buona parte, a Londra dal 1803 al 1806, dove fu dispersa attraverso diverse tornate d'asta tra il 1804 e il 1806³. E fu a Londra, dove ebbe grande risonanza, che ne furono pubblicati dei cataloghi a stampa.

Nel 1802, quando la collezione si trovava ancora a Vienna⁴ ma si era reso possibile un suo trasferimento a Londra in uno scacchiere internazionale mutato grazie alla pace stipulata con il trattato di Amiens, il conte Joseph scrisse un opuscolo edito a Londra in quell'anno, dal titolo «Proposte per la creazione di una galleria pubblica di quadri a Londra, i cui profitti derivanti dall'esposizione e dalla successiva vendita saranno divisi tra i sottoscrittori» [*Proposals for establishing by subscription a public gallery of pictures in London, the profits accruing from their exhibition and subsequent sale divided among the subscribers*, London, W. Thorne printer, 1802]⁵. In questo breve ma interessante pamphlet, datato 15 maggio 1802, il conte, che afferma di aver perso una grande fortuna a causa della Rivoluzione francese, dice di essere giunto alla decisione di vendere la sua collezione, tra le più grandi e celebrate gallerie in Germania, composta di oltre un migliaio di dipinti originali di varie scuole (*"more than a thousand original Paintings, divided into the Old, the Flemish, the Dutch, the German, the French, and the Italian Schools"*⁶), che, per varietà, scelta e conservazione, potrebbe essere considerata come una galleria di un principe piuttosto che di un privato, per quanto facoltoso⁷. A testimonianza del grande valore della raccolta, richiama l'apprezzamento da parte di vari conoscitori, tra

JESSE 2013, p. 218, e nella bibliografia citata alle note seguenti, rimando alla scheda sulla collezione redatta da B. Fredericksen (disponibile online su the Getty Provenance Index), che riporta alcuni pareri di contemporanei. Voglio segnalare, a vantaggio di futuri studi sulla collezione, un documento, a mio sapere inedito, conservato all'Archivio di Stato di Baden-Württemberg, attribuito alla mano stessa di Joseph Truchsess von Waldburg-Zeil-Wurzach e intitolato *Concetti di Joseph Truchsess von Waldburg-Zeil-Wurzach, in cui describe le particolarità della sua pinacoteca* (frammentario) (*Konzepte des Joseph Truchsess von Waldburg-Zeil-Wurzach, in denen er die Besonderheiten seiner Gemäldegalerie beschreibt*).

³ SUMMARY CATALOGUE 1804; A CATALOGUE 1806.

⁴ Come indicato dallo stesso collezionista, in TRUCHSESS 1802, pp. 1, 13; sebbene una nota a p. 8 avverta che alcuni altri dipinti di sua proprietà erano già stati trasferiti a Londra e alcuni si trovavano allora a Dresda.

⁵ TRUCHSESS 1802, p. 15, così sottoscrive l'opuscolo: «Joseph Count Truchsess, of Zeyl Wurzach, Grand Dean of the Cathedral Church of Strasbourg, and Canon of the Chapter of Cologne, London, May the 15th, 1802». Cfr. inoltre la scheda bibliografica sul sito della Sir John Soane's Museum Collection.

⁶ TRUCHSESS 1802, p. 1; le stesse affermazioni sono in una dichiarazione dei professori dell'accademia di Vienna del 25 settembre 1801, che viene lì trascritta (p. 5).

⁷ TRUCHSESS 1802, p. 1.

cui i professori delle Accademie di Düsseldorf, di Dresda e di Vienna, e alcuni personaggi inglesi tra cui Sir William Hamilton, archeologo di fama e ambasciatore inglese a Napoli, e artisti quali il diplomatico e pittore Robert Ker Porter⁸.

Conscio che una vendita per lotti separati sarebbe stata economicamente più vantaggiosa, egli tuttavia insiste sull'opportunità di creare nella capitale inglese una galleria pubblica, per artisti, amatori e visitatori. Propone quindi di trovare sottoscrittori per raccogliere la somma necessaria e fornisce riferimenti a noti banchieri che agiranno come suoi fiduciari, con l'intento, dunque, di vendere la raccolta in Inghilterra come nucleo di una pinacoteca permanente, così che la galleria pubblica di Londra in cui propone di esporre la sua collezione sarebbe stata, a suo dire, la prima «istituzione nazionale» di questo tipo in Inghilterra.

Costituita soprattutto di opere di pittori nordici ma con un nucleo cospicuo di pittura francese, italiana e spagnola, la Truchsessian Gallery nel 1803, con un catalogo a stampa relativo⁹, venne esposta nella New Road a Londra, di fronte a Portland Place. Lì, sebbene avesse suscitato anche pareri discordanti sulla sua qualità, impressionò fortemente William Blake, tanto da essere stata per lui, com'è noto, una esperienza formativa cruciale, come egli stesso dichiarò il giorno dopo la sua visita in una lettera del 23 ottobre 1804 allo scrittore William Hayley¹⁰. Conosciuta, dunque, soprattutto nell'ambito degli studi sul grande pittore e poeta britannico, la Truchsessian Gallery merita di trovare una sua giusta considerazione negli studi sulla pittura italiana e in specie sul Seicento napoletano. Nella sezione dedicata ai maestri italiani – accompagnati da qualche pittore spagnolo e fiammingo attivo in Italia – prevale di gran lunga la pittura del Seicento, rappresentata dalla scuola emiliana, romana, veneta, genovese, con qualche nome di spicco della pittura fiorentina. A fronte di tanti nomi altisonanti, e probabilmente di comodo, non mancano artisti di minore fama, a testimoniare una certa fondatezza attributiva e una accuratezza nella redazione catalografica, che viene espressamente rivendicata dallo stesso collezionista, forte, a suo dire, dei molti pareri espressi dagli intendenti¹¹. Compaiono inoltre, per ciò che interessa focalizzare, non poche tele – ben diciannove – di maestri napoletani: quattro dipinti di Luca Giordano e altrettanti di Salvator Rosa, mentre con due opere a testa compaiono i nomi di Sebastiano

⁸ TRUCHSESS 1802, pp. 1, 2, 5

⁹ CATALOGUE OF THE TRUCHSESSIAN PICTURE GALLERY 1803.

¹⁰ PALEY 1977, p. 165; Jesse 2013, p. 218; e cfr. SIMSON 2010 con una diversa opinione sulle fonti figurative di Blake.

¹¹ TRUCHSESS 1802, *passim* e in part. p. 15.

Conca, Pacheco De Rosa, Gasparo Lopez e Mattia Preti. Con un solo dipinto figurano, infine, altri protagonisti della scena napoletana: Salvator Rosa e Francesco Solimena, accompagnati da una figura allora di minore rinomanza quale Onofrio Avellino. Vale sottolineare il fatto che vi appare anche un quadro di Martino Altomonte, artista di cui la critica ha supposto un'origine partenopea, sebbene la sua attività si sia svolta a Roma e poi a Vienna, città quest'ultima dove il conte Joseph poté forse aver compiuto l'acquisto.

Alcuni dei dipinti della Truchsessian Gallery provenivano, selezionati per qualità, dall'ingente nucleo collezionistico appartenuto al principe Moritz del Liechtenstein (1775-1819), conservato nel castello di Frischau (Fryšava, oggi Břežany), che il conte Joseph si era aggiudicato con una trattativa che si era svolta tra il 1800 e il 1801¹². Tra questi, per la parte napoletana, si può identificare almeno una delle tele di Luca Giordano, dal momento che un quadro raffigurante *Dalila che taglia i capelli a Sansone* («11. Dallila die Haare von Samson abschneidend von Luca Giordano») viene citato nel manoscritto *Catalogo della collezione di dipinti di Moritz principe di Liechtenstein nel castello di Frischau*, datato Vienna, 18 novembre 1801 e redatto dal noto pittore ed esperto viennese Dominik Kindermann (1739-1817), su richiesta dell'allora proprietario della collezione, il principe Moritz del Liechtenstein, quando si stava valutando la vendita della sua collezione¹³.

Nel contesto del crescente interesse per le opere di *Old Masters*, in aumento per gli orientamenti del mercato londinese e delle nuove mostre in città – ciò che ebbe, come sappiamo¹⁴, grande impatto sull'arte britannica –, l'arrivo della Truchsessian Gallery in Inghilterra e la sua esposizione a partire dal 1803 dovettero offrire un palcoscenico internazionale all'intera raccolta e, ciò che qui

¹² Si veda SLAVÍČEK 2016 sull'acquisto di dipinti, facenti parte della galleria del castello di Frischau del principe Moritz del Liechtenstein, da parte del conte Joseph Franz Anton Truchsess von Waldburg-Zeil-Wurzach tra il 1800 e il 1801. Sulla rinomata attività collezionistica dei principi del Liechtenstein e su questa vendita anche: SLAVÍČEK 2007 e SLAVÍČEK 2012, che sottolinea il fatto che degli oltre 300 dipinti acquistati, il conte Joseph, collezionista raffinato, selezionò solo i dipinti di migliore qualità per arricchire la collezione che esportò a Londra nel 1803.

¹³ Dominik Kindermann, *Catalogo della collezione di dipinti di Moritz principe di Liechtenstein nel castello di Frischau*, datato Vienna, 18 novembre 1801, ms., Archivio della città di Brno, cit. in SLAVÍČEK 2016, p. 145 e cfr. nota 225 a p. 153, che tuttavia non identifica il dipinto in quello poi menzionato nel *CATALOGUE OF THE TRUCHSESSIAN PICTURE GALLERY* 1803, p. 125. Questo dipinto del Giordano fu tra quelli che il conte Joseph inviò a Vienna, come risulta da un inventario del 1801: cit. in SLAVÍČEK 2007, p. 152 («11. <23.> Dalilla und Samson Italiänisch»), e da lì, dunque, a Londra.

¹⁴ Cfr. Simson 2010.

ci interessa, alla nutrita sezione napoletana, rappresentata in originale, se non dobbiamo pensare anche in copia¹⁵, da alcuni dei suoi principali maestri.

Dal *CATALOGUE OF THE TRUCHSESSIAN PICTURE GALLERY* 1803:

(p. 117)

ALTOMONTE. (Martino) St. Peregrine's miraculous cure,
on canvas; high 1-6, wide 1-3.

(p. 118)

AVELINO. (Onofrio) The Virgin appearing to St. Clara,
on canvas; high 5-2, wide 3-10.

(p. 123)

CONCA (Sebastiano) The angel appearing to St. Joseph,
on canvas; high 2-3, wide 1-11.

St. Nicholas, healing the wounded,
on canvas; high 1-10, wide 1-3

(p. 125)

GIORDANO, (Luca) called LUCA FA PRESTO. Delilah cutting off
Sampson's hair,
on canvas; high 3-8, wide 3-1.

(p. 126)

Sampson delivered to the Philistines,
on canvas; wide 6-8, high 4-1.

Aeolus rousing the waves,
on canvas; wide 0-11, high 0-8.

Diogenes taught to dispense with his cup,
on canvas; high 5-0, wide 3-7.

¹⁵ Sebbene sulla qualità e sull'originalità dei dipinti della raccolta il collezionista non mostri alcuna perplessità (cfr. TRUCHSESS 1802, *passim*), prudenza è necessaria come sempre nel caso delle collezioni ottocentesche, dove spesso non mancavano copie accanto a splendidi originali.

(p. 127)

LOPPES, (Gasparo) called GASPARO DEI FIORI.

Fruit and flower-piece,

Companion,

on canvas; high 4-4-, wide 3-3.

(p. 130)

PRETTI, (il cavalier Mattia) called CALABRESE. Tobit curing his father,

on canvas; wide 7-1, high 5-0.

A man playing on the flute,

on canvas; high 2-4, wide 1-10.

(p. 131)

RIBERA, (Giuseppe) called LO SPAGNOLETTA, St. Andrew,

on canvas; high 3-9, wide 3-0.

ROSA, (Francesco) called PACHECO. A young man with spectacles,

A young girl with a flower in her hand,

on canvas; high 2-3, wide 1-10.

(p. 132)

ROSA, (Salvator) called SALVATORIELLO. A sea-port and figures,

on canvas; wide 2-11, high 2-3.

Robbers dividing their booty,

on canvas; high 2-7, wide 2-8.

Landscape and view of the sea,

on canvas; wide 1-3, high 0-10.

Mountainous landscape and figures,

Companion,

on canvas; wide 0-10, high 0-9.

(p. 133)

SOLIMENA, (Francesco) called l'ABBATE CICCIO, Emblems of the elements and seasons,

on canvas; wide 2-2-, high 1-6.

Dallila che taglia i capelli a Sansone di

Luca Giordano

BIBLIOGRAFIA

ACANFORA 1994 = E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Firenze 1994.

ACANFORA, FONTANA 2017 = E. Acanfora, M.V. Fontana (a cura di), *Camillo d'Errico (1821-1897) e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco*, Foggia 2017.

A CATALOGUE 1806 = *A Catalogue of the second part of that magnificent and truly capital Collection of Pictures, well known as forming the Truchsessian Gallery; which have been imported at an immense expence from the Continent*, catalogo della vendita, London, Skinner, Dyke and Co., 24-26 aprile 1806.

CATALOGUE OF THE TRUCHSESSIAN PICTURE GALLERY 1803 = *Catalogue of the Truchsessian Picture Gallery: now exhibiting in the New Road, opposite Portland Place, to which are added, biographical notices, respecting the German, Dutch, and Flemish master*, [London] 1803.

FREDERICKSEN 1988-1996 = B. Fredericksen (a cura di), *The Index of Paintings sold in the British Isles during the nineteenth century*, 4 voll., Oxford 1988-1996.

JESSE 2023 = J. Jesse, *Blake's Religious William Vision: there's a methodism in his madness*, New York 2013.

PALEY 1977 = M.D. Paley, *The Truchsessian Gallery revisited*, in «Studies in Romanticism», n° 16, fasc. 2 (1977), *William Blake 1757-1827*, pp. 165-177.

SIMSON 2010 = Ph. Simson, *Lost in the Crowd: Blake and London in 1809*, in «Tate Papers», n° 14, (2010), disponibile su: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tata-papers/14/lost-in-the-crowd-blake-and%20london-in-1809>.

SLAVÍČEK 2007 = L. Slaviček, «...und ist die grösste und kostbarste Gallerie in Mähren“. *Das Inventar der liechtensteinischen Gemäldegalerie auf dem Schloss in Frischau*, in «Opuscula historiae artium», n° 56 (2007), F 51, pp. 127-163.

SLAVÍČEK 2012 = L. Slaviček, *Schlossgemäldegalerie in Frischau bei Znaim, ein weiterer Ort der liechtensteinischen Sammeltätigkeit*, in *Liechtensteinische Erinnerungsorte in den böhmischen Länder* (Verbühlungen der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission I), Vaduz 2012, pp. 149-169.

SLAVÍČEK 2016 = L. Slaviček, *Katalog der liechtensteinischen Bildergalerie auf dem Schloss in Frischau von Dominik Kindermann aus dem Jahr 1801*, in «Opuscula historiae artium», n° 65, 2 (2016), pp. 132-155.

SUMMARY CATALOGUE 1804 = *Summary Catalogue of the pictures now exhibiting and on sale at the Truchsessian Gallery*, catalogo della vendita, London, 14 maggio 1804.

TRUCHSESS 1802 = J. Truchsess [von Waldburg-Zeil-Wurzach], *Proposals for establishing by subscription a public gallery of pictures in London, the profits accruing from their exhibition and subsequent sale divided among the subscribers*, London 1802.

FRAMMENTI DI MEMORIA STORICA E IDENTITÀ COLLETTIVA. LA COLLEZIONE DISPERSA DI WILLIAM CHARLESWORTH

NADIA CLARA TRIGARI

ABSTRACT

Questo articolo è un primo contributo alla riscoperta di una delle tante collezioni private presenti a Napoli tra Ottocento e Novecento ed oggi dispersa: quella di William Charlesworth, collezionista di origini anglosassoni protagonista della vivace società napoletana fin de siècle. Attraverso il catalogo dell'evento espositivo della Napoli postunitaria, l'Esposizione Nazionale di arte antica del 1877, i cataloghi della vendita all'asta e alcuni articoli pubblicati ne «L'Arte» di Venturi si cercherà di raccontare la tipologia prevalente degli oggetti raccolti, la loro cronologia e il loro destino di dispersione. Una vicenda poco nota e da approfondire ulteriormente, ma che sin da questi primi tentativi di ricostruzione lascia intendere quanto la scelta collezionistica di William Charlesworth sia esito di una notevole consapevolezza critica in grado di tradurre l'oggetto l'arte in un documento necessario per l'indagine della memoria storica della città.

This article is a first contribution to the rediscovery of one of the many private collections that were present in Naples between the 19th and 20th centuries and that are now scattered: that of William Charlesworth, a collector of Anglo-Saxon origin who was a protagonist of the lively Neapolitan society of the fin de siècle. Through the catalogue of the exhibition held in Naples after the Unification, the National Exhibition of Ancient Art of 1877, the auction sale catalogues and some articles published in «L'Arte» by Venturi, we will try to recount the prevailing typology of the objects collected, their chronology and their fate of dispersion. This is a little-known story that requires further research, but even from these first attempts at reconstruction it is clear that William Charlesworth's collecting choices were the result of a considerable critical awareness, capable of translating art objects into necessary documents for the study of the city's historical memory.

Le vicende della collezione di William Charlesworth fanno parte di quel fenomeno capillarmente diffuso, nella Napoli di fine Ottocento, della vendita e conseguente dispersione delle raccolte private. Se, infatti, alcune di quelle collezioni hanno mantenuto la loro interezza tanto da aver dato vita a musei ancora oggi esistenti, diverse raccolte private napoletane sono al momento note

solo grazie a ricerche specifiche sui cataloghi d'asta o all'attenzione posta su pochi elementi ancora presenti nel territorio nazionale. Con questo breve scritto si proverà a ricostruire un nucleo collezionistico ormai disperso nella sua interezza, cercando di comprendere quello che viene definito, solitamente, il *kunstwollen* collezionistico originario. Partendo dalle scarse testimonianze disponibili si proverà a ricomporre la storia di una collezione e del suo collezionista, cercando di aggiungere nuovi elementi all'indispensabile lettura complessiva della storia del fenomeno collezionistico napoletano.

Personaggio principale della nostra analisi è William Charlesworth, di cui ci sono giunte esigue e confuse notizie biografiche¹. Sappiamo che nacque il 3 novembre 1823 da Joseph Charlesworth di Loft house, nei pressi di Wakefield, in Inghilterra e che nel 1859, all'età di 36 anni, si trasferisce a Napoli, soggiornando stabilmente in un appartamento alla Riviera di Chiaia² (al numero 95, celebre per una serie di fortunate scoperte archeologiche³) fino al 28 dicembre 1899, giorno della sua morte. Sarà proprio la sua scomparsa e il conseguente

¹ BOASE 1901, p. 178. Lo stesso Boase aggiunge alla biografia del nostro dettagli sulla collezione, definendola la più bella collezione privata di porcellane di Capodimonte, ampliata da una bella collezione di pizzi e menzionando, inoltre, il giardino della sua abitazione come «uno dei più belli di Napoli».

² In FARDELLA 1999, p. 253, si illustra la zona di Chiaia intorno agli anni Venti dell'Ottocento attraverso gli occhi di Lady Morgan, la quale scrive come questa sia ricca di palazzi particolarmente apprezzati dai membri della comunità inglese presenti a Napoli, sia «diplomatici che stranieri di passaggio, alloggiati presso i palazzi aristocratici o nei costosissimi alberghi già allora numerosi in quella zona». Elemento, approfondito in seguito, che ci fa comprendere il contesto sociale già da tempo maturato nell'ex capitale del Regno tra la comunità inglese e la napoletana e di cui il Charlesworth entra a far parte. Sul collezionismo a Napoli nell'Ottocento cfr. anche E. ACANFORA, M.V. FONTANA 2017.

³ COLONNA 1898 (1899), pp. 104-105. Ferdinando Colonna dei Principi di Stigliano, nell'ottica della divulgazione delle scoperte di antichità sorte durante l'opera di risanamento della città di Napoli e in linea con gli obiettivi della Commissione Municipale per la Conservazione dei Monumenti, di cui era segretario, pubblica un'attenta analisi di tutti i ritrovamenti avvenuti in quel periodo. In particolare, menziona il palazzo situato al n° 95 di via Chiaia, già proprietà Scuotto e poi Charlesworth, che l'autore identifica come scozzese. Ricorda che nel giardino, «unito all'Ospizio di S. Giuseppe e Lucia e confinante a settentrione con la Casa Centrale delle Suore della Carità, a mezzogiorno, con l'ospedale suddetto, ad oriente con l'Ospedale Lina, e ad Occidente con la proprietà Capomazza», durante gli scavi per la costruzione di una cisterna, si ritrovarono alcuni reperti antichi. Descrive alcuni complessi di opere reticolate con volte a botte di opere e getto e tra essi in comunicazione per mezzo di basse aperture, ciascuna di 4.00 m per 5.00 m in media; altri reperti di opera in conci di tufo a paramento pseudoisodomo innestata ad opere moderne con volta a botte di opera a getto, mentre in qualche parete furono ritrovati resti di attintamenti color celeste, e larghe fasce decorative. Continua descrivendo la scoperta, mediante aperture laterali, di tre nicchie consecutive in tufo e mattoni, concludendo con l'elenco dei reperti rinvenuti nel sottosuolo: una «vasca di marmo bianco della misura di m. 0.60, in quadro; Dolio, altezza m. 0,71, diametro alla bocca, m. 0,03; varie terrecotte ed un'anfora contenente scheletro di un bambino».

destino della sua raccolta a consentirci di conoscerne la storia. Per evitare la dispersione di importanti oggetti di arte decorativa in essa contenuti, lo storico della ceramica, collezionista e direttore tecnico del Museo Artistico Industriale di Napoli, Giovanni Tesorone⁴ diede vita a diversi articoli su questa collezione, di estremo interesse anche per la storia della tutela in Italia.

Il giovane Charsworth, come si diceva sopra, si trasferisce a Napoli negli anni immediatamente precedenti l'Unità. La presenza di cittadini inglesi nell'allora capitale del Regno era piuttosto costante. Originariamente spinti da necessità commerciali⁵, inglesi, francesi e tedeschi aumentarono i loro viaggi verso il territorio napoletano soprattutto grazie al Grand Tour, che vide come tappa obbligata le nuove scoperte di Pompei ed Ercolano, a cui si aggiunsero gli intensi rapporti economici che coinvolgevano ricchi banchieri inglesi presenti sul territorio. In particolare, i banchieri britannici avevano differenziato i loro interessi economici sul territorio partenopeo, attribuendosi il preciso ruolo di accoglienza per i loro concittadini giunti a Napoli, organizzando alloggio, trasporto e occupandosi di una serie considerevole di operazioni amministrative e finanziarie⁶. È pertanto immaginabile che Charlesworth fosse giunto in città

⁴ Nominato nel 1882 Direttore tecnico delle officine ceramiche presso il Museo Artistico Industriale di Napoli, dove lavora a stretto contatto con alcuni dei protagonisti della pittura napoletana ottocentesca come Filippo Palizzi, Giovanni Tesorone, egli è, inoltre, ricordato tra i promotori del Museo di Faenza, nonché della Figulina Artistica Meridionale. Questa personalità (centrale per lo sviluppo degli ambienti artistici e culturali della città partenopea) e l'incredibile collezione ereditata dal padre Pasquale, «un giovane sarto che saprà trasformarsi rapidamente in ricco imprenditore ed entrare a far parte di quell'élite urbana di respiro europeo che, formatasi nel primo Ottocento, sarà in grado di proiettare Napoli nella nuova vicenda unitaria» sono l'argomento centrale in BARRELLA 2022.

⁵ L'area economica dell'ex Regno delle Due Sicilie era ancora, nel periodo a cavallo tra Otto e Novecento, caratterizzata da una scarsa industrializzazione che portava le città del Mezzogiorno a ricoprire un ruolo secondario nel panorama commerciale europeo. Proprio l'integrazione con i mercati internazionali fu conseguenza dei rapporti stipulati con i commercianti britannici, i quali rappresentavano una parte fondamentale per le esportazioni e le importazioni nel Regno e che formarono una propria colonia nella città di Napoli, prediligendo, come abbiamo visto, zone specifiche per le proprie abitazioni e stringendo stretti legami con i maggiori rappresentanti della società napoletana. Punto di incontro tra queste due realtà era, inoltre, l'acquisto di oggetti d'arte che portò gli inglesi ad essere inevitabilmente parte integrante dell'ambiente artistico e culturale del periodo.

⁶ DAWES 1990. Nell'articolo è specificato come la presenza degli inglesi a Napoli abbia dato vita ad un vero e proprio flusso turistico: «il numero di inglesi in visita nella capitale era progressivamente aumentato a partire dai tempi della Restaurazione, e verso la metà del secolo Napoli registrò una vera e propria esplosione turistica con più di 2.000 visitatori annuali, alcuni dei quali rimanevano per un breve periodo, mentre altri trascorrevano a Napoli tutta la stagione». Sarebbe interessante indagare le motivazioni che portarono un tale numero di persone verso l'ex capitale, per cui si potrebbe ipotizzare che indubbiamente i cambiamenti sociali e politici, ma soprattutto culturali, divennero punto di interesse per le popolazioni straniere. Il periodo che

seguendo la scia di altri che, prima di lui, avevano scelto Napoli come meta per trascorrere il periodo estivo o per stabilirsi definitivamente in città. Tra gli inglesi più noti, protagonista anche della vita culturale della capitale, oltre che figura chiave nei rapporti artistici tra l'ex Regno delle Due Sicilie e la Gran Bretagna, c'era stato, sul finire del secolo precedente, William Hamilton⁷. Ambasciatore inglese presso la corte napoletana dal 1764 al 1800, Lord Hamilton era stato proprietario di una famosissima collezione archeologica (trasportata sin dal 1772 al British Museum) e committente di ben 436 tavole incise che contribuirono non poco alla diffusione delle scoperte archeologiche napoletane in Inghilterra⁸. Questo precoce spirito di divulgazione potrebbe essere l'eredità colta dagli altri numerosi collezionisti inglesi che trovarono nell'arte e nell'archeologia meridionale il punto di maggiore interesse. Fondata appare, dunque, la possibilità che il Charlesworth fosse a conoscenza di queste personalità che lo avevano preceduto, tra cui è necessario ricordare anche Riccardo Emilio Stevens, figlio di un console onorario inglese che, dopo essersi formato in Francia, decise di trasferirsi stabilmente a Napoli, dove diede inizio ai celebri scavi di Cuma e ad una collezione archeologica⁹, oggi esposta al Museo Ar-

segue l'Unità è, infatti, caratterizzato dall'apertura al pubblico del Museo Filangieri e della musealizzazione della Certosa di San Martino per volontà di Giuseppe Fiorelli, mentre le collezioni archeologiche della casa reale erano ormai di proprietà nazionale: tutti elementi che sembrano una plausibile causa per l'aumento del flusso di visitatori inglesi, francesi e tedeschi.

⁷ KNIGHT 2003. William Hamilton, 'intermediario della cultura' che «aspirava, forse considerandosi ormai anche un po' italiano, a stimolare l'osmosi del gusto e delle conoscenze artistiche tra Napoli e l'Inghilterra», permette di comprendere come gli stretti rapporti che legavano questi due territori avessero, già dal Settecento, come punto di incontro l'arte e la cultura. Lo scambio di dipinti, reperti archeologici e disegni era il mezzo più efficace per diffondere la storia di un Regno non ancora inserito nel panorama commerciale internazionale, ma che stava sviluppando una forte memoria identitaria anche oltre i propri confini grazie alla diffusione dei prodotti della sua cultura, necessità che è proseguita nel tempo ed è stata ereditata dai collezionisti anglo-partenopei fino alla prima metà del Novecento.

⁸ In RAMAGE 1990, si indaga la figura dell'Hamilton acquirente e venditore di oggetti d'arte, tanto in territorio napoletano quanto inglese. La figura del diplomatico si pone, in realtà, come testimonianza di quella parte di collezionisti privati che illecitamente avviavano campagne di scavo ed esportavano i beni appartenenti alla famiglia reale. Lo stesso Bernardo Tanucci tentò più volte di far rispettare al collezionista inglese quella celebre legge promulgata da Carlo III nel 1755, ma, probabilmente forte dell'amicizia che lo legava al re Borbone, l'Hamilton decise in più di un'occasione di ignorarla. Ciò porta a ritenere che anche in un regno preunitario dove forte si percepiva la volontà del re, le leggi di tutela per i beni culturali non erano forti al punto da impedire l'alienazione di quelli che sarebbero divenuti i documenti della storia, realtà che sarà confermata ancora a lungo anche dopo l'Unità.

⁹ In seguito all'insorgere di una grave demenza paralitica che colpì lo Stevens intorno al 1897, la collezione rischiò di essere venduta, per volontà degli eredi, ad una facoltosa famiglia americana. Il tema è ampiamente trattato in NIZZO 2010.

cheologico Nazionale di Napoli. Pur non avendo, almeno ad oggi, tracce significative di questi legami, è abbastanza verosimile immaginare che l'aristocrazia inglese a Napoli condividesse interessi, passioni e segni di *status* tra cui, inevitabilmente, anche una raccolta di oggetti d'arte. Molto vicina alle sue scelte appare, ad esempio, la collezione del gentiluomo inglese Alexander Henry Davis¹⁰, proprietario della celebre Villa La Floridiana in cui raccolse un'immensa biblioteca ed un'interessante collezione d'oggetti d'arte, entrambe poi ereditate dalla figlia, Ethel McDonnell. I due aristocratici *gentleman* erano uniti dall'interesse per maioliche, porcellane e terraglie che arricchivano le loro collezioni, costituendone, inoltre, i nuclei più cospicui e privilegiati.

Prima occasione certa in cui William Charlesworth si presenta alla società come collezionista privato è data dall'Esposizione Artistica Nazionale¹¹ che si tenne a Napoli nel 1877. Tale evento, come è stato più volte raccontato, attesta la nuova consapevolezza del possibile ruolo sociale di «tesori d'arte che giacevano – fino ad allora – poco men che ignorati presso i privati cittadini»¹². Fu, inoltre, l'occasione che permise di osservare, l'una di fianco all'altra, collezioni note e raccolte private mai esposte al pubblico in precedenza. L'idea di investire quegli stessi oggetti, esposti inizialmente solo per lustro personale, di un significato altro che fosse utile all'intera comunità e motore di un nuovo possibile sviluppo fu la principale conseguenza del grande evento. Si ebbe contezza dell'importanza fondamentale di guardare al passato per migliorare il presente e proiettarsi verso un futuro possibile da ricercarsi nell'arte e nel suo aggiornamento alla luce dei nuovi bisogni dell'industria. Dall'Esposizione del

¹⁰ La collezione di Henry Davis, oggi più nota come collezione McDonnell, è ancora poco indagata dagli studi della critica e necessiterebbe di ulteriori indagini sul ruolo dei due collezionisti; un breve approfondimento si trova in SAVARESE 2020.

¹¹ La città di Napoli, nel 1874, fu individuata come sede per la Terza Esposizione Artistica Nazionale e del VII Congresso Artistico, per la cui ideazione fu istituita la Commissione Promotrice per la Terza Esposizione di Arte Antica, caratterizzata da quei nomi già noti poiché presenti sia nella Commissione Conservatrice Municipale (cfr. BARRELLA 1996) e nel gruppo di studiosi che promossero la fondazione della Società Napoletana di Storia Patria nel 1875, tra cui ricordiamo personalità quali Scipione Volpicella, Bartolomeo Capasso, Giulio Minervini, Camillo Minieri-Riccio e Giuseppe De Blasiis, a cui, alla fine degli anni '80 dell'Ottocento, si unisce un giovane Benedetto Croce (cfr. VENEZIA 2017). Inaugurata l'8 aprile 1877, l'Esposizione era divisa in due sezioni differenti, disposte su due diversi piani dell'Istituto di Belle Arti situato in via Costantinopoli. Ad uno corrispondeva l'esposizione di arte moderna, caratterizzata da 17 sale in cui vennero esposte più di 2000 opere, e all'altro quella di arte antica, con ben 33 sale e più di 5000 pezzi esposti; maggiori dettagli si trovano in SALVATORI 2004. Quest'ultima sezione fu caratterizzata da un Comitato Generale composto da specialisti: Giuseppe Fiorelli fu investito della carica di Presidente, accompagnato dal Principe Gaetano Filangieri come vicepresidente e da Demetrio Salazarò in qualità di segretario generale.

¹² FILANGIERI 1879.

1877 nasce il Museo Artistico Industriale di Napoli¹³: uno spazio dotato di raccolte, scuole e officine in grado di dar vita ad artisti-operai formati su nuove tecniche e con nuovi strumenti adeguati ai tempi, senza mai perdere di vista la qualità estetica dei modelli prodotti dalle antiche manifatture napoletane.

È in questo clima di cambiamenti e nuove consapevolezze che si pone con forza la collezione di William Charlesworth, eterogenea ed ampia, di cui ancora non è noto se il nucleo originario avesse preso forma in Inghilterra o a Napoli, sebbene vi sia la certezza che sia stato durante il suo periodo partenopeo che la raccolta si sia ampliata al punto da essere nota per l'unicità e la rarità degli oltre mille pezzi raccolti dal nostro collezionista. Lo stesso Tesorone la definisce come una collezione che da sola potesse essere testimonianza ampia delle ormai perdute fabbriche napoletane, non solo per la qualità degli oggetti, ma anche per la molteplicità dei tipi tecnici che conteneva. Nella raccolta del Charlesworth, composta da circa duemila esemplari, era possibile apprezzare sia oggetti ornamentali che di uso quotidiano, relativi sia al decoro della casa che al lustro della persona, variando da oggetti adatti alla mensa, alla *toilette* o al salotto, dedicati al godimento tanto degli adulti quanto dei bambini, oggetti abilmente descritti dal Tesorone, il quale spiegava come, nella raccolta dell'inglese, «dal piccolo ninnolo, dalla tabacchiera, dalla fialetta per odori, dal pomo di bastone si va alla statuina e al gruppo decorativo e si procede oltre sino a

¹³ Su spinta del principe di Satriano Gaetano Filangieri, il quale dopo un attento viaggio in Europa si rese conto del netto distacco tra la produzione industriale italiana e quella della Francia, il ministro dell'Istruzione Pubblica Francesco De Sanctis, il 23 novembre 1878, nominò i membri della Commissione che si sarebbero impegnati per la creazione del Museo Artistico Industriale. Come presidente fu scelto lo stesso Filangieri, accompagnato da Demetrio Salazar, altra grande personalità pubblica che da tempo sosteneva la necessità di fondare un museo industriale (cfr. SALAZARO 1878), in qualità di Segretario, e diversi personaggi illustri del periodo, tra cui il comm. Tommaso Sorrentino, Giulio Minervini, Giuseppe de Luca, Filippo Palizzi, Domenico Morelli e Annibale Sacco. Tra le righe dello Statuto del Museo, costituito come ente morale e autonomo, lo scopo della nuova scuola-officina è reso chiaro: «il Museo d'arte applicata all'industria è istituito al fine di concorrere all'istruzione di artisti ed artigiani e di promuovere l'operosità delle arti e delle industrie». Gli uomini coinvolti in questo progetto condividevano a pieno quegli ideali resi espliciti dal Filangieri in una lettera al Ministro Minghetti, in cui si sottolineava come, a sua volta, «alle necessità del Museo Artistico Industriale corrisponde perfettamente il programma di Capasso e della Società Napoletana di Storia Patria, fondata per promuovere gli studi di storia napoletana e pubblicare a tal fine documenti e ricerche»: BARRELLA 2003. Questo continuo scambio di idee, intrecci di necessità e legami tra quegli uomini che erano diventati portavoce dell'ambiente artistico e culturale della Napoli a cavallo tra Otto e Novecento, mostra lo stretto legame tra memoria e territorio, il quale non poteva più essere celato, ma mostrato e diffuso con tutti i mezzi di divulgazione possibile. La forte identità territoriale maturata grazie a queste personalità si ritrova in quelle collezioni private che sempre più spesso assumevano un ruolo chiave nella conoscenza delle antiche fabbriche napoletane, ormai modello di studio e ricerca per le future generazioni.

una vera fantasia monumentale ampia e complessa [...] dalla modesta saliera si passa al candelabro, al vassoio, alla ricca pendola da caminetto»¹⁴.

Proprio grazie all'Esposizione dell'Arte Antica, il Charlesworth ha l'occasione di mostrare al grande pubblico una parte consistente della sua raccolta, arrivando ad esporre oltre 200 pezzi della ricercata collezione. Sfogliando il *Catalogo Generale dell'Arte Antica*¹⁵, fonte primaria da cui attingere informazioni utili ad indagare alcuni aspetti del fenomeno del collezionismo napoletano, è stato possibile avere un'idea, seppur limitata, dei rari esemplari che componevano la collezione Charlesworth. Tra gli oggetti dati in prestito, facenti parte prevalentemente del nucleo di porcellane e maioliche, spiccavano diversi prodotti della manifattura napoletana, dunque, sia del periodo di Carlo III, circa venticinque esemplari tra singoli, coppie e gruppi, che di Ferdinando IV, circa quarantanove, tutti citati e descritti. Ma il nucleo di porcellane e teraglie era solo una parte della raccolta del nostro collezionista, il quale impiegò molto del suo tempo e del suo denaro nella ricerca e nell'acquisto anche di dipinti delle più diverse scuole. L'insieme più consistente era sicuramente quello inerente a dipinti di Scuola Fiamminga del XVII-XVIII secolo, ma anche di Scuola Inglese, Francese ed Olandese. Immane erano i dipinti simbolo della scuola napoletana del XVII-XIX secolo, fra cui è necessario ricordare diversi dipinti di Filippo Palizzi, Giacinto Gigante, Domenico Morelli e Induno. Tra le sculture si distinguevano la «Giapponesina» e «Miss Lucy» di Giovan Battista Amendola e un insieme consistente di stoffe, in particolare tessuti settecenteschi del setificio di San Leucio. Da questo rapido elenco risulta evidente la consapevolezza sottintesa al gesto critico. Il Charlesworth era un conoscitore esperto dei prodotti dell'arte napoletana, spinto dalla volontà di collezionare esemplari che erano simbolo di un preciso movimento artistico. Lo sguardo dell'amatore va oltre e si trasforma nella scelta dello storico che si sofferma sul significato tecnico del singolo oggetto e della memoria che esso trasmette, sentimento che viene esplicitato anche nella volontà di non limitarsi ad accogliere nella collezione solo oggetti prodotti nell'ex capitale, ma di ampliare le proprie ricerche oltre i confini, volgendo l'attenzione e la ricerca alle provincie, scegliendo con cura i tessuti settecenteschi provenienti dal Setificio di San Leucio in modo da dotare la raccolta di altre testimonianze delle storiche fabbriche del Regno.

¹⁴ TESORONE 1900, pp. 77-78.

¹⁵ CATALOGO GENERALE 1877, pp. 230 (nn. 588-592), 231 (n. 593), 236 (nn. 75-77), 305, 344 (nn. 1-8), 345 (nn. 9-17), 346 (nn. 1-14), 347 (nn. 15-28), 348 (nn. 29-41), 349 (nn. 42-55), 350 (nn. 56-72), 351 (nn. 73-85), 352 (nn. 86-101), 353 (nn. 102-109), 361 (nn. 1-13), 394, 395.

E questa particolare attenzione al significato altro dell'oggetto, pienamente in linea con la nascente consapevolezza derivata dal successo dell'Esposizione, si materializza nella donazione che il nostro inglese decise di devolvere al Museo Artistico industriale nel 1883¹⁶. Ancora una volta sono gli oggetti che ci raccontano la precisa volontà del collezionista. Donare un ingente nucleo di porcellane, maioliche e terraglie porta ad ipotizzare la personalità chiara di un uomo completamente inserito nella società del suo tempo, vicino all'ambiente culturale napoletano e con legami che inevitabilmente lo ricollegano alle personalità di spicco della scena di fine Ottocento. Risulta difficile immaginare, infatti, che William non avesse avuto contatti con personalità quali Gaetano Filangieri, Demetrio Salazaro e lo stesso Filippo Palizzi, di cui, inoltre, possedeva un buon numero di tele e non è possibile escludere che proprio la condivisione degli stessi ideali abbia portato il collezionista a devolvere parte dei suoi oggetti più preziosi affinché potessero fungere da modello per i giovani artisti-operai napoletani, future generazioni che avrebbero rappresentato la produzione artistica del territorio, con il solo scopo di riportare in vita, e sui mercati europei, quei prodotti dell'arte e dell'industria che un tempo erano i più noti.

Questa attenzione storica e sociale nei confronti dei prodotti dell'arte sembrerebbe una delle possibili motivazioni che spinsero il già citato Giovanni Tesorone ad avviare una battaglia pubblica, attraverso la sua penna, per evitare l'imminente dispersione della raccolta in seguito alla morte di William. Interessanti sono le riviste attraverso cui il Tesorone ha deciso di veicolare la sua chiara denuncia: «L'Arte»¹⁷ e «Arte italiana decorativa e industriale»¹⁸. En-

¹⁶ SAVARESE 2020, pp. 59-62, cfr. pp. 44-51, 104-108.

¹⁷ «L'Arte», erede del precedente «Archivio Storico dell'Arte», è la continuazione della prima rivista scientifica italiana di storia dell'arte, creata e diretta da Adolfo Venturi. La scelta del Tesorone di affidarsi alle pagine di questa rivista per denunciare la grave perdita che il patrimonio storico napoletano stava subendo, a causa della vendita derivante dagli accordi tra l'erede della collezione Charlesworth e una famiglia inglese, mostra chiaramente il messaggio che doveva essere diffuso. La rivista, infatti, non solo rivolgeva le sue pagine a studiosi ed artisti italiani ed internazionali, ma si poneva come punto di contatto per tutti coloro che avevano a cuore i prodotti della cultura italiana. Trovandosi in un momento in cui «l'Italia artistica ha ancora tutto da stabilire: gli istituti moderni d'insegnamento superiori ed inferiori. Le officine per gli artefici, i maestri, il gusto del pubblico, la solidità delle sue istituzioni, le leggi» (SCIOLLA 2006), l'articolo di denuncia del Tesorone segue a pieno la volontà della rivista, promulgando la necessità di preservare una collezione che è storia per le generazioni passate e modello educativo per quelle future, chiamando come testimone implicito, ma non troppo, delle sue parole, il padre della storia dell'arte italiana in un momento in cui questa disciplina stava prendendo forma.

¹⁸ Come nel caso dell'articolo su «L'Arte», la volontà del Tesorone di scrivere su «Arte italiana decorativa ed industriale» un articolo dedicato alla necessità di tenere entro i confini nazionali

trambe dalla forte inclinazione pedagogica, diventano lo strumento di trasmissione più efficace per porre l'attenzione sul grave fenomeno della dispersione incontrollata delle raccolte private e dei problemi derivanti dall'assenza di un supporto istituzionale. Ma quegli articoli permisero anche di far conoscere una collezione simbolo del patrimonio storico e artistico locale, rivolgendosi a studiosi ed artisti con lo scopo di evidenziare la grave perdita che ne sarebbe scaturita dalla sua dispersione, scrivendo pubblicamente che «non può apprendersi senza rammarico da quanti sono cultori dell'arte patria l'esodo di una delle più cospicue collezioni private di porcellane che fossero in Italia»¹⁹, investendo la collezione di un'importanza non locale, bensì nazionale.

Dopo la morte di William, infatti, unico erede di tutti i suoi beni risultò il fratello²⁰, cittadino londinese, il quale decise di smembrare la collezione in tre lotti diversi, venduti in tre differenti vendite all'asta, disperdendo gli oggetti non solo in Italia, ma anche all'estero. Il primo lotto, contenente circa mille oggetti, fu in realtà venduto in seguito ad un accordo tra il fratello di William e una ricca famiglia londinese che offrì una cifra elevata per l'acquisto di questo nucleo composto principalmente da oggetti di arte applicata. Il peso degli articoli scritti dal Tesorone ebbe una prima ricaduta e, smosse le coscienze, molti si opposero alla vendita di questa prima e cospicua sezione di oggetti, arrivando a proporre al Ministero un acquisto almeno parziale della raccolta²¹;

la collezione di William Charlesworth sembrerebbe frutto di una precisa scelta strategica. Il periodico ministeriale diretto da Camillo Boito si proponeva l'obiettivo di fornire «buoni modelli e pratici ammaestramenti agli artisti decoratori e agli esercenti di tutte le arti industriali senza escludere le scuole di arte applicata che dal periodico devono trarre giovamento» (cfr. PESANDO 2009, pp. 237-258), presentandosi nell'ambiente letterario, dunque, come una nuova guida al servizio degli artisti. Seguendo la linea pedagogica su cui si basava la rivista, l'appello del Tesorone porta al centro del dibattito la qualità tecnica dei nuclei della raccolta, con il preciso obiettivo di attirare l'attenzione di quanti, artisti, studiosi e membri del ministero, potessero effettivamente muoversi per preservare quei modelli della manifattura napoletana che erano parte essenziale del percorso verso la rinascita dell'economia nazionale derivata dai prodotti dell'industria. Le riviste risultano il miglior mezzo per comunicare agli addetti ai lavori il pericolo dell'assenza di una legge di tutela chiara che impedisse la libera alienazione dei beni, e veicolando la richiesta di supporto attraverso quelle pagine che avevano come destinatario ultimo il ministero stesso, risulta impellente la necessità di un nuovo metodo di approccio al patrimonio culturale.

¹⁹ TESORONE 1900, pp. 77-78.

²⁰ In un breve trafiletto riportato su «Napoli Nobilissima» (vol. X, fasc. II, 1901, p. 31) come unico erede viene invece citato un lontano nipote, anch'esso cittadino londinese.

²¹ Durante le indagini del nostro gruppo di ricerca sono apparsi episodi simili, in cui il ministero o le istituzioni furono chiamati in causa per evitare la dispersione di una raccolta. Questi si erano presentati sia in precedenza, con la nota collezione Bonghi, che successivamente alla vendita Charlesworth, con l'altrettanto conosciuta collezione Sambon. Nel caso della Bonghi fu lo stesso proprietario a mettere in vendita nuclei fondamentali della sua raccolta nel 1871, chiedendo formalmente l'autorizzazione di esportarla all'estero, sebbene questa sia apparsa, già al tempo, più come una provocazione a Giuseppe Fiorelli, per cercare di far acquistare l'intera collezione dal

e la consapevolezza che l'esportazione di tali elementi sarebbe stata «un evento doloroso col quale si estinguono fra noi i migliori ricordi visibili della storia di una industria memoranda»²² fu tale da spingere anche l'Ufficio di Esportazione del Museo Nazionale di Napoli a fermare le casse in partenza verso il Regno Unito. In seguito a questa chiara presa di consapevolezza, il Ministero d'Istruzione non poté più astenersi dal prendere una posizione e, tramite la Direzione Generale per le Belle Arti, appoggiò la decisione dell'Ufficio del Museo napoletano. Diretta conseguenza fu l'emanazione di una commissione di esperti che analizzasse la qualità degli oggetti destinati all'esportazione. In prima linea fu chiamato Giovanni Tesorone in qualità di perito, al cui fianco si trovavano figure quali Giulio De Petra, Riccardo Carafa d'Andria e Paolo Vetri, noto pittore napoletano. La Commissione confermò l'eccezionale pregio che molti avevano avuto modo di apprezzare durante l'Esposizione del 1877, e il Tesorone ricorda come questo gruppo di esperti mise in luce «qua il valore tecnico, là il valore storico, altrove il pregio veramente e altamente artistico delle opere»²³. Purtroppo, nonostante il grande impegno di quanti percepirono questa perdita come l'ennesimo colpo inferto al patrimonio storico artistico napoletano, non fu possibile bloccare la vendita né proporre l'acquisto da parte del Ministero, poiché l'offerta proposta dal ricco cittadino londinese era tale da non permettere una controfferta. L'esportazione fu, però, meno rapida del previsto, tanto che, ancora il Tesorone, ricorda come nel 1901 i nuovi proprietari

museo napoletano di San Martino, che una reale volontà del collezionista. La proposta fu in parte accolta e già dal giugno 1871 e fino al febbraio dell'anno successivo si svolsero le valutazioni economiche delle opere da parte degli esperti scelti, in questo caso Pompeo Carafa e Antonio Franchi, i quali stabilirono la cifra definitiva in 31.531 lire (cfr. SAVARESE 2020). La collezione Sambon, invece, fu protagonista di una vendita voluta dal proprietario nel 1991, durante la quale fu messo all'asta anche l'ingente nucleo di oggetti dedicato al teatro. Nello stesso anno, i rappresentanti della cultura cittadina milanese, tra cui spicca la figura di Ettore Modigliani, stavano decidendo di dar vita ad un Museo del Teatro proprio in alcuni ambienti del Teatro alla Scala e la collezione Sambon sarebbe stata il fiore all'occhiello dell'esposizione, per cui non potevano permettere che fosse dispersa lontano dall'Italia. In questa occasione il governo italiano decise di stanziare 150.000 lire per l'acquisto del nucleo archeologico, mentre altre cifre verranno raccolte tramite una sottoscrizione pubblica di quote fisse da 5000 lire, a cui partecipano lo stesso Vittorio Emanuele III, diverse banche, numerosi cittadini, nonché membri dell'aristocrazia milanese e lombarda (cfr. NAPODANO 2018). Questi due casi, distanti cronologicamente tra loro ma vicini negli intenti, mostrano come la necessità di preservare quelle collezioni, che erano al contempo documento storico e testimonianza tecnica, entro il territorio nazionale. La volontà di spingere governo ed istituzioni ad appoggiare i privati cittadini che non potevano più sostenere le proprie collezioni o non volevano più goderne in privato, esprime il sentimento che coinvolgeva inevitabilmente l'intera comunità locale, nella quale stava maturando un forte senso identitario.

²² TESORONE 1900, pp. 77-78.

²³ TESORONE 1900, pp. 77-78.

inglesi si recarono personalmente presso l'Ufficio di Esportazione del Museo Nazionale di Napoli per ritirare gli ultimi quarantasei oggetti rimasti in Italia: il Ministero dell'Istruzione decise di fotografare²⁴ a proprie spese questi ultimi esemplari, cercando almeno in parte di mantenere viva la memoria di una raccolta tanto significativa. Questa vicenda mostra come, ancora, all'inizio del Novecento le istituzioni non erano in grado di tutelare e valorizzare il patrimonio storico artistico, formando commissioni di esperti e periti che, seppur confermando l'importanza ed il valore di una collezione, non avevano alcun poter effettivo e decisionale sulla sua sorte, perdendo inevitabilmente pezzi di storia che avrebbero avuto un ruolo chiave nell'indagine della memoria nazionale²⁵.

I nuclei rimanenti furono venduti in altre due vendite all'asta, la prima tenutasi dal 21 al 26 marzo del 1900, mentre la seconda avvenne l'anno seguente, dal 28 gennaio al 6 febbraio ad opera della celebre casa d'aste Sangiorgi di Roma.

La prima vendita all'asta²⁶ si svolse dal mercoledì 21 al lunedì 26 marzo del 1900 in quello stesso appartamento che aveva ospitato l'abile collezionista per tutta la sua vita partenopea, alla Riviera di Chiaia n° 95, per opera di Galerie Nunziant Hotel de Ventes C. & E. Canessa. La vendita ebbe luogo dopo due giorni interi di esposizioni, il 19 e 20 marzo, durante i quali i futuri proprietari ebbero modo di apprezzare oggetti antichi (tra cui vasi e piatti di Vecchia Cina e Giappone, Piatti e vasi di Sévres, gruppi, statuette, piatti e tazze di Sassonia, Zurigo, Vienna, Capodimonte, Ginori e un servizio completo di Del

²⁴ Le fotografie furono eseguite per volontà del Ministero dell'Istruzione, il quale inviò il fotografo Giovanni Gargioli a Napoli il 1° novembre 1901 per effettuare la campagna fotografica. Attualmente sono fruibili attraverso il sito internet dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

²⁵ L'emanazione di una commissione di esperti che valutasse la qualità degli oggetti non era scelta rara da parte del ministero. Rare erano, invece, le decisioni effettive che i membri di queste commissioni potevano prendere in autonomia e le conseguenti ricadute nell'ambito della tutela. Tesorone, Carafa, De Petra e Vetri dovettero scontrarsi con quella forte mancanza di una legge per l'esportazione dei beni che era ancora al centro del dibattito, e solo nel 1902 venne emanata la debole legge Nasi, con cui fu introdotto, attraverso metodi macchinosi e tempi di attuazione insostenibili, il diritto di prelazione. Probabile conseguenza dell'effettiva confusione che governava il dibattito sulla tutela dei beni culturali, in cui era ancora incerto se abbandonare definitivamente le leggi promulgate dai singoli stati preunitari che in maniera chiara avevano invece vietato l'esportazione dei beni, il diritto di prelazione divenne effettivo solo nel 1909, con la legge Rosadi, quando – dopo la graduale presa di coscienza del valore collettivo dei beni d'arte e di antichità, inalienabili proprio perché appartenenti all'intera comunità – fu infatti emanata la prima legge organica di tutela del patrimonio storico artistico (cfr. Balzani 2003). Ma le valutazioni e le volontà della commissione sollecitata da Tesorone si tradussero, nel 1900, in un nulla di fatto, vittime di uno Stato che ancora non aveva piena consapevolezza della vitale necessità di limitare la dispersione delle collezioni artistiche.

²⁶ CANESSA 1900.

Vecchio, quadri e specchi incisi di Vecchia Venezia); quadri (si ricordano autori celebri quali G. Induno, F. Palizzi, H. Vernet, D. Morelli) e oggetti moderni (esemplari di argenteria inglese, un biliardo completo, una cassaforte, mobili fiorentini intarsiati, servizi di cristalli, porcellane e terraglie). Il catalogo d'asta mostra un vero e proprio elenco dell'incredibile varietà degli oggetti d'arte che andavano a decorare quel privato museo Charlesworth, in cui ciascuno esemplare era un vero e proprio simbolo della produzione artistica del periodo di riferimento: il vasto insieme delle ceramiche rappresentava l'arte della manifattura napoletana voluta da Carlo III e Ferdinando IV a cui si affiancavano pezzi di Ginori, Capodimonte e Giustiniani, piuttosto che i dipinti, testimonianza dello stile delle diverse scuole europee, Veneziana, Olandese, Fiamminga e Inglese, mentre fondamentale era il nucleo dei pittori napoletani, di cui era possibile apprezzare diversi esempi di acquerelli. Tra questi ultimi è necessario menzionare la vendita de «La Marinella» di G. Gigante, nonché dipinti su tela, tra cui «Caproni e Capre»²⁷, di Filippo Palizzi, realizzato nel 1866, «Gli Ippocriti» di Domenico Morelli, e dipinti su tavola, tra cui «Due marine» di A. Solari. Tra le opere straniere, particolari apparivano i due dipinti realizzati su rame, quali «Cavalli in libertà» di Scuola Inglese e «Il medico e l'ammalata» di Scuola Fiamminga. Alcuni pezzi venduti durante questa prima asta rimasero nella cerchia del collezionismo napoletano, poiché acquistati da quei nomi noti che esposero al fianco del Charlesworth i propri oggetti durante l'Esposizione napoletana. In particolare, diversi pezzi di porcellane, maioliche e terraglie furono acquistati da Mario de Ciccio²⁸, la cui raccolta fu donata in gran parte, nel 1958, al Museo di Capodimonte, e dai fratelli Corraeale²⁹.

²⁷ Per questo dipinto in particolare è stato possibile rintracciare, seppur limitatamente, maggiori informazioni. Per quanto risulta sul sito web de «Il Ponte, Casa d'aste dal 1974», in cui se ne riporta come titolo «Capre in pastura», il dipinto fu acquistato nell'asta del 1900 da Tommaso Leonetti, conte di Santo Janni, mentre attualmente è in collezione privata, ma risulta ancora essere caratterizzato dalla cornice scolpita e dorata presente nella descrizione del catalogo della vendita all'asta. Sotto il suo secondo proprietario, il dipinto ha preso parte a diverse esposizioni, tra cui *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX* tenutasi a Napoli nel 1938, *La pittura napoletana del secondo Ottocento* (Napoli 1958), *Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli* (Napoli 1961).

²⁸ Figlio di un mercante d'arte e palermitano di nascita, Mario de Ciccio si trasferì a Napoli durante il primo decennio del Novecento per lavorare con lo zio, antiquario, collezionista ed esperto d'arte, che lo introdusse nell'ambiente culturale napoletano. La ricca collezione di oggetti, formata da oltre 1200 esemplari tra pittura, scultura e arte applicata, con preziosi nuclei di stoffe, porcellane, maioliche a lustro, argenti, vetri, fa oggi parte dell'esposizione permanente del Museo di Capodimonte. Cfr. PISANI 1958 e PISANI 1994, pp. 38-45.

²⁹ La collezione dei fratelli Alfredo e Pompeo Corraeale e la successiva fondazione dell'omonimo museo a Salerno sono ampiamente trattati in BARRELLA 2016.

La seconda³⁰, ed ultima, vendita all'asta si tenne dal 28 al 6 febbraio 1901 ad opera della celebre casa d'aste Sangiorgi di Roma. Durante quest'ultima vendita anche gli elementi rimanenti dell'ormai collezione Charlesworth si allontanarono, in gran parte, dal territorio napoletano. Grande attenzione fu, ancora, posta sul nucleo delle ceramiche, anche in questo caso caratterizzate prevalentemente da prodotti di manifattura napoletana, nonché di provenienza europea. Trovarono spazio, inoltre, oggetti di materiali differenti, quali avorio, tartaruga, argento, terracotta, cristallo e gioielli preziosi. Fu in quest'occasione che le due celebri sculture di Giovan Battista Amendola, menzionate in precedenza, furono vendute, così come i raffinati tessuti del setificio di San Leucio. Anche in seguito a questa vendita, molti pezzi riuscirono a non allontanarsi troppo dall'ambiente culturale napoletano, poiché tra i numerosi acquirenti risultano essere presenti nuovamente il De Ciccio e i Correale, altre figure di spicco inevitabilmente correlate al nostro collezionista inglese, ma altri elementi preziosi si ritrovano ben oltre il confine europeo. È il caso di una terraglia policroma di circa 54 cm raffigurante *San Giuseppe e il Bambino*, realizzata intorno alla fine del XVIII secolo e attribuita a Gennaro Laudato su modello di Giuseppe Sanmartino. La statuetta, venduta durante questa seconda asta e appartenente al lotto 631, fu acquistata dalla famiglia spagnola Bauzá, che la portò a Madrid per accrescere la collezione. Solo intorno all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso l'oggetto originariamente appartenuto al Charlesworth fu rivenduto e acquistato definitivamente dal Paul Getty Museum, luogo in cui è esposta attualmente.

La ricerca su questo collezionista è ancora in itinere, ma può essere il punto di partenza per indagini più ampie, un'ulteriore tessera di quell'ampio e ancora in parte inedito *'puzzle'* del collezionismo privato meridionale che andrà sempre meglio studiato e restituito alla storia della critica e dell'arte in Italia. Memoria storica, mezzo didattico e comunicativo che si trasforma e si evolve seguendo le necessità del tempo, ma che mantiene il significato di documento necessario per la conoscenza del territorio e della sua comunità.

Il gesto critico che ha spinto il Charlesworth a ricercare oggetti d'arte applicata utili all'educazione delle nuove generazioni di artisti ci fa immaginare un uomo pienamente immerso nei meccanismi artistici e sociali di quella città che scelse come sua nuova patria; la dedizione nell'indagine e nello studio delle fabbriche, delle scuole e delle correnti artistiche ci mostra come, in realtà, il suo collezionismo fosse un fenomeno altamente complesso che univa e col-

³⁰ CATALOGUE 1901.

legava non solo il proprietario alla sua collezione, ma intrecciava storie di uomini, oggetti, luoghi ed eventi che avevano come scopo ultimo il ricordare e il riportare in vita la grande gloria artistica di una Napoli passata. Con un semplice sguardo alla raccolta di William Charlesworth, scrive Tesorone, è possibile entrare in contatto con la Napoli che, tra Settecento e Ottocento, «vi si manifesta nella pienezza del suo carattere giocondo». Se da alcuni gruppi della raccolta emerge la «bizzaria dei suoi usi e dei suoi costumi, la comicità delle sue maschere e gesta carnevalesche» altri gruppi, invece, ne raccontano «tutta la vita signorile d'allora fra gli strascichi e gl'inchini spagnoleschi delle dame e dei cavalieri»³¹.

BIBLIOGRAFIA

E. ACANFORA, M.V. FONTANA 2017 = E. Acanfora, M.V. Fontana (a cura di), *Camillo D'Errico (1821-1897) e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco*, atti del convegno (Matera-Palazzo San Gervasio, 10-11 novembre 2016), Foggia 2017.

BALZANI 2003 = R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna 2003.

BARRELLA 1996 = N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria*, Napoli, 1996, pp. 169-209.

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

BARRELLA 2016 = N. Barrella, *I "cocchi" in Rolls-Royce. Carlo Giovane di Girasole e i musei d'ambientazione nella Napoli degli anni Venti*, Napoli, 2016, pp. 70-110.

BARRELLA 2022 = N. Barrella, *Cucita addosso. La collezione Tesorone: un secolo di collezionismo borghese*, Napoli, 2022.

BOASE 1901 = F. Boase, *William Charlesworth*, in *Modern English Biography*, vol. 4, Londra, 1901, p. 178.

CANESSA 1900 = C. & E. Canessa, *Collezione W. Charlesworth. Vendita all'asta pubblica per decesso*, Napoli, 1900.

CATALOGO GENERALE 1877 = *Catalogo generale dell'arte antica*, Napoli 1877.

COLONNA 1898 (1899) = F. Colonna di Stigliano, *Scoperte di antichità in Napoli dal 1876 a tutto il 1897*, Napoli 1898 (in «*Napoli Nobilissima*», VIII, IX (1899), pp. 129-133).

DAWES 1990 = B. Dawes, *I mercanti inglesi a Napoli dal 1815 al 1860*, in «*Società e storia*», n° 50 (1990), pp. 847-878.

KNIGHT 2003 = C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli 2003.

³¹ TESORONE 1901, pp. 13-20.

FARDELLA 1999 = P. Fardella, *Del collezionismo privato dei dipinti di Napoli 1799-1860*, tesi di dottorato di ricerca in Discipline storiche dell'Arte medioevale, moderna e contemporanea. Storia e critica delle arti figurative nell'Italia meridionale, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', X ciclo, rel. A. FITTIPALDI, M. PICONE PETRUSA, 1999.

FILANGIERI 1879 = G. Filangieri, *Il Museo Artistico Industriale in Napoli*, Napoli 1879.

CATALOGUE 1901 = *Catalogue de la vente des porcelaines provenant de la collection de M. William Charlesworth*, Galerie Sangiorgi, Roma 1901.

NAPODANO 2018 = L. Napodano, *Giulio Sambon mercante d'arte*, in «ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano», 2018, pp. 131-165.

NIZZO 2010 = V. Nizzo, *La collezione Stevens: tormentata storia di un acquisto*, in *Cuma. Studi sulla necropoli. Scavi Stevens 1878-1896*, Roma 2010, pp. 317-388.

PESANDO 2009 = A.B. Pesando, *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e "il sistema delle arti" (1884-1908)*, Milano 2009.

PISANI 1958 = M. Pisani, *La donazione Mario de Ciccio*, Napoli 1958.

PISANI 1994 = M. Pisani, *La collezione de Ciccio*, in «Gazzetta Antiquaria», n° 20/21 (1994), pp. 38-45.

RAMAGE 1990 = N.H. Ramage, *Sir William Hamilton as Collector, Exporter, and Dealer: The Acquisition and Dispersal of His Collections*, in «American Journal of Archaeology», vol. 94, n° 3 (1990), pp. 469- 480.

SALAZARO 1878 = D. Salazaro, *Sulla necessità d'istituire dei Musei Industriali con scuole di applicazione*, Napoli 1878.

SALVATORI 2004 = G. Salvatori, *L'Esposizione nazionale di Belle Arti a Napoli nel 1877: echi di critica nella stampa periodica intorno alle arti applicate*, in S. LA

BARBERA (a cura di), *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del Convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), Palermo 2004, pp. 142-156.

SAVARESE 2020 = M. Savarese, *Collezioni napoletane di arti decorative nella seconda metà dell'Ottocento*, Napoli 2020.

SCIOLLA 2006 = G.C. Sciolla, *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno (Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena 2008, pp. 231-236.

TESORONE 1900 = G. Tesorone, *Un orologio di porcellana e la Real Fabbrica di Capodimonte*, in «Arte Italiana decorativa e industriale», n° 9 (1900), pp. 77-78.

TESORONE 1901 = G. Tesorone, *La porcellana di Napoli e la Collezione Charlesworth*, in «L'Arte», VI, Fasc. 5-6 (1901), pp. 13-20.

VENEZIA 2017 = A. Venezia, *La Società Napoletana di Storia Patria e la costruzione della nazione*, Napoli 2017.

«L'UNICA CHE MERITI NELLA NOSTRA PROVINCIA
L'APPELLATIVO DI PINACOTECA». ANDREA CALEND
DI TAVANI, MICHELE DE NAPOLI E UNA LETTERA
DELL'ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO
SULLA COLLEZIONE JATTA (26 APRILE 1885)

ANDREA LEONARDI

ABSTRACT

Il 23 dicembre del 2018 una Lucrezia di Artemisia Gentileschi è passata sul mercato antiquario austriaco (Vienna, Palais Dorotheum, 23.10.2018, lotto n. 56). Il dipinto proveniva dalla collezione Jatta a Ruvo di Puglia dove era entrato in modo contestuale alla grande quantità di reperti antichi accumulati dalla famiglia rubastina sin dagli anni Trenta del XIX secolo. Senza dubbio un formidabile indicatore di gusto, il quadro può essere considerato rappresentativo di una stagione di cui si ha contezza soprattutto attraverso le carte legate al problema delle dispersioni post-unitarie. Esse, in effetti, restituiscono la questione di un collezionismo - con ogni evidenza non solo di matrice archeologica - sviluppatosi anche in contesti come quello della cosiddetta 'Puglia storica' agli inizi dell'Ottocento, una realtà che si dimostra in questo modo solo apparentemente periferica rispetto all'ipernodo partenopeo. Il fenomeno è a più riprese fotografato nelle comunicazioni epistolari intercorse tra la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti a Roma, la Prefettura di Bari e i diversi esperti a fare da 'sentinelle' presenti sul territorio. In tal senso, è del 1885 una lettera indirizzata dal prefetto di Bari al Ministero della Pubblica Istruzione che valuta con una prospettiva inusualmente storica le principali opere d'arte ancora presenti nelle quadrerie private dell'area, creando una linea di continuità tra le forme di collezionismo Sei-Settecentesche e quelle appunto primo-ottocentesche di cui il caso Jatta può essere considerato la punta avanzata.

On 23 December 2018 a Lucrezia by Artemisia Gentileschi went to the Austrian antiques market (Vienna, Palais Dorotheum, 23.10.2018, lot no.56). The painting came from the Jatta collection in Ruvo di Puglia where it entered in context with the large amount of ancient artifacts accumulated by this family since the 1830s. Undoubtedly a formidable indicator of taste, the picture can be considered representative of a season that is known especially through the papers linked to the problem of post-unitary dispersions. In fact, they return to the question of collecting - evidently not only of an archaeological matrix - which also developed in contexts such as that of the so-called 'historical Puglia' at the beginning of the nineteenth century, a reality that appears in this way only apparently peripheral to the Neapolitan hypernode. The phenomenon is repeatedly photographed in the correspondence between the Directorate General of

Antiquities and Fine Arts in Rome, the Prefecture of Bari and various experts acting as 'sentinels' present in the area. In this sense, a letter from the prefect of Bari to the Ministry of Public Education dates from 1885, evaluating the main works of art still present in the private galleries of the area from an unusually historical perspective, creating a line of continuity between the forms of seventeenth-eighteenth-century and early-nineteenth-century collectors of which the Jatta case can be considered the advanced point.

Presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma si conserva una lettera datata al 26 aprile del 1885. Indirizzata dal prefetto di Bari al Ministero della Pubblica Istruzione e alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, essa getta una luce 'altra' sul tema del collezionismo nell'ambito della Puglia storica del XIX secolo¹. A quella data, il primo interlocutore politico-istituzionale del prefetto di Bari era il piemontese Michele Coppino, già rettore dell'Università di Torino e appunto ministro della Pubblica Istruzione nel VI governo De Pretis. Coppino era una personalità molto attenta alle 'cose di interesse storico-artistico e archeologico', come attesta sia il suo decreto sui «Monumenti Nazionali» emanato il 27 novembre 1884 (di cui la lettera che si presenta in questa stessa sede può essere considerata un cascame)², sia il suo successivo disegno di legge del 1887 dedicato alla salvaguardia del patrimonio e alla creazione di un catalogo dei «monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità» che intendeva riprendere, da sinistra, il progetto imbastito, nel 1872, da un esponente della destra storica come Cesare Correnti³. L'altro destinatario della stessa missiva del 1885 era, invece, Giuseppe Fiorelli che, nel medesimo anno, pubblicava un testo *Sull'or-*

¹ ACS (= Archivio Centrale dello Stato), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1852-1975, Divisione Scavi, Musei e Gallerie 1877-1897, Atti Amministrativi e Varie 1891-1897 (II versamento, III parte), busta 125, *Lettera del prefetto di Bari al Ministero della Pubblica Istruzione e alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, 26 aprile 1885. Nello specifico del collezionismo Jatta si veda, in particolare, LEONARDI 2020a, pp. 153-176, oltre alla bibliografia nelle note a seguire che però non tiene conto delle più recenti e sorprendentemente non aggiornate raccolte miscellanee sull'argomento.

² ASB (= Archivio di Stato di Bari), serie 'Monumenti e Scavi', busta 2, fasc. 23/1, *Decreto sui Monumenti Nazionali a firma del ministro Michele Coppino*, Roma, 27 novembre 1884. Coppino è anche colui che controfirmerà il *Regio decreto che approva un nuovo regolamento per la riscossione della tassa d'ingresso nei musei, nelle gallerie, negli scavi e nei monumenti nazionali*, promulgato l'11 giugno del 1885 di cui copia si conserva sempre in ASB, serie 'Monumenti e Scavi', busta 2, fasc. 23/1. Circa l'ampio tema della tutela nel XIX secolo: ASCIONE 2000. Per l'inquadramento istituzionale rimane di riferimento BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987.

³ Il progetto di Coppino fu poi bocciato in Senato nel 1888. EMILIANI 2012, pp. 11-17: 14.

dinamento del servizio archeologico in cui veniva affrontata la «questione gravissima» della proprietà privata, unitamente al tema dell'uso dell'istituto della prelazione da parte del neonato Stato unitario⁴.

Quanto all'alto e colto funzionario in forza a Bari, estensore e mittente della suddetta missiva indirizzata a Coppino e a Fiorelli, egli è da riconoscersi nel salernitano Andrea Calenda di Tavani che, nel quadro del dibattito sorto intorno all'ordinamento amministrativo italiano post-unitario, ebbe modo di distinguersi poco più tardi, nel 1895, per la sua riflessione sui benefici del decentramento di competenze alle Regioni. Egli le intendeva come un «consorzio di Province», dove, al primo posto, dovevano porsi gli interventi per la 'cultura' a sostegno «degli Istituti di Istruzione Superiore, degli Archivi Storici e delle Accademie di Belle Arti»⁵. Calenda di Tavani, premettendo che nella «Provincia» affidatagli dal Governo non vi fosse «memoria che vi sieno in alcun tempo esistite Pinacoteche e Gallerie pubbliche»⁶, non rinunciò a valutare, con una prospettiva storica e con uno sguardo davvero largo, le principali opere d'arte ancora presenti sul territorio di sua competenza: da quelle custodite nelle diverse chiese⁷, a quelle delle quadre-rie private.

⁴ FIORELLI 1885, p. 75. Su Fiorelli si veda GENOVESE 1992. La questione sarà ancora di attualità agli inizi del Novecento: PAPI, BORSELLINO 2013, pp. 43-99. Interessante notare come a fronte della strategia adottata da Casa Jatta negli anni Ottanta del XIX secolo, per cui praticamente nulla si sapeva della quadreria, non stupisce che, ancora venti anni dopo, nel già richiamato catalogo degli «oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte appartenente ai privati» stilato ai sensi dell'art. 1 delle legge n. 242 del 27 giugno 1903, l'area pugliese avrebbe visto censita sì la «proprietà degli eredi Jatta» (peraltro come unica raccolta menzionata) ma, con buona pace dei quadri di cui sopra e della maggior parte delle centinaia di reperti che li affiancavano, con il poco plausibile riferimento a una sola anfora e a una coppia di «anfore a volute». Questo magro bottino era ancora meno di quanto elencato nel dispositivo di vincolo notificato agli Jatta di Roma (Mauro, Michele e Biagio) del 3 luglio 1903, quindi redatto sempre in forza della 'legge Nasi', in cui appariva elencato anche il cosiddetto vaso di Talos (un'«anfora a volute - morte di Thalos»), come se in quel momento il prezioso e noto manufatto non si trovasse a Ruvo bensì nella capitale: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1852-1975, Gallerie, Oggetti d'arte, Esportazioni (divisione dodicesima) 1898-1907 (III versamento, II parte), busta 239, *Notifica a Mauro, Michele e Biagio Jatta di Roma*, Roma, 21 giugno 1903. In ogni caso, rispetto agli indagati scambi epistolari del 1885, sembra comunque acclarato che proprio agli inizi del Novecento si fosse persa traccia della quadreria Jatta, relegando la raccolta in questione all'esclusivo ambito archeologico.

⁵ CALENDI DI TAVANI 1895. Sul personaggio si rimanda al profilo di BARBAGALLO 1973, *ad vocem*.

⁶ A Bari il Museo Provinciale del Palazzo degli Studi avrebbe aperto i battenti solo nel 1890: LEONARDI 2020b, pp. 51-76.

⁷ *Lettera del prefetto di Bari...* cit., 26 aprile 1885. Circa i quadri presenti nelle chiese del territorio, vere e proprie pinacoteche, la missiva riporta: «Oltre alla suddetta raccolta sono nelle chiese, alcuni dipinti di pregio, e mi fo premura indicare qui appresso le notizie che ho potuto

In tal modo, ad esempio, egli intuì la saldatura esistente tra le scelte compiute dai committenti pugliesi tra Quattrocento, Cinquecento e Seicento negli spazi religiosi e il loro riflesso in quelli privati, richiamando, *in primis*, gli episodi di collezionismo sei-settecentesco come quelli degli Acquaviva d'Aragona a Conversano o dei De Paù a Terlizzi⁸. Il tutto senza tralasciare il dato della cruciale componente archeologico-antiquaria, nell'ambito di un contesto primo-ottocentesco ben restituito anche da testimonianze come la raccolta di «acquerelli» ancora conservati presso il Seminario Regionale di

fin qui raccogliere in argomento. Cominciando da questo capoluogo dirò che quelli più pregevoli sono: Nel Duomo, 1. Esiste una bellissima tela del Tintoretto rappresentante san Rocco nell'atto di soccorrere gli appestati. 2. Il quadro della Madonna delle Grazie attribuito al Veronese. 3. La tela della Vergine Assunta in cielo di Francesco De Muro. 4. Due dipinti del Cavalier Calabrese (Mattia Preti) rappresentanti l'uno san Mattheia Apostolo nel cencolo e l'altro la Deposizione di Nostro Signore. 5. Un dipinto di Paris di Bordeaux (sic) del secolo XVI rappresentante la Vergine fra i santi Antonio ed Enrico. Nella Vasilica di San Nicola ammirasi, 1. Una rarissima tela dello Spagnoletto rappresentante san Girolamo. 2. Un san Giuseppe di Luca Giordano. 3. La defissione della croce del Cavalier Massimo. 4. La bellissima tavola dei fratelli Vivarini da Murano rappresentante la Vergine. Inoltre nel comune di Trani esistono anche i seguenti dipinti che meriterebbero una certa considerazione, cioè: Cattedrale, 1. Nella cappella del Santissimo sta sul fronte dell'altare maggiore il quadro dell'Annunziata che sembra opera dello Zingaro. 2. Nella cappella di Mastronicola, evvi la Deposizione giudicato per lavoro di Rubens. Le colonne che fiancheggiano il quadro sono di antico porfido rosso. Chiesa di San Giovanni Lionello, 1. Sull'altare messo a dritta di chi entra il quadro rappresentante la Vergine delle Grazie dipinto di Menzele. 2. Altro quadro dell'Immacolata sull'altare rimpetto al precedente è pure dipinto di Nicola Menzele. 3. Nella sagrestia poi il pregevole quadro della Vergine degli Angeli si crede opera di Luca Giordano. Chiesa di Sant'Agostino, 1. Il quadro di san Francesco Saverio in atto di predicare è di eccellente, ma ignoto pennello. Chiesa di Santa Chiara, 1. Sull'altare maggiore sta il quadro della Madonna delle Grazie, dipinto da Fabrizio Santafede, come rilevasi dall'iscrizione, che tutta via si legge. 2. Sopra un altare a sinistra dell'entrata sta l'Annunciazione che si ritiene dipinto di Paolo de Matteis napoletano; 3. Nella sagrestia sull'altare, ove si vestono i sacerdoti, n. 8 figurine attribuite all'artista Alberto Dura [Dürer]. Chiesa di San Rocco, 1 e 2. Vi sono due quadri di ottimo ma ignoto pennello, uno a dritta e l'altro a sinistra dell'entrata. Il primo rappresenta Eliezer che chiede da bere a Rebecca. Il secondo Rachele che pasce il gregge e riconosce il suo cugino Giacobbe. Chiesa del Carmine, 1 e 2. Si ritrovano in detta chiesa due dipinti, come si legge di Francesco Marchese. Il primo raffigura sant'Anna che impara di leggere alla Vergine. Il secondo Gesù che muore sulla croce. 3. Sull'altare maggiore poi evvi un certo dipinto di Nicola Menzele che rappresenta la Vergine del Carmine. Chiesa di San Domenico, 1. Il quadro di san Tommaso d'Aquino si attribuisce a Salvator Rosa con ampliamento però di mano inesperta. 2. Il quadro della Madonna con tre Vergini che presentano il quadro di san Domenico ai domenicani si crede dipinto dallo Zingaro, ed ampliato pure da mano inesperta. Chiesa Ognissanti, 1. Un quadro attaccato al muro presso la porta della sacrestia figurante la Vergine con l'infante Gesù di provenienza bizantina, è opera dello artista Luca di Candio. 2 e 3. D'ignoto autore sopra pure altri tre piccoli quadri che si osservano nell'abside centrale della chiesa anzidetta pregiati anche loro».

⁸ Per i De Paù si veda DE CHIRICO 2012 e il contributo di G. DE SANDI in LEONARDI 2018, pp. 123-138, con precedente bibliografia.

Molfetta (fig. 1), in cui sono illustrati gli esemplari vascolari presenti in alcune delle più significative collezioni rubastine⁹.



Fig. 1. Acquerello ruvese, 1835-36, Molfetta, Seminario Regionale, acquerello su carta, cm. 63,6x88,5

⁹ GADALETA 2004, pp. 104-105, 126. La serie, databile al quarto decennio del XIX secolo, contrariamente ad altri casi non nomina in modo diretto gli Jatta. Nel caso del foglio qui riprodotto, nel cartiglio si legge quanto segue: «Pittura diligente e elevata da un vaso fittile apulo-greco rinvenuto in una tomba presso le mura di questa città di Ruvo da don Michele canonico Ficco e da don Michele Cervone nel mese di marzo dell'anno 1835. Esso è visibile in casa del detto signor Cervone. La figura di detto vaso è la qui delineata. La sua altezza è di palmi 3 ed oncie due, la sua massima circonferenza è di palmi 6, e 2 di diametro nella bocca». Da notare come i nomi di Cervone e Ficco ricorrano nella vicenda della collezione descritta da Heinrich Wilhelm Schulz nel 1836 e poi acquistata dal Real Museo nel 1838. Cfr. MILANESE 2014, pp. 146-148.

I. Su due quadri degni di «essere particolarmente considerati»

Proprio muovendo dalla raccolta degli Jatta, certamente la più nota a Ruvo (fig. 2), il prefetto di Bari, Andrea Calenda di Tavani, ebbe a scrivere che questa – formatasi tra gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento in vico Nilo a Napoli¹⁰ – per fortuna non era finita nelle mani dei «rigattieri», al contrario delle prime due quadrerie citate poc'anzi, appunto quella degli Acquaviva d'Aragona e quella dei De Paù¹¹. Tra l'altro, e qui stava la novità rispetto a un comune sentire che normalmente percepiva (e percepisce tuttora) la collezione Jatta come

¹⁰ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1852-1975, Divisione Scavi, Musei e Gallerie 1891-1897, Atti amministrativi e vari (Esportazioni, Scuole Archeologiche, Scavi, Catalogo degli oggetti di proprietà privata, ecc.) 1891-1897 (II versamento, III parte), busta 93, 3 febbraio 1892. A proposito del 'museo' Jatta, nella *Copia della relazione del cavalier [Antonio] Jatta in data 3 febbraio 1892 riguardante le notizie sulle collezioni private* a Ruvo si legge: «Impiantato da Giovanni Jatta fu Francesco in Napoli nel palazzo proprio a vico Nilo dal 1820 al 1839. Questo museo venne posteriormente trasportato in Ruvo per essere ordinatamente disposto in locali a bella posta costruiti dalla famiglia Jatta verso il 1842 e arricchito per opera del fratello del fondatore Giulio, della vedova di costui Giulia Viesti e del nipote cavalier Giovanni attuale possessore. Oggi rappresenta senza alcun dubbio una delle più importanti collezioni di antichità dell'Italia meridionale e contiene 230 terrecotte (idoletti, frutta, vassellami, giuocattoli e simili); 80 pezzi di metallo (per lo più armature, armi agrarie e venatorie, pezzi ornamentali); 200 vasi dipinti in nero (con o senza ornati in bianco e in giallo); oltre 1350 vasi con fondo nero e figure ad ornato in rosso di svariatissime forme e diversa grandezza; 840 monete di argento, oro e bronzo tra urliche, familiari e imperiali; vari oggetti di vetro antico, di avorio, di argento e simili; alcune lapidi con iscrizioni latine e vari avanzi di costruzione. I vasi dipinti tra cui merita speciale menzione la ricca e quasi unica collezione di rhjton, sono riportabili all'epoca italo-greca e preponderamente al lasso di tempo che si svolse dal V secolo avanti Cristo al II dell'era volgare. Moltissimi sono gli oggetti pregevoli di questo museo e specialmente rinomati sono i vasi dipinti che nella maggior parte vennero descritti ed illustrati in giornali archeologici esteri (e particolarmente nelle Gazzette archeologiche di Berlino e di Parigi), nel Bollettino e negli Annali dell'Istituto Germanico di corrispondenza archeologica di Roma, nel Bollettino Archeologico Napoletano, nelle Notizie di Scavi e Monumenti pubblicate per cura del Regio Governo, e in speciali pubblicazioni tra le quali merita particolare menzione il catalogo edito dal possessore stesso nel 1869, che enumera e descrive tutti gli oggetti del Museo esistenti fino a quell'epoca. Tutto quanto è contenuto in questa raccolta proviene dagli scavi eseguiti nella necropoli dell'antica Rubi dal 1820 ai tempi presenti». Sul contesto rubastino, legato alle dinamiche della famiglia Jatta e da un punto di vista strettamente orientato alla storia dell'archeologia, si vedano CASSANO 2004, pp. 98-100; TODISCO 2004, pp. 121-126; RICCARDI 2004, pp. 127-131. La relazione di Antonio Jatta, per la quale si rimanda a LEONARDI 2021, è stata oggetto di considerazione da parte di chi scrive anche in un intervento dal titolo *Accanto all'antico: "la raccolta del signor Jatta è la sola che meriti nella nostra provincia il nome di Pinacoteca"*, nell'ambito del Convegno *Sguardi incrociati sull'antico. Napoli e l'Europa dalla Rivoluzione alla Restaurazione (1790-1840). Patrimonio archeologico, prassi artistiche e architettoniche, collezionismo e musei* (Napoli, Università degli Studi di Napoli 'Federico II' - Società Nazionale di Scienze, Lettere, Arti - Museo Archeologico Nazionale, 7-9 novembre 2019), a cura di P. VALENTE.

¹¹ *Lettera del prefetto di Bari...* cit., 26 aprile 1885.

«L'unica che meriti nella nostra provincia l'appellativo di pinacoteca»

un insieme esclusivamente archeologico, egli scrisse tanto nei suoi appunti (fig. 3), quanto nella missiva in questione, che essa si presentava anche come una «discreta raccolta di quadri antichi tra i quali una decina sono considerati di qualche valore artistico e, fra questi, due da essere particolarmente considerati»¹².



Fig. 2. Sala I del Museo Jatta a Ruvo di Puglia, fotografia storica, 1903-1911. Albumina foderata con supporto cartaceo secondario, sul retro è riportata la didascalia 'Museo Jatta', cm 30x40. SABAP, Città Metropolitana di Bari, Fototeca, inv. RUVO_FA_MJ000001

¹² *Ibidem.*

Bari

discreta raccolta di
 quadri in casa Talia,
 in Museo di Puglia; dei quali, dieci
 e due particolarmente
 sono ritenuti di qualche valore.

andarono disperse due importanti
 raccolte private.

è aggiunto l'elenco delle
 opere migliori esistenti
 nelle Grosse di Bari e di Trani.

Sono aggiunte notizie sulle raccolte
 archeologiche della Promue, in Museo di Puglia,
 Campa di Puglia, Bari; — — —
 e sul Espos della Cattedrale
 di Bari.

esaurito

Fig. 3. Uno degli appunti 'di lavoro' di Andrea Calenda di Tavani per la stesura della lettera del 26 aprile 1885. ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1852-1975, Divisione Scavi, Musei e Gallerie 1877-1897, Atti Amministrativi e Varie 1891-1897 (II versamento, III parte), busta 125.

In termini qualitativi e in un'ottica comparativa, il richiamo alle due tra le migliori raccolte di XVII e di XVIII secolo probabilmente mai formatesi in Puglia non può considerarsi neutro, dal momento che quello degli Acquaviva d'Aragona era un nucleo già noto per aver espresso un repertorio di primissimo piano sin dal 1666, con nomi di artisti di assoluto rilievo come Battistello Caracciolo, Guido Reni, Massimo Stanzione e Artemisia Gentileschi¹³. Lo stesso

¹³ ASNa (=Archivio di Stato di Napoli), Fondo LAV 8185, *Inventario delli beni remasti nell'heredità del quondam eccellentissimo signor don Geronimo Acquaviva d'Aragona*, 1666. Sul documento si vedano: MAGISTRALE 1983; DE TOMA 1987. Pur con diversi limiti metodologici

poteva dirsi per quella dei De Paù, ricognita nel 1827 in ragione di una sua ipotetica cessione al Museo Borbonico, che si componeva (ovvio sempre a livello attributivo) da opere di Domenichino, di Luca Giordano, di Massimo Stanzione, di Rubens, di Correggio, di Pietro da Cortona, di Corrado Giacinto, di Luca Giordano, sino all'immancabile Caravaggio¹⁴. A fronte di un collegamento a tal punto preciso come quello tracciato da Calenda di Tavani tra la collezione Jatta da una parte e quelle pugliesi di età barocca dall'altro, viene spontaneo ritenere che si fosse cercato volutamente di tracciare un collegamento diretto. Questo avvenne perché forse si sapeva, nel 1885 ma come anche oggi, che nella raccolta Jatta – al pari di quella degli Acquaviva d'Aragona¹⁵ – era presente un'opera attribuita ad Artemisia Gentileschi. Nello specifico di quella Jatta si trattava di una *Lucrezia*, passata sul mercato antiquario nel 2018 (fig. 4)¹⁶, giunta a Ruvo probabilmente nella prima parte dell'Ottocento, forse dopo un lungo peregrinare tra quadrerie di oriundi genovesi presenti tra la Campania e la Puglia nel XVII secolo¹⁷.

Non solo, Calenda di Tavani (o chi per lui come si avrà modo di vedere più avanti) ebbe forse l'occasione di osservare il dipinto affiancato da un secondo esemplare di un certo interesse, sempre in collezione Jatta e alienato nella circostanza della medesima asta austriaca del 2018, raffigurante ancora una *Lucrezia* (fig. 5), certo di qualità ben diversa rispetto alla prima, ma pur sempre d'interesse, al netto di un'attribuzione meno enfatica della precedente, essendo stata accostata al nome della pittrice partenopea Diana De Rosa, nota anche

troppo legati a un'idea di storia dell'arte fatta di presunti 'inediti da me ritrovati', si veda da ultimo il volume di FARINA 2018.

¹⁴ ASNa, *Offerte di vendere al Museo quadri ed altri oggetti. Elenco della quadreria dei Sig.ri De Paù, 1827*. Trascrizione di G. DE SANDI in LEONARDI 2018, pp. 134-135.

¹⁵ Con la *Betsabea al bagno* ora in collezione privata.

¹⁶ Vienna, Palais Dorotheum, 23 ottobre 2018, lotto n. 56. Come provenienza si segnala «probably Davide Imperiale, Naples (1672); probably by inheritance to Maria Caterina Imperiale Grimaldi, marchesa di Petra; probably Giovanni Jatta (1767–1844), Naples and Ruvo di Puglia; Giovanni Francesco Gaetano Jatta (1832-1895), Ruvo di Puglia; and thence by descent to the present owner».

¹⁷ Le segnalazioni del dipinto sono diverse e concentrate tra il 2015 e il 2017, però senza mai prendere in considerazione la sua ultima collocazione nota: SPINOSA 2015, pp. 386 e 387, fig. 4; DI LORETO 2016, pp. 64 e 65, fig. 10; GRASSI 2017, pp. 241-242, con illustrazione a p. 240. Il plausibile richiamo nella scheda di vendita (cfr. *supra*) a una provenienza da collezioni genovesi in area meridionale è basato su quanto in LABROT 1992, pp. 118-119, dove, a proposito dell'inventario della quadreria di Davide Imperiale (1672, Archivio di Stato di Napoli, Notaio Domenico Cardamone, scheda 1221, prot. 32, fol. 34, n. 8), si legge: «Una Lucretia della medesima [Artemisia Gentileschi n.d.a.], grande come la sudetta [alta cinque larga quattro n.d.a.]». Il dato è coerente con una presenza genovese senza dubbio di rilievo che, soprattutto in ambito pugliese, vide protagoniste famiglie come gli Imperiali di Francavilla: LEONARDI 2018a, pp. 95-110.

DOROTHEUM
SINCE 1807

[Buying](#)
[Selling](#)
[Departments](#)
[Service](#)
[About us](#)

[Login](#)
[EN](#)

22.08.2018

FEMALE DEFIANCE AGAINST TYRANNY

An important painting by Artemisia Gentileschi, one of art history's most celebrated female painters, is to be offered for sale at auction at Dorotheum this Autumn

The painting, entitled *Lucretia*, is an exceptional and rare work by the 17th century Italian baroque artist Artemisia Gentileschi. It will be one of the highlights of Dorotheum's auction week in October (23 – 25 October 2018). The painting is estimated at €500,000 – €700,000 and has been consigned from an aristocratic collection where it has been since the mid-nineteenth century.

Artemisia Gentileschi (1593-1653) often painted heroic women of Ancient and Christian mythology. The subject of this work, is the Roman noblewoman Lucretia, popular symbol of female defiance against tyranny.

The artist's subject matter reflected her own life. As a young woman she suffered sexual abuse and, most unusually for her time, participated in the prosecution of her attacker. Dramatic images in many of her paintings such as the present work *Lucretia*, derive from her own powerful experience of violence and its aftermath. Lucretia's appalling tragedy in the 6th century BC led to a popular uprising which was to culminate in the fall of the Roman monarchy and the subsequent foundation of the Republic of Rome.

Artemisia Gentileschi's extraordinary life both as a woman and as an accomplished painter, celebrated during her own life time, is well documented and she remains an intriguing subject of films and books to this day.

This painting, to be sold at Dorotheum in October is a rare opportunity to acquire a defining work by this increasingly relevant artist.

OLD MASTER PAINTINGS
Auction Date 23 October 2018
Venue Palais Dorotheum, Vienna 1, Dorotheergasse 17



© Dorotheum [Download](#)

Artemisia Gentileschi (1593 – 1653) *Lucretia*, oil on canvas, 133 x 106 cm, estimate €500,000 - 700,000

Fig. 4. Scheda dedicata alla vendita del dipinto di Artemisia Gentileschi, *Lucrezia*, già in collezione Jatta a Ruvo di Puglia. (dal sito della casa d'aste Dorotheum).



Fig. 5. Diana de Rosa detta Annella di Massimo, *Lucrezia*, 1600-1650, collezione privata, già in collezione Jatta a Ruvo di Puglia.

con lo pseudonimo di Annella di Massimo¹⁸. Indipendentemente dalla concreta possibilità di individuare davvero nelle due *Lucrezie* la coppia di anonimi dipinti che negli appunti e nella lettera di Calenda di Tavani del 26 aprile 1885 erano stati ritenuti degni di «essere particolarmente considerati», è pur vero, per evidenza empirica¹⁹, che essi facevano parte della quadreria Jatta. Essa era custodita negli ambienti ‘privati’ della dimora (fig. 6) che fu di Giovanni seniore Jatta (1767-1844) e che – al momento della stesura della lettera prefettizia del 1885 – era da tempo passata in toto al nipote Giovanni juniore Jatta (1832-1895), cioè all’autore del *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir da guida ai curiosi* (Napoli 1869)²⁰.



Fig. 6. Il salone principale di Palazzo Jatta a Ruvo con le due *Lucrezie* ancora sulle pareti, dal sito <https://www.ruvochannel.com/pillole-ruvesi-n-20-palazzo-jatta/>

¹⁸ Vienna, Palais Dorotheum, 23 ottobre 2018, lotto n. 58. Come provenienza si segnala «probably Giovanni Jatta (1767–1844), Naples and Ruvo di Puglia; Giovanni Francesco Gaetano Jatta (1832–1895), Ruvo di Puglia; and thence by descent to the present owner».

¹⁹ I due dipinti erano collocati nel salone principale al piano nobile di Palazzo Jatta a Ruvo di Puglia e risultano sistematicamente fotografati in immagini di corredo a segnalazione di pubblici eventi (link: <https://images.app.goo.gl/yxpmMhXSniKfaoiu5>).

²⁰ Il catalogo è stato anche oggetto di ristampa con premessa di Giuseppe Andreassi e prefazione di Raffaella Cassano: JATTA 1996. Su Giovanni Jatta LEONARDI 2019a; ID. 2021; CASSANO 2023.

Una presenza come quella delle due *Lucrezie* può quindi essere spiegata come motivo di attenzione per un certo classicismo seicentesco, nel caso specifico di marca romana e napoletana, a sua volta da mettere a registro con la classicità antiquaria evocata dalle «stoviglie» che Giovannino stesso auspicava costituissero motivo di ‘ispirazione’, ‘venerazione’ e ‘meraviglia’ per gli estimatori delle «arti belle»²¹. La cosa naturalmente non deve stupire, dal momento che, nella stessa dimora, si conservavano anche altri elementi significanti, utili per ragionare di classicità su piani diversi e incrociati. Ne sono prova alcuni dipinti (in tutto corrispondenti a tredici quadri) un tempo custoditi sempre nel palazzo di Ruvo²². Tra questi, una copia su tavola da Michelangelo della *Battaglia di Cascina*²³, due particolari di un’altra bella tavola del Cinquecento recante una *Madonna con Bambino*²⁴, una fiamminga *Adorazione dei pastori* vicina al *ductus* di Gaspar Hovic²⁵, un seicentesco *Cristo e il tributo della moneta* (questo coerente con la scelta delle *Lucrezie* di cui sopra)²⁶, un *Ritratto di donna* stanzoneesco, cui affiancare un *Ritratto virile*²⁷. Quanto all’ultimo, certo non era il quadro più bello in assoluto, ma,

²¹ JATTA 1869. Scrive Giovanni juniore: «È incontrastabile l’attrattiva che le arti belle esercitano sul cuore umano; ma come questa non si renderà maggiore quando ci chiamerà ad ammirare le opere di una generazione che più non esiste, ma il nome della quale c’ispira venerazione e meraviglia? Quando ci porrà sotto gli occhi le pitture di quei greci che ci furono maestri d’ogni scienza e di ogni arte, e ci svelerà parte dei loro fatti gloriosi, dei loro riti sacri, dei loro costumi? Quando infine ci mostrerà, ad onta del tempo che ha distrutti i capolavori di Zeusi, di Apelle e di Parrasio, conservati su fragile creta gli avanzi della greca pittura, la quale sia pel suo pregio artistico sia per ciò che concerne la istoria e l’archeologia sveglia d’ogni lato la nostra ammirazione? Certamente i vasi fittili Italo-Greci usciti dal seno di quella terra che ebbe il nome di Magna Grecia e d’altre classiche regioni italiane chiamano d’oltremonti e d’ogni parte i dotti, gli amatori di antichità ed i curiosi per farsi ammirare». Sull’argomento si veda LEONARDI 2019a, pp. 119-151, LXVIII-LXXXV.

²² Le schede, che sul retro riportano quanto qui indicato entro parentesi e che segnalano la collocazione delle opere fotografate nel palazzo rubastino, sono in Biblioteca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Fototeca: nn. 185560 (*Tela*); 185563 (*Deposizione*); 185568 (*Natura morta*); 185559 (*Addolorata*); 185565 (*Pantocratore*); 185571 (*Testa di donna*); 185564 (*Madonna in trono*); 185570 (*Ritratto*). Le foto sono pubblicate in LEONARDI 2020a, pp. 152-175, figg. 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12.

²³ Biblioteca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Fototeca, n. 185562 (*Copia della battaglia di Cascina*).

²⁴ Biblioteca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Fototeca, nn. 185575, 185574 (*Madonna e Bambino*, particolare).

²⁵ Biblioteca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Fototeca, n. 185569 (*Adorazione dei pastori*).

²⁶ Biblioteca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Fototeca, n. 185576 (*La moneta di tributo*).

²⁷ Biblioteca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Fototeca, n. 185561 (*Ritratto virile*).



Fig. 7. Scuola napoletana del XIX secolo, *Ritratto virile*, particolare, fotografia storica, 1920-1930, già in collezione Jatta a Ruvo di Puglia. Roma, Gabinetto Fotografico, inv. E 30715

di sicuro, tra i più interessanti (fig. 7), questo perché da un semplice confronto con i tratti somatici dei due busti che ancora si conservano tra Museo e appartamenti privati (fig. 8), è possibile vederci l'effigie di Giovanni seniore Jatta, nel caso specifico rappresentato giovane come una sorta di novello Goethe o Lord Hamilton, reso importante dai panneggi plastici della mantella 'da viaggiatore', intento a osservare il paesaggio campestre che si apriva dinnanzi ai suoi occhi²⁸. Inoltre, sempre il medesimo ritratto, allo stato dei fatti di ignota ubicazione (al pari degli altri quadri di questo nucleo), è forse l'elemento che maggiormente dialogava con un'ulteriore componente della medesima raccolta Jatta, la ricchissima biblioteca (fig. 9) che annoverava – a proposito di ideali fondati sull'antico che diventeranno poi quelli neoclassici – i quattro volumi dedicati alla collezione dell'ambasciatore inglese William Hamilton, *Les*

²⁸ Tutti canoni che verranno poi adottati appunto per il suo ritratto, di età più avanzata, cioè quello scultoreo posto nella quarta sala del museo, che lo restituisce mentre osserva il celebre vaso di Thalos e di cui esiste la versione in gesso dipinto ancora in collezione privata.

Antiquités étrusques, grecques et romaines (1766-'67), cioè l'edizione ritenuta da Francis Haskell come la più elegante di tutto il XVIII secolo²⁹.

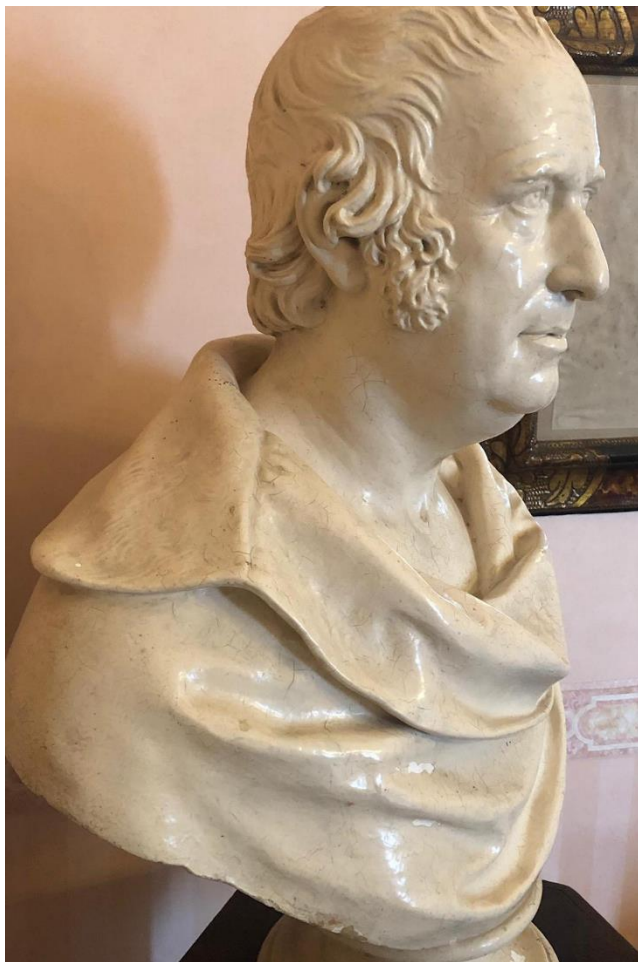


Fig. 8. Busto in gesso smaltato di Giovanni sensore Jatta, collezione privata.

²⁹ HASKELL 1980, vol. I, pp. 29-33: 32. Tale aspetto della collezione Jatta, chi scrive ha avuto modo di segnalarlo già in LEONARDI 2017, pp. 92-105, fig. 3. Si torna qui a ringraziare la Signora Rosa Maria Faenza Jatta per la splendida visita alla biblioteca di Palazzo Jatta realizzata in occasione del workshop *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900* (Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', 2016), per cui si rimanda a LEONARDI 2018b, pp. 7-15 (illustrazione a p. 12). Si veda poi anche LEONARDI 2018b.



Fig. 9. Uno scorcio della biblioteca di Palazzo Jatta.

II. Il suggeritore di Andrea Calenda di Tavani: Michele de Napoli

Il fatto che la lettera di Andrea Calenda di Tavani fosse nata come risposta a una sollecitazione di Michele Coppino e di Giuseppe Fiorelli, da estendere e sviluppare su scala regionale, apre a ulteriori possibilità di riflessione. Queste sono utili a contestualizzare ancora più in dettaglio la questione di un collezionismo chiaramente preunitario, quello di cui furono espressione gli Jatta che, proprio dopo l'Unità, avrebbe posto il problema della sua tutela e della formazione di un catalogo 'di Stato'. Quest'ultimo, doveva essere compilato da esperti in grado di leggere e di interpretare le sfumature di una committenza complessa portata avanti ora da gruppi familiari, ovvero da Ordini religiosi: i

secondi, pare utile ricordarlo, soppressi o in via di soppressione proprio nella spesso caotica fase post unitaria³⁰. Naturalmente, in una temperie di questo tipo non sarebbe venuta meno l'attenzione «rispetto agli oggetti di archeologia italo-greca» dispersi tra le raccolte grandi e piccole, tra cui quella Jatta e, sempre a Ruvo, ad esempio, quella dei Caputi³¹. Nello stesso contributo epistolare del 26 aprile 1885 non venne tralasciato nemmeno il versante 'pubblico': lo attesta il caso di Bari, dove venne annotato che, «altresì presso l'Ateneo», esisteva «una piccola collezione iniziata per cura della Provincia», richiamando così l'embrione del Museo Provinciale sostenuto con grande impegno e dedizione sia dal menzionato Giovanni juniore Jatta, sia da suo figlio Antonio (1853-1912)³² (fig. 10), sia dallo stesso Fiorelli³³.

³⁰ *Lettera del prefetto di Bari...* cit., 26 aprile 1885. Sul tema, ancora nella missiva prefettizia, si poteva leggere: «vero è che questa Provincia non era povera di oggetti d'arte e che per conseguenza quelli ubicati sembrano abbastanza limitati, ma ad ottenere un catalogo esatto occorrerebbe del tempo materiale e di non lieve spesa, dovendo fare capo a persone idonee le quali non si possono trovare in tutti i Comuni della Provincia e dovrebbero recarsi dall'uno all'altro nella ipotesi ben probabile che in talune chiese massime in quelle dei soppressi conventi si rinvenivano dipinti di pregio, appunto per la corrispondenza attiva che i frati mantenevano con quelli della stessa famiglia posti nelle altre regioni italiane, e per le larghe donazioni che facevano loro i potenti baroni, massime del Veneto». A tal proposito, si pensi anche al cosiddetto nucleo andriese alla base di un'altra collezione di quadri, potremmo dire speculare e inaspettata tanto quanto la quadreria degli Jatta a Ruvo, vale a dire quella 'provinciale' dell'istituendo Museo a Bari normalmente considerato un museo archeologico. Cfr. LEONARDI 2020c, pp. 77-102.

³¹ *Lettera del prefetto di Bari...* cit., 26 aprile 1885. Si notava come nella medesima «Provincia» esistessero «due importanti collezioni nel Comune di Ruvo di Puglia», delle quali «la prima è conservata dal cavaliere Giovanni Jatta», cioè dal fortunato possessore delle due *Lucrezie* di cui si è sin qui detto, la seconda «presso i signori Caputi». Sullo specifico della collezione Caputi si veda SENA CHIESA, SLAVAZZI 2006. Si vedano inoltre: MONTANARO 2007, soprattutto per la dispersione dei materiali attraverso collezioni e musei d'Europa; GADALETA 2017, per i singoli materiali di scavo che compongono la raccolta. Sul 'museo' Jatta si veda poi l'erudito lavoro di BUCCI 1994.

³² LEONARDI 2023.

³³ *Lettera del prefetto di Bari...* cit., 26 aprile 1885. Presso il nascente Museo Provinciale nel Palazzo degli Studi a Bari erano «degne di attenzione una olla japigia la quale rappresenta un uomo a cavallo che insegue un cervo, una statuetta di terra cotta rappresentante un africano seduto ed una lepasta di argilla raffigurante sul coperchio la lotta di Teseo coi Centauri». In questa circostanza, pensando alla dotazione del nuovo museo, non è secondario che l'interesse prefettizio fosse rimasto alto anche dinanzi ai prodotti dell'oreficeria «medievale», in particolare per il «tesoro della Basilica di San Nicola», composto da oggetti di oro e di argento molto pregiati per i lavori di arte su di essi eseguiti». La lettera si concludeva con una breve notazione sulle tempistiche non rapidissime con cui si erano raccolte le notizie, anche per il grado di resistenza incontrato nel confronto con i «privati»: «Questo è quanto in breve puossi riferire intorno all'oggetto contro indicato pregando l'Eccellenza Vostra di volere attribuire il ritardo che si è frapposto alla difficoltà di aver dovuto raccogliere le relative notizie da privati i quali non corrispondono con la desiderata sollecitudine, ed è gran mercè se corrispondono».

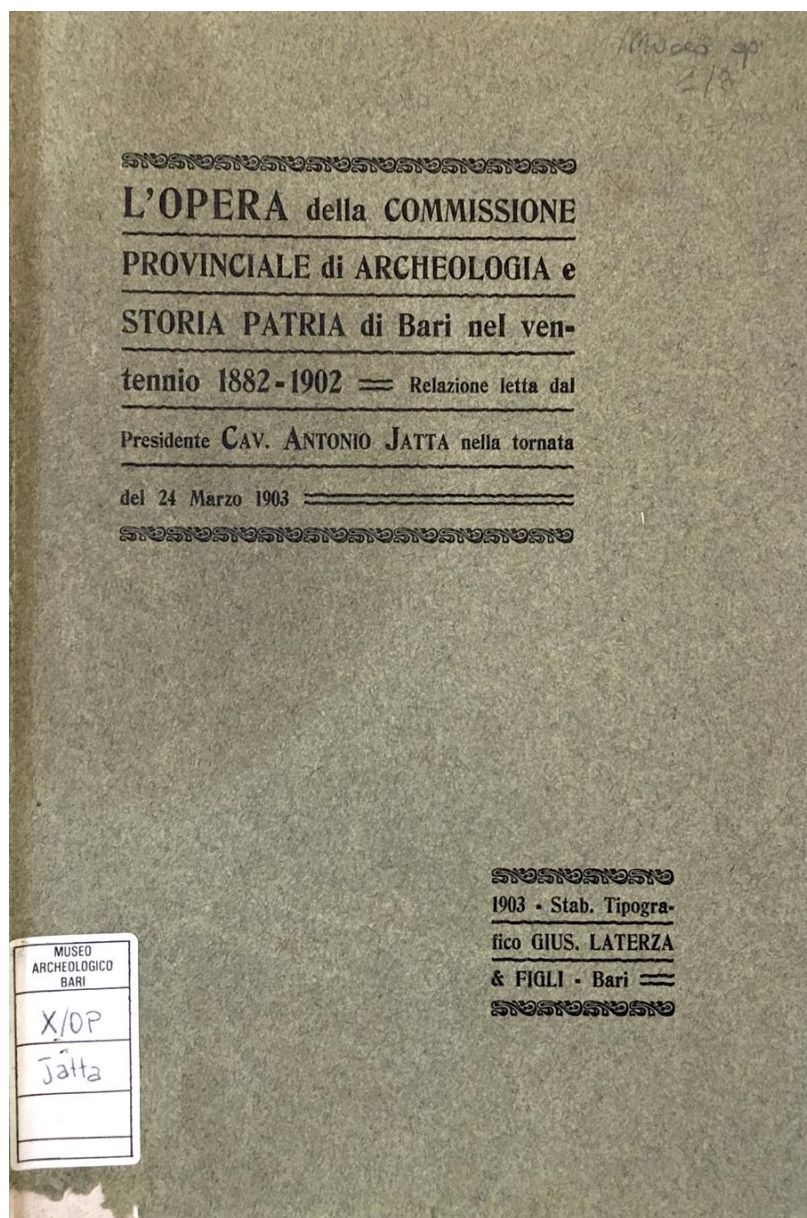


Fig. 10. Antonio Jatta, *L'opera della Commissione provinciale di Archeologia e Storia Patria di Bari nel ventennio 1882.1902. Relazione letta dal presidente cavaliere Antonio Jatta nella tornata del 24 marzo 1903, Bari 1903.*

Sin qui la lettera di Calenda di Tavani che si era appoggiato a diversi interlocutori – principalmente Giambattista Nitto de Rossi³⁴ e Giambattista Beltrami³⁵ – per mettere insieme le informazioni più di ‘contesto’ poi da lui inoltrate a Roma. Ma chi, invece, aveva fatto da consulente per la stesura di un

³⁴ In primo luogo, aveva garantito il suo apporto l’abate Giambattista Nitto de Rossi, cofondatore del Museo Provinciale di Bari e tra i massimi studiosi del *Codice Diplomatico Barese*. La lettera riporta: «Onorevole signor prefetto, non ho modi da esprimere come io arrossisca della mia pigrizia, la quale tanto più è villania, quanto sollecita ora la sua premura di avere le notizie richieste dal superiore Ministero intorno alle Gallerie o Pinacoteche. Ma io spero che la Signoria Vostra vorrà perdonarmi questo peccato, quando saprà che non ancora ho potuto raccogliere dai diversi paesi di questa provincia le notizie sicure per compilare intorno al detto argomento una esatta relazione. A troncargli l’indugi mi affretto a dire quel tanto che le mie povere forze mi permettono di suggerire. Cominciando dagli oggetti di archeologia italo-greca dirò che in Ruvo di Puglia esistono due importanti collezioni di antiche stoviglie, delle quali la prima è conservata dal Cavaliere Giovanni Jatta e la seconda attrovassi presso i signori Caputi della stessa città; ai detti signori potrà quindi la Signoria Vostra rivolgersi per avere i rispettivi cataloghi. Inoltre presso la famiglia Basti in Canosa di Puglia si conservano tre bellissime anfore apule, importanti per i lavori di arte in esse eseguiti e per i miti che rappresentano. In Bari altresì presso questo Ateneo esiste una piccola collezione di stoviglie iniziata per cura della Provincia. Degne di attenzione sono: 1. Un’olla Japigia, la quale rappresenta un uomo a cavallo che insegue un cervo. 2. Una statuetta di terracotta rappresentante un africano seduto. 3. Una lepasta di argilla raffigurante sul coperchio la lotta di Teseo coi centauri. Passando a discorrere degli oggetti medievali ricorderò che nel tesoro della Basilica di San Nicola esistono oggetti di oro e di argento molto pregiati per i lavori di arte su di essi eseguiti, e la Signoria Vostra, volendo, potrà richiedere il catalogo al Capitolo della detta chiesa. Riguardo ai quadri dirò di quelli più pregiati che si trovano presso le chiese di questa città. Nel Duomo: 1. Esiste una bellissima tela del Tintoretto rappresentante san Rocco nell’atto di soccorrere gli appestati. 2. Il quadro della Madonna delle Grazie attribuito al Veronese. 3. La tela della Vergine assunta in cielo di Francesco Del Muro; 4. Due dipinti del Cavalier Calabrese (Mattia Preti) rappresentanti l’uno san Mattia Apostolo nel Cenacolo, e l’altro la Deposizione di Nostro Signore. 5. Un dipinto di Paris di Bordeaux (sic!) del secolo XVI rappresentante la Vergine fra i santi Antonio ed Enrico. Nella Basilica di San Nicola ammirasi: 1. Una rarissima tela dello Spagnoletto rappresentante san Girolamo. 2. Un san Giuseppe di Luca Giordano. 3. La Defissione della croce del Cavalier Massimo. 4. La bellissima tavola dei fratelli Vivarini da Murano rappresentante la Vergine. Ecco sommariamente signor prefetto le notizie che ho potuto raccogliere intorno agli oggetti d’arte esistenti in questa provincia. Occorrendomi averne altre procurerò di comunicarle alla Signoria Vostra. Con tutta stima mi onoro dichiararmi. Il Regio Ispettore Giambattista Nitto De Rossi». ASB, Monumenti e Scavi, busta 2, fasc. 23/1, *Lettera di Giambattista Nitto de Rossi al prefetto di Bari*, Bari, 26 maggio 1885.

³⁵ L’altro referente del prefetto Calenda di Tavani fu Giambattista Beltrami, intellettuale e banchiere originario di Trani. Il suo elenco riporta quanto segue: «Cattedrale: 1. Nella cappella del Santissimo sta sul fronte dell’altar maggiore il quadro dell’Annunziata che sembra opera dello Zingaro; 2. Nella cappella di Mastronicola, evvi la Deposizione, giudicata per lavoro di Rubens. Le colonne che fiancheggiano il quadro sono di antico porfido rosso. Chiesa di San Giovanni Lionello: 3. Sull’altare messo a dritta di chi entra sta il quadro rappresentante la Vergine delle Grazie dipinto di Menjele [Menzele, n.d.a.]; 4. Altro quadro dell’Immacolata sull’altare rimpetto al precedente, è pure dipinto di Nicola Menjele [Menzele, n.d.a.]; 5. Nella sacrestia poi il pregevole quadro della Vergine degli Angioli, si crede opera di Luca Giordano. Chiesa di Sant’Ago-

testo così circostanziato e, soprattutto, così aggiornato rispetto alla reale entità dei 'beni culturali' in mano di un privato in particolare, ossia dei quadri presenti nella collezione Jatta? La risposta è fornita dalla prima di due minute prefettizie del 7 aprile 1885 in cui veniva ringraziato per le sue «note» il pittore Michele De Napoli³⁶, il quale, nella natia Terlizzi, città sita a pochissima distanza da Ruvo (dove per intendersi i citati De Paù avevano allestito la loro collezione nel Settecento), egli era tornato sin dal 1863, dopo una carriera spesa all'ombra del Vesuvio giocata tra i pennelli della sua professione e gli incarichi amministrativi. Soprattutto i secondi, dal 1861, lo avevano visto impegnato come ispettore del Museo Nazionale e come direttore dell'Istituto di Belle

stino: 6. Il quadro di San Francesco Saverio in atto di predicare è di eccellente, ma ignoto pennello. Chiesa di Santa Chiara: 7. Sull'altare maggiore il quadro della Madonna delle Grazie, dipinto da Fabrizio Santafede, come rilevasi dall'iscrizione che tutta via si legge; 8. Sopra un altare a sinistra dell'entrata sta l'Annunziata che si ritiene dipinto di Paolo De Matteis, napoletano; 9. Nella sacrestia sull'altare, ove si vestono i sacerdoti, stanno n. 8 figurine, attribuite all'artista Alberto Duro [Dürer, n.d.a.]. Chiesa di San Rocco: 10 e 11. Vi sono due quadri di ottimo, ma ignoto pennello, uno a dritta e l'altro a sinistra dell'entrata. Il primo rappresenta Eliezer che chiede da bere a Rebecca. Il secondo Rachele che pasce il gregge e riconosce il suo cugino Giacobbe. Chiesa del Carmine: 12 e 13. Si ritrovano in detta chiesa due dipinti, come si legge di Francesco Marchese. Il primo raffigura Sant'Anna che impara di leggere alla Vergine. Il secondo Gesù che muore sulla croce. 14. Sull'altare maggiore poi evvi un certo dipinto di Nicola Menjele [Menzele, n.d.a.] che rappresenta la Vergine del Carmine. Chiesa di San Domenico: 15. Il quadro di San Tommaso d'Aquino si attribuisce a Salvator Rosa con ampliamento però di mano inesperta; 16. Il quadro della Madonna con tre Vergini che presentano il quadro di San Domenico ai domenicani, si crede dipinto dallo Zingaro, ed ampliato pure da mano inesperta. Chiesa di Ognissanti: 17. Il quadro attaccato al muro presso la porta della sacrestia figurante la Vergine con l'infante Gesù di provenienza bizantina, è opera dell'artista Luca di Candio; 18 e 20. D'ignoto autore, sopra pure altri tre piccoli quadri che si osservano nell'abside centrale della chiesa anzidetta pregiati anche loro». Il documento si concludeva con un 'nota bene' d'interesse: «Tutti questi nominati quadri nel 1884, dopo giudicati per la loro importanza da una Commissione opportunamente nominata, vennero contrassegnati con suggelli in cera lacca, portante lo stemma del Municipio di Trani, ed in quell'epoca vennero redatti analoghi verbali di consegna, sottoscritti dal rappresentante del Municipio e dai capi delle Confraternite e Monasteri». ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1852-1975, Divisione Scavi, Musei e Gallerie 1877-1897, Atti Amministrativi e Varie 1891-1897 (II versamento, III parte), busta 125, *Elenco e notizie sopra taluni dipinti pregevoli che si trovano in Trani*, senza data (1885?). Come l'elenco di De Rossi anche quello di Beltrani fu ripreso quasi integralmente nella lettera del prefetto.

³⁶ ASB, Monumenti e Scavi, busta 2, fasc. 23/1, *Minuta del Prefetto di Bari per lettera da inoltrare a Michele De Napoli*, Bari, 7 aprile 1885. Scrive il prefetto nella «risposta alla nota del 27 marzo 1885» avente per oggetto «Gallerie e Pinacoteche pubbliche e private della Provincia»: «Nel dare riscontro della lettera contraddistinta mi fò premura di ringraziare la Signoria Vostra Illustrissima delle preziose notizie che si è compiaciuto fornirmi con la medesima intorno alle gallerie e pinacoteche della provincia e mi gioverò sempre della grande sua perizia e squisita cortesia, pregandola intanto di gradire la perfetta osservanza. Il prefetto».

Arti³⁷. De Napoli, che a Terlizzi avrebbe anche ricoperto il ruolo di sindaco per poi diventare consigliere comunale, aveva infatti scritto una decina di giorni prima – il 27 marzo 1885 – proprio al prefetto Calenda di Tavani, con lo scopo di informarlo circa l'estensione del fenomeno collezionistico in relazione all'area di interesse per l'Ufficio del suo interlocutore³⁸. In questa lettera, in effetti, fu proprio la quadreria Jatta a costituire l'argomento di maggiore peso³⁹:

Questa mattina ho potuto recarmi in Ruvo a compiere la promessa che le feci con la mia lettera precedente ed ho riveduto la raccolta di quadri antichi che si possiede dai signori Jatta. La detta raccolta conta molti pezzi alcuni dei quali provengono da artefici e da scuole riputate al loro tempo. Di modo che la raccolta dei signori Jatta è la sola che meriti nella nostra Provincia il nome di Pinacoteca.

Le parole di un esperto come De Napoli sono certo importanti, specie per una collezione, quella Jatta, altrimenti nota per la sua natura 'archeologica' ma che, in realtà, era dotata anche di una quadreria, per giunta contraddistinta da una qualche forma di ordinamento museografico tale da porla a sistema con le soluzioni adottate per i reperti tanto amati e ricercati dagli Jatta. Il «nome di Pinacoteca», infatti, scrisse sempre De Napoli, poteva esserle attribuito con assoluta e indiscutibile cognizione di causa «anche posto mente al modo ordinato e decoroso con che è tenuta»⁴⁰. Quest'ultimo, un aspetto coerente con almeno due altri fattori: da un lato, considerate alcune immagini degli spazi interni del «Museo Jatta» (fig. 11) certo non coincidenti con quelle consuete degli ambienti preposti a ospitare gli antichi manufatti; dall'altro, stante il fatto che a Napoli proprio De Napoli si era impegnato nei primissimi anni Sessanta dell'Ottocento per un progetto di nuovo allestimento della quadreria del Museo Nazionale (fig. 12), prendendo spunto dal modello fiorentino degli Uffizi⁴¹, a riprova e conferma delle sue capacità di discernimento. Purtroppo, come già nella lettera del prefetto Calenda di Tavani al ministro (26 aprile 1885), anche

³⁷ DE NAPOLI 1848. Si veda inoltre GELAO 1990, *ad vocem*; LEONARDI 2020a. Si segnala da ultimo il poster di M. DE GENNARO, *Michele De Napoli: un'indagine critica tra museo e istruzione, per il patrimonio della Puglia borbonica e post unitaria*, nell'ambito del convegno *Archeologia in Puglia in Età borbonica* (Università degli Studi di Bari, 9-10 novembre 2023), a cura di G. MASTROCINQUE.

³⁸ ASB, Monumenti e Scavi, busta 2, fasc. 23/1, 27 marzo 1885.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Un progetto tuttavia non andato in porto per via dei contrasti sorti tra De Napoli e Fiorelli. Per l'impegno napoletano di De Napoli si veda BARRELLA 1996, pp. 79-81.

«L'unica che meriti nella nostra provincia l'appellativo di pinacoteca»



Fig. 11. *Ambiente del Palazzo Jatta a Ruvo di Puglia*, fotografia storica, 1903-1911. Albumina foderata con supporto cartaceo secondario, sul retro è riportata la didascalia 'Museo Jatta', cm 30x40. SABAP, Città Metropolitana di Bari, Fototeca, inv. RUVO_FA_MJ000005.



Fig. 12. *Una delle sale della Pinacoteca nel Palazzo degli Studi di Napoli*, fotografia storica, 1890-1900. Napoli, Archivio Fotografico del Museo Archeologico Nazionale.

in quella di De Napoli al prefetto (27 marzo 1885) sarebbe però mancata la possibilità di entrare nel dettaglio dei «quadri antichi» presenti sia in Casa Jatta, sia nell'anzidetta filiera delle altre antiche raccolte presenti sul territorio⁴².

Ancora, seguendo un metodo contrastivo, De Napoli richiamò in modo tutt'altro che banale il ruolo giocato dagli Ordini religiosi nell'arricchimento del medesimo patrimonio dell'area, dal Quattrocento in avanti, accompagnando il tutto da una più che circostanziata analisi del fenomeno legato alla circolazione adriatica delle opere venete⁴³, in quest'ultimo caso fornendo una gustosa anticipazione di quanto avrebbero ricostruito e intuito entro i primi decenni del XX secolo studiosi come Bernard Berenson, Wart Arslan, Gustavo Frizzoni e Mario Salmi⁴⁴. Infatti, a proposito di quanto di pregio e di provenienza esogena si potesse rinvenire «nelle chiese» della provincia, «massime in quelle dei frati», De Napoli scrisse che la presenza di tali opere era dovuta a ben precise circostanze⁴⁵:

La corrispondenza che essi mantenevano attiva con i frati della stessa famiglia posti nelle altre regioni italiane, e per le larghe donazioni che facevano loro i potenti baroni del luogo. Oltre a ciò quando non erano facili e sicure le vie per terra, il mare offriva ai pugliesi il modo di trafficare, e trafficavano più di frequente con gli Stati veneti, e dal Veneto appunto pervenivano tra altro, in gran numero quadri d'ogni genere, e anche sculture in legno, di cui tuttora se ne incontrano gli avanzi.

Tale fattispecie sembrerebbe confermata, sempre sul piano di collezioni private come quella degli Jatta, dal caso di un *Santo francescano* ancora documentato nel novero dell'accennata serie fotografica storica (fig. 13); mentre, sul versante delle raccolte pubbliche, il dato è reso a campione per il tramite dei diversi dipinti di area veneta (fig. 14) che via via si sarebbero andati concentrando proprio nel menzionato Museo Provinciale di Bari⁴⁶. La lettera di De Napoli

⁴² Ribadiamo quella dei De Paù di Terlizzi e quella del «conte di Conversano», queste ultime entrambe «disgraziatamente» alienate - denunciava rammaricato (o forse indignato) il pittore - senza il benché minimo riguardo per il danno irreversibile causato al patrimonio artistico regionale e nazionale ASB, Monumenti e Scavi, busta 2, fasc. 23/1, 27 marzo 1885.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ LEONARDI 2019b, pp. 21-36.

⁴⁵ ASB, Monumenti e Scavi, busta 2, fasc. 23/1, 27 marzo 1885. Ancora nella missiva prefettizia del 1885, sul medesimo tema si potevano leggere considerazioni molto simili evidentemente riprese dalla lettera di De Napoli.

⁴⁶ GFN, n. E 30723 (*Santo francescano*). Circa la componente veneta nel Museo Provinciale di Bari si veda LEONARDI 2020d, pp. 426-447.



Fig. 13. Ignoto pittore di ambito adriatico della fine del XV secolo, *Santo francescano*, particolare, fotografia storica, 1920-1930, già in collezione Jatta a Ruvo di Puglia. Roma, Gabinetto Fotografico, E 30723.



Fig. 14. Antonio Vivarini, *Sant'Antonio da Padova*. Bari, Pinacoteca della Città Metropolitana di Bari, Inv. 9-13/27-31:31.

costituisce, dunque e in modo evidente, la traccia che servì poi ad elaborare quella inviata il 26 aprile del 1885 dal prefetto Calenda di Tavani al Ministero della Pubblica Istruzione e alla Direzione Generale per le ‘Antichità e le Belle Arti’. Tra l’altro è interessante constatare come De Napoli non scrisse nulla a proposito della celebrata raccolta di antichità degli Jatta. La cosa non deve stupire, viste le convinzioni in materia di ‘anticaglie’ dello stesso De Napoli, il quale, in un’altra lettera, questa volta inviata a Michele Mirengi nel marzo del 1891 (Mirengi fu presidente-direttore del nuovo Museo Provinciale di Bari dal 1882 al 1892)⁴⁷, egli asserì come andasse «benissimo la dotta antiquaria», ma era anche convinto che «un museo ove predomini l’archeografia più che l’arte non addivene simpatico e popolare»⁴⁸. Non solo, sottolineando la sua esperienza da ispettore presso il «Museo Nazionale», già Real Museo Borbonico, De Napoli rimarcò come avesse potuto «osservare che di mille visitatori appena dieci si fermano innanzi a quei cimelii, in quello che i novecento novanta non sanno staccarsi da una tela o da una statua»⁴⁹. Da un punto di vista museologico, nel 2024, la questione sollevata da De Napoli con Calenda di Tavani può dirsi ancora aperta.

⁴⁷ Cioè negli anni del suo allestimento durante i quali si sarebbe presa in considerazione addirittura la possibilità di aprire all’arte contemporanea. Da notare come Michele Mirengi, facendosi portavoce della commissione preposta alla gestione del Museo Provinciale di Bari, avesse c

hiesto a De Napoli alcuni dei suoi lavori da destinare alla sezione della cosiddetta Pinacoteca che si andava formando. ASSSP, Museo Provinciale e Storia Patria, Copialettere 1887-1889, *Lettera di Michele Mirengi a Michele De Napoli*, Bari, 17 gennaio 1887, dove si legge quanto segue: «La Commissione per lo impianto del Museo Provinciale in Bari, determinando di istituire in esso una sezione speciale per Pinacoteca, rivolgeva il suo primo pensiero a dare opera perché non vi mancasse qualche lavoro artistico della Signoria Vostra e deliberava quindi che a mezzo mio le ne fosse fatta analoga preghiera. Nello adempiere allo incarico conferitomi interesse vivamente la Signoria Vostra ad assecondare i desideri della Commissione, la quale sarà lietissima in vedere arricchita la Pinacoteca di alcun lavoro (fosse pur piccolo) del suo pennello che tanto lustro ha apportato all’arte, e tanto onore alla Provincia. E se volesse trasmetterle i molti pregiati suoi cartoni, ella si riterrebbe fortunatissima del prezioso dono. Nella fiducia che la Signoria Vostra vorrà far paghi i desideri della Commissione, le ne anticipo i suoi e i miei ringraziamenti. Il presidente della Commissione Michele Mirengi». Circa la presenza di opere di arte contemporanea all’interno del Museo Provinciale di Bari si veda LEONARDI 2020c, pp. 77-102. Su De Napoli pittore si consideri FARESE SPERKEN 2015, pp. 198-199.

⁴⁸ ASSSP, Museo Provinciale e Storia Patria, Copialettere dal 9 febbraio 1889 in poi, 14 marzo 1891. Per un breve profilo di Mirengi si veda DE FRANCESCO 2010, p. 66 nota 124.

⁴⁹ ASSSP, Museo Provinciale e Storia Patria, Copialettere dal 9 febbraio 1889 in poi, 14 marzo 1891.

BIBLIOGRAFIA

ASCIONE 2000 = I. Ascione (a cura di), *Beni Culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno (Napoli, 5-6 novembre 1997), Roma 2000.

BARBAGALLO 1973 = F. Barbagallo, *Calenda di Tavani Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, *ad vocem*.

BARRELLA 1996 = N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria*, Napoli 1996, pp. 79-81.

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

BUCCI 1994 = C. Bucci, *Il Museo Nazionale Jatta. La storia, i personaggi, la collezione*, Bari 1994.

CALENDA DI TAVANI 1895 = A. Calenda di Tavani, *La regione nell'ordinamento amministrativo italiano*, Roma 1895.

CASSANO 2004 = R. Cassano, *Scoperte e collezioni di vasi a Ruvo di Puglia tra XIX e XX secolo*, in G. SENA CHIESA, E.A. ARSLAN (a cura di), *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al Collezionismo*, catalogo della mostra (Milano, 3 ottobre 2004-16 gennaio 2005), Milano 2004, pp. 98-100.

CASSANO 2023 = R. Cassano, *Giovanni Jatta junior: intellettuale, studioso di belle lettere, custode della memoria storica di una saga familiare*, in C. LUCCHESI, C. MALACRINO, L. MERCURI (a cura di), *Il vaso sui vasi. Capolavori dal Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia*, catalogo della mostra (Reggio Calabria, Museo Nazionale, 12 maggio 2022-10 gennaio 2023), Genova 2023, pp. 15-29.

DE CHIRICO 2012 = F. De Chirico, *Un caso di collezionismo meridionale poco noto. La dispersa quadreria De Paù*, in A. ANSELMINI (a cura di), *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria*, Roma 2012, pp. 435-445.

DE FRANCESCO 2010 = T. De Francesco, *Uomini e istituzioni culturali in Terra di Bari fra XIX e XX secolo*, Bari 2010.

DE NAPOLI 1848 = M. De Napoli, *Considerazioni intorno alle Istituzioni artistiche napoletane*, Napoli 1848.

DE TOMA 1987 = C. De Toma, *L'inventario del 1666 e la collezione Acquaviva d'Aragona in Conversano*, Conversano 1987.

DI LORETO 2016 = P. Di Loreto (a cura di), *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Roma, 30 novembre 2016-7 maggio 2017), Milano 2016.

EMILIANI 2012 = A. Emiliani, *Il censimento dei beni artistici*, in P. FARINELLI - P. MONARI (a cura di), *Dalle 'cose di interesse' ai 'beni culturali'. Ricerche e dibattiti negli uffici MiBAC dell'Emilia-Romagna*, atti del convegno (Bologna, 24 settembre-2 ottobre 2009), Bologna 2012, pp. 11-17.

FARESE SPERKEN 2015 = C. Farese Sperken, *La pittura dell'Ottocento in Puglia*, Bari 2015.

FARINA 2018 = V. Farina (a cura di), *Artemisia e i pittori del Conte. La collezione di Giangirolamo Il Acquaviva d'Aragona*, catalogo della mostra (Conversano, 14 aprile-30 settembre 2018), Cava de' Tirreni 2018.

FIORELLI 1885 = G. Fiorelli, *Sull'ordinamento del servizio archeologico*, Roma 1885.

GADALETA 2017 = G. Gadaleta, *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia*, 83. Fasc. IV. Ruvo di Puglia, Roma 2017.

GELAO 1990 = C. Gelao, *De Napoli Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, *ad vocem*.

GENOVESE 1992 = R.A. Genovese, *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei beni culturali dopo l'Unità d'Italia*, Napoli 1992.

GRASSI 2017 = A. Grassi, *Artemisia Gentileschi*, Pisa 2017.

HASKELL 1980 = F. Haskell, *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*, in *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 1979-1980), 2 voll., Napoli 1980, I, pp. 29-33.

JATTA 1869 = G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir da guida ai curiosi*, Napoli 1869.

JATTA 1996 = G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta*, Bari 1996.

LABROT 1992 = G. Labrot, *Collections of paintings in Naples, 1600-1780*, Munich 1992.

LEONARDI 2017 = A. Leonardi, *Il sistema del collezionismo nella Puglia storica dell'Ottocento: gusto antiquario e modelli figurativi per un 'nuovo' museo in Palazzo Ateneo a Bari*, in E. ACANFORA, M.V. FONTANA (a cura di), *Camillo D'Errico (1821-1897) e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco*, atti del convegno (Matera-Palazzo San Gervasio, 10-11 novembre 2016), Foggia 2017, pp. 92-105.

LEONARDI 2018a = A. Leonardi, *Nobili 'genovesi' nel Regno di Napoli. Michele IV Imperiale (1719-1782) principe di Francavilla tra gusto per l'antico e cultura curativa veneta*, in *Artibus et Historiae*, n° 78 (2018), pp. 95-110.

LEONARDI 2018b = A. Leonardi, *Boston-Bari-Chicago. The Taste of Virtuosi. Un'introduzione tra critica e linee di studio*, in A. LEONARDI (a cura di), *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, Firenze 2018, pp. 7-15.

LEONARDI 2018c = A. Leonardi (a cura di), *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, Firenze 2018.

LEONARDI 2018d = A. Leonardi, *Un ipernodo europeo ai confini del Grand Tour. Alle origini dell'idea di 'museo' nella Puglia Storica tra Settecento e Ottocento*, in I.C.R. BALESTRIERI, L. FACCHIN (a cura di), *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, Collana «Arte», Milano 2018, pp. 327-348.

LEONARDI 2019a = A. Leonardi, «*Studiosi*», «*dotti*», «*amatori*» e «*financo i curiosi*» (G. Jatta 1869). *Il disegno nella Puglia storica dell'Ottocento tra «oggetti e monumenti storici o di arte»*, in «*Predella*», n° 45-46 (2019), pp. 119-151, LXVIII-LXXXV.

LEONARDI 2019b = A. Leonardi, *La Basilicata di Wart Arslan. Intorno a una missione artistica nella "più negletta tra le regioni d'Italia"*, in M. VISIOLI (a cura di), *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, atti del convegno (Pavia, 4-5 giugno 2018), Milano 2019, pp. 21-36.

LEONARDI 2020a = A. Leonardi, *Non solo stoviglie in Terra di Bari. Il collezionismo Jatta: consistenza e strategie tra casa e museo*, in L. DEROSA, A. LEONARDI (a cura di), *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), Firenze 2020, pp. 153-176.

LEONARDI 2020b = A. Leonardi, «The Atheneum». *Tempi, forme e funzioni per il Palazzo degli Studi e il Museo Provinciale di Bari (1875-1928)*, in L. DEROSA, A. LEONARDI (a cura di), *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), Firenze 2020, pp. 51-76.

LEONARDI 2020c = A. LEONARDI, *Pinacoteca, Museo Provinciale o Nazionale? Per una storia del museo nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, in L. DEROSA, A. LEONARDI (a cura di), *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), Firenze 2020, pp. 77-102.

LEONARDI 2020d = A. Leonardi, *#weareinpuglia. Lorenzo Lotto e i pittori veneti in mostra*, in F. COLTRINARI, E. DAL POZZOLO (a cura di), *Lorenzo Lotto: contesti, significati, ricezione*, atti del convegno (Loreto, 2-3 febbraio 2019), Treviso 2020, pp. 426-447.

LEONARDI 2021 = A. Leonardi, *All'ombra del colosso. Giovanni Battista Cavalcaselle, Bernard Berenson, Giovanni juniore Jatta e Giovanni Castelli: la Disfida dei 'beni culturali' nella terra dei Bonelli, in I Bonelli tra Puglia storica, Roma e l'area padana. La costruzione di una identità*, collana «Studi e percorsi storico-artistici», Firenze 2021, pp. 143-188.

LEONARDI 2023 = A. Leonardi, *Italia-Puglia-Bari 1912. Il (perduto) Museo Provinciale di Antonio Jatta*, in C. LUCCHESI, C. MALACRINO, L. MERCURI (a cura di), *Il vaso sui vasi. Capolavori dal Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia*, catalogo della mostra (Reggio Calabria, Museo Nazionale, 12 maggio 2022-10 gennaio 2023), Genova 2023, pp. 30-49.

MAGISTRALE 1983 = F. Magistrale, *Note archivistiche e paleografiche in «Inventario delli beni remasti nell'eredità del quondam eccellentissimo signor don Geronimo Acquaviva d'Aragona»*, Galatina 1983.

MILANESE 2014 = A. Milanese, *In partenza dal Regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze 2014.

MONTANARO 2007 = A. MONTANARO, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli*, Roma 2007.

PAPI, BORSELLINO 2013 = F. Papi, E. Borsellino, *Dagli elenchi delle raccolte private alla notifica delle opere d'arte. Il progetto di legge di Pasquale Villari e le origini del catalogo nazionale dei 'beni culturali' privati in Italia agli inizi del Novecento*, in «Annali di Critica d'Arte», n° 9 (2013), pp. 43-99.

RICCARDI 2004 = A. Riccardi, *Le indagini archeologiche dell'ultimo ventennio nel territorio di Ruvo*, in G. SENA CHIESA, E.A. ARSLAN (a cura di), *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al Collezionismo*, catalogo della mostra (Milano, 3 ottobre 2004-16 gennaio 2005), Milano 2004, pp. 127-131.

SENA CHIESA, SLAVAZZI 2006 = G. Sena Chiesa, F. Slavazzi (a cura di), *Ceramiche Attiche e Magnogreche. Collezione Banca Intesa*, Milano 2006.

SPINOSA 2015 = N. Spinosa, *Artemisia Gentileschi e Onofrio Palumbo: insieme o 'separati'?*, in P. DI LORETO (a cura di), *Una vita per la storia dell'arte. Scritti in onore di Maurizio Marini*, Roma 2015, pp. 379-388.

TODISCO 2004 = L. Todisco, *Una tomba dipinta da Ruvo*, in G. SENA CHIESA, E.A. ARSLAN (a cura di), *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al Collezionismo*, catalogo della mostra (Milano, 3 ottobre 2004-16 gennaio 2005), Milano 2004, pp. 121-126.

**SCHEDE BIBLIOGRAFICHE E
SEGNALAZIONI**

PROGETTO PILOTA 4.1.2 - TECH4YOU, PNRR RICERCA:

Enhancement of tangible and intangible Cultural Heritage, by creating sustainable and experiential cultural routes for the construction of local identities

Ispirato alla missione di Horizon Europe «*Adaptation to Climate Change*» e volto, nei campi dei rischi naturali, energia, cibo, cultura e salute, a sviluppare tecnologie per l'adattamento alla crisi climatica migliorando la resilienza delle comunità e riducendo il divario economico dei territori, Tech4You (*Tech-nologies for climate change adaptation and quality of life*) è il progetto di ecosistema dell'innovazione degli Atenei della Calabria e della Basilicata. Presentato ufficialmente il 2 agosto 2022, nell'Aula Magna dell'Università della Calabria, il progetto è vincitore del bando del ministero dell'Università e della ricerca, su fondi del PNRR, con un punteggio altissimo, il secondo migliore in Italia e tra i soli quattro approvati al Sud, in virtù degli obiettivi e della qualità scientifica del programma di ricerca, nonché per l'impatto atteso sul territorio. Tech4You impegna complessivamente oltre 850 docenti e ricercatori e ha previsto il reclutamento di nuovo personale: 163 ricercatori a tempo determinato e 113 posti di dottorato industriale.

Nel corso del 2022 si è costituita, nella forma di una società consortile a responsabilità limitata, senza fini di lucro, l'ente giuridico denominato «Tech4You s.c. ar. l.»¹. Vi hanno aderito tredici enti pubblici, tra cui le tre Università calabresi e quella della Basilicata. Da allora, e lo sarà fino alla prima metà del 2026, obiettivo di questa società è quello di realizzare iniziative per lo sviluppo sociale, culturale ed economico dei territori della Calabria e della Basilicata, con particolare attenzione alle aree interne.

All'interno di questa cornice complessiva, l'ecosistema Tech4You si articola in 'progetti pilota' con compiti e obiettivi specifici. Tra questi, uno di quelli che più direttamente sta interessando le tematiche dello studio e della valorizzazione del patrimonio culturale lucano è il PP4.1.2, coordinato dalla professoressa Elisa Acanfora. Esso vede impegnato docenti strutturati dell'Università degli Studi della Basilicata e ricercatori appositamente reclutati (assegnisti di ricerca e dottorandi), con specializzazioni in quasi tutti i settori scientifici dell'area umanistica (dall'antropologia, alla cinematografia, alla musicologia, alla storia dell'arte, alla pedagogia) in un'ottica fortemente multidisciplinare, necessaria per abbracciare l'eterogeneità del ricchissimo patrimonio culturale materiale e immateriale della regione.

¹ Link al sito ufficiale dell'ente: <https://www.tech4youcarl.it>.

Il progetto pilota 4.1.2 si propone di creare strumenti e strategie (dalle esposizioni d'arte ai festival, dagli eventi musicali e teatrali alle mostre, sviluppando dispositivi multimediali e digitali) per la valorizzazione del patrimonio culturale lucano, che tengano conto delle caratteristiche peculiari dei singoli territori, in una prospettiva culturale e sociale di sviluppo economico. In tal senso, particolare attenzione viene riservata a quei paesi che risultano fortemente penalizzati per la loro lontananza dalle rotte economiche, culturali e turistiche. L'obiettivo è quello di coinvolgere le comunità locali (secondo i principi della Convenzione di Faro²) nei processi di comprensione e acquisizione di conoscenza dei patrimoni diffusi e dei loro siti (musei, archivi, residenze artistiche ecc.), nonché delle problematiche ecologico-ambientali e degli impatti climatici, con una particolare attenzione alla salvaguardia, tutela e valorizzazione delle loro pratiche e tradizioni performative orali, dialettali, sonore, visive e audiovisive. L'intera azione è orientata all'innovazione culturale e al miglioramento della vita delle persone attraverso la consapevolezza e la gestione del proprio patrimonio culturale, che comprende anche la creazione di sistemi e tecniche che consentano la fruizione dei beni artistici e culturali da parte di soggetti con disabilità sensoriali e motorie. Numerose sono le iniziative che sono state già attuate per conseguire gli obiettivi del progetto pilota e altre sono ormai in via di ultimazione. Se ne possono citare almeno tre, come campione dei risultati finora ottenuti e delle metodologie applicate.

Nelle giornate del 16 e 17 marzo 2024 si è tenuta nei locali di Palazzo Ricciardulli a Rotondella la prima edizione del Festival della moneta, un format pensato e curato dagli studiosi del progetto pilota 4.1.2 in collaborazione con l'amministrazione comunale e col locale Museo Numismatico Nicola Ielpo³. La sinergia con i soggetti presenti sul territorio è stato uno dei punti di forza e un preciso obiettivo raggiunto dal progetto pilota. Infatti, è sempre stato nella consapevolezza del coordinatore e dei membri del gruppo di lavoro che per un efficace coinvolgimento delle comunità locali nel percorso di valorizzazione del patrimonio culturale lucano non sarebbe stato necessario, unicamente, creare eventi *ex novo*, quanto, in primo luogo, intercettare iniziative già preventivate dalle comunità stesse, garantendone però un salto qualitativo, scientificamente basato, e la loro estendibilità da un livello puramente locale ad uno

² Informazioni e il testo del trattato sono consultabili sul sito del Consiglio Europeo al link: <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention>. Sull'applicazione di questo importante documento in ambito italiano, si veda: M. MONTELLA, P. PETRAROIA, D. MANACORDA, M. DI MACCO, *La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», supplemento n° 5 (2016), pp. 13-36.

³ Link alla pagina web dell'evento: <https://www.festivaldellamoneta.it>.

di rete. Forti dell'esperienza accademica maturata all'interno dell'ateneo lucano, infatti, è stato possibile coinvolgere tra i relatori del Festival specialisti di fama internazionale, come Ermanno Arslan e Pietro Clemente, dando all'evento un risalto e un prestigio ben più ampi di quanto altrimenti si sarebbe potuto raggiungere. In questo modo, inoltre, quell'evento potrà ora essere replicato e messo in rete con altri simili promossi da soggetti pubblici e privati intorno a contenuti culturali scientificamente validati dal lavoro di ricerca universitario.

Un altro successo del progetto pilota 4.1.2 è stato la creazione di una residenza d'artista a Stigliano. Anche in questo caso, si è partiti da esperienze precedenti promosse in autonomia dal Comune in provincia di Matera. In quest'edizione dell'estate del 2024, però, l'intervento del gruppo di ricerca ha garantito l'apporto di una commissione di alto livello accademico che ha elaborato una *call* tematicamente mirata (sul tema del «Tempo del grano»), ottenuto il collegamento con realtà internazionali già attive nel settore («*The Tent Residency Project*»⁴) e selezionato le proposte degli artisti. La qualità della commissione, col relativo risalto e prestigio culturale, ha portato ad un conseguente innalzamento della qualità delle stesse proposte. Inoltre, il singolo evento è stato ricondotto nell'ambito di un'indagine complessiva delle precedenti residenze d'artista allestite nel territorio lucano, oggetto di una specifica ricerca interna al progetto pilota, che mira a proporre un itinerario tematico di visita alle opere rimaste nei Comuni promotori di tali eventi. I risultati di tale studio potranno essere utilizzati in futuro dalle amministrazioni e dai soggetti intenzionati a sostenere iniziative simili come guida per mantenere elevato il loro livello qualitativo⁵.

Infine, tra le iniziative già realizzate dal progetto pilota possono essere citati gli itinerari proposti nei comuni del Materano e del Vulture-Melfese intorno a tematiche storico-artistiche di età medievale, moderna e contemporanea, nonché intorno ai temi, fortemente attrattivi, del cinema, della musica e dell'antropologia.

Quanto, nello specifico, al campo della conoscenza e della valorizzazione dei beni storico artistici, una delle principali cause di ritardo della Basilicata rispetto anche a regioni limitrofe come la Puglia, è legata al fatto che il suo patrimonio, niente affatto inferiore a quello pugliese, resta però scarsamente

⁴ Link alla pagina web dell'associazione: <https://www.thetentresidency.com>.

⁵ La residenza di Stigliano e lo studio delle precedenti esperienze lucane saranno oggetto di pubblicazioni a cura dei membri del progetto pilota che hanno curato queste iniziative, cioè i professori Mariadelaide Cuozzo e Francesco Marano e gli assegnisti Milena Ferrandina, Claudia Portioli e Vita Santoro.

conosciuto persino dagli abitanti stessi, né il grande rilancio turistico conosciuto negli ultimi da Matera (e ad essa quasi esclusivamente limitatosi) ha scalfito davvero questo stato di cose. Solo negli ultimi tempi interi periodi della storia dell'arte lucana sono stati riscoperti, praticamente dal nulla, grazie ad iniziative meritorie come la grande mostra degli *Splendori del barocco defilato* (2009) che ha dischiuso ad un pubblico sovraregionale la vastissima produzione di pittori, scultori, intagliatori, orafi e architetti lucani o forestieri attivi in regione tra Sei e Settecento⁶. Sulla scorta di questi precedenti, il progetto pilota ha proseguito nell'indagine dell'arte della Basilicata con l'intento principale di restituire al pubblico dei cittadini e dei visitatori i contenuti scientifici così raccolti. In attesa di una piattaforma digitale di proprietà della stessa Università degli Studi della Basilicata, si è intanto proceduto a stringere accordi con le diocesi (che custodiscono la maggior parte delle opere e degli oggetti d'arte) e con soggetti privati attivi nella comunicazione digitale di contenuti culturali. Ne sono conseguiti itinerari liberamente fruibili in rete che collegano numerosi paesi (tra gli altri: Aliano, Bernalda, Craco, Ferrandina, Melfi, Montescaglioso, Pisticci, Senise, Tursi) intorno a temi come le committenze medievali, le sculture in cartapesta del Sette e Ottocento o la figura di Carlo Levi.

Fase successiva del progetto pilota sarà quello di stimolare le stesse forze produttive della regione a proseguire autonomamente il lavoro iniziato. Già si sta lavorando alla creazione di uno spin-off universitario che possa concorrere come un nuovo attore sul mercato culturale lucano. Il principale punto di forza di un soggetto del genere, che ne sancirebbe la differenza rispetto ai competitori, sarebbe ancora una volta la qualità scientifica del suo lavoro, garantita dall'esperienza maturata nell'ambiente dell'Università della Basilicata dalla quale originerebbe. Essa sola, crediamo, potrà consentire finalmente alla Regione di affrancarsi da sudditanze culturali, spesso auto-inflitte, e dal dilettantismo che troppe volte ha caratterizzato le pur numerose iniziative già realizzate.

Bruno Carabellese

Università degli Studi della Basilicata

Assegnista di ricerca, Progetto Pilota 4.1.2 Tech4You

⁶ E. ACANFORA (a cura di), *Splendori del barocco defilato: arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra (Matera, 9 luglio-10 novembre 2009; Potenza, 11 luglio-18 ottobre 2009; Firenze, 24 luglio-5 settembre 2010), Firenze 2009. La trasferta a Firenze della mostra ha permesso alle opere del barocco lucano di essere conosciute da un pubblico ampio ed educato alle esposizioni d'arte come quello fiorentino.

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO:

ELISA ACANFORA, Università degli Studi della Basilicata
elisa.acanfora@unibas.it

BARBARA ARBEID, Direzione regionale Musei nazionali della Toscana -
Museo archeologico nazionale di Firenze
barbara.arbeid@cultura.gov.it

BRUNO CARABELLESE, Università degli Studi della Basilicata
Assegnista di ricerca, Progetto Pilota 4.1.2 Tech4You
bruno.carabellese@unibas.it

ALESSIA DI SANTI, Scuola Normale Superiore di Pisa
alessia.disanti@sns.it

BRUNELLA GARGIULO
bruna.gargiulo@gmail.com

ANDREA LEONARDI, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
andrea.leonardi@uniba.it

VINCENZO MARRAZZO
vimarrazzo@gmail.com

CHIARA MANNONI, Università degli Studi della Basilicata
chiara.mannoni@unibas.it

GIUSEPPE SARCINELLI, Università del Salento
giuseppe.sarcinelli@unisalento.it

NADIA CLARA TRIGARI, Università degli studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'
nadiaclara.trigari@unicampania.it

■ NORME EDITORIALI

Il contributo dovrà essere scritto in lingua italiana o in lingua inglese ed essere consegnato in duplice formato elettronico (DOCX, oppure DOC, e PDF) all'indirizzo ea.acanfora@gmail.com. L'articolo, corredato dalla bibliografia, dovrà essere accompagnato da un abstract (max. 700 battute) nelle lingue italiana ed inglese.

1) BIBLIOGRAFIA

La Rivista adotta il sistema di riferimento bibliografico che nelle note prevede l'indicazione sintetica "COGNOME Anno di edizione, p./pp." (l'autore va indicato in maiuscolo). Nel caso di più opere di un autore nel medesimo anno, quest'ultimo è seguito, senza spazio e senza parentesi, da identificazione alfabetica progressiva. La voce bibliografica abbreviata in nota va sempre indicata, anche in caso di note consequenziali (non sono previste espressioni come "*Idem*", "*Eadem*", o "*Ibidem*"). Nel caso di articoli in rivista o contributi in volumi, le pagine di inizio e fine vanno indicate per esteso.

Nella Bibliografia, da porre a chiusura del contributo con titolo in maiuscolo (BIBLIOGRAFIA) e da compilare in ordine alfabetico di cognome, le formule abbreviate sono seguite dal simbolo "≡" (uguale) e dalla voce completa. Nelle note il cognome dell'autore va in maiuscolo, nello scioglimento della voce bibliografica lo stesso va in tondo, preceduto dall'iniziale maiuscola del nome di Battesimo; sempre nello scioglimento, nel caso di contributi in volume con curatore, il cognome di quest'ultimo va in maiuscolo. In merito alle diverse tipologie di pubblicazioni, attenersi alle seguenti esemplificazioni:

Monografie

TRAVAINI 1995 = L. Travaini, *La monetazione dell'Italia Normanna*, Roma 1995.

Nel caso l'opera sia stata scritta da due o tre autori i nomi di questi vanno separati da una virgola, sia nell'abbreviazione, sia nello scioglimento; nel caso di più di tre autori, l'abbreviazione deve indicare il nome del primo autore seguito dalla dicitura *et al.*, nello scioglimento bibliografico devono essere indicati, invece, tutti i nomi degli autori (tali norme si applicano anche agli articoli). Nel caso di riferimenti generali ad opere (monografie, atti di convegno o cataloghi) prive di autori o curatori esplicitati, nell'abbreviazione riferirsi direttamente al titolo dell'opera (o alle prime parole significative nel caso di titoli particolarmente estesi) in *MAIUSCOLETTO CORSIVO*, seguito dall'anno di edizione; nello scioglimento seguire le modalità consuete relative ai singoli casi. Attenersi ai seguenti esempi:

KORUNOVSKI, DIMITROVA 2006 = S. Korunovski, E. Dimitrova, *Macedonia bizantina. Storia dell'arte macedone dal IX al XV secolo*, Milano 2006.

PASTOR *et al.* 2002 = R. Pastor, E. Pascua, A. Rodríguez López, P. Sánchez León, *Beyond the Market. Transactions, Property and Social Networks in Monastic Galicia, 1200-1300*, Leiden-Boston-Köln 2002.

VISIBILE LATENTE 2004 = *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, catalogo della mostra (Policastro Bussentino, 2004), Roma 2004.

Nel caso sia stata consultata un'edizione successiva all'originale o una ristampa, nell'abbreviazione va indicato l'anno dell'edizione originale seguito, tra parentesi tonde, dall'anno dell'opera effettivamente consultata; nel titolo esteso vanno indicati, senza parentesi tonde e dopo un punto e virgola, i relativi riferimenti:

GALANTE 1872 (1985) = G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872; ed. a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985.

Articoli in rivista

Il titolo della rivista, fra virgolette caporali, è preceduto da "in". Seguono il numero del volume e poi l'anno tra parentesi tonde (tra titolo, numero e anno non vanno poste virgole):

TRAVAINI 1993 = L. Travaini, *Hohenstaufen and Angevin denari of Sicily and Southern Italy. Their Mint Attributions*, in «The Numismatics Chronicle» n° 153 (1993), pp. 91-135.

In caso, oltre al numero del volume e l'anno, si desiderasse specificare l'annata, quest'ultima va indicata in numero romano all'interno delle parentesi tonde prima dell'anno:

NAVAZIO 1999 = E. Navazio, *La cattedrale di Melfi*, in «Basilicata Regione Notizie» n° 92 (XXIV, 1999), pp. 57-66.

Nel caso l'articolo sia stato consultato in riedizione o ristampa all'interno di un volume di raccolta di studi, nell'abbreviazione va indicato l'anno dell'edizione originale seguito, tra parentesi tonde, dall'anno dell'edizione effettivamente consultata. Nello scioglimento vanno indicati, dopo il nome dell'autore e il titolo dell'articolo, i riferimenti alla rivista, sede della prima pubblicazione dell'articolo, e relative pagine, seguiti da un punto e virgola e dai riferimenti all'opera effettivamente consultata. Tali norme si applicano anche ai contributi in volume. Attenersi al seguente esempio:

MAGUIRE 1988 (1998) = H. Maguire, *The Art of Comparing in Byzantium*, in «The Art Bulletin» n° 70, pp. 88-103; rist. in *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine art*, Aldershot 1998, nr. XI, pp. 88-103.

Contributi in volume

Il titolo del volume è preceduto da “in” e dal curatore in maiuscoletto con indicazione della curatela (a cura di) nel caso di pubblicazione in italiano, (ed.)/(eds.) in inglese; (éd.) in francese; (Hrsg.) in tedesco; (ed.)/(eds.) in spagnolo. Nel caso di “Atti di convegno”, “Cataloghi di mostra”, o casi assimilabili, la dicitura va posta dopo il titolo, eventualmente seguita tra parentesi tonde dall’indicazione di luogo (solo la città) e date di svolgimento dell’evento (per queste indicazioni rispettare sempre la lingua della pubblicazione):

CAVALLO 2008 = G. Cavallo, *Scritture e libri tra Romani e Barbari*, in J.-J. AILLAGON (a cura di), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, Catalogo della mostra (Venezia, 26 gennaio-20 luglio 2008), Milano 2008, pp. 398-399.

FALLA CASTELFRANCHI, MANCINI 1994 = M. Falla Castelfranchi, R. Mancini, *Il culto di San Michele in Abruzzo e Molise dalle origini all’Altomedioevo (secoli V-XI)*, in C. CARLETTI, G. OTRANTO (a cura di), *Culto e insediamenti micaelici nell’Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Atti del convegno internazionale (Monte Sant’Angelo, 18-21 novembre 1992), Bari 1994, pp. 507-551.

RUBERY 2013 = E. Rubery, *The Vienna “Empress” Ivory and its Companion in Florence. Crowned in Different Glories?*, in A. EASTMOND (ed.), *Wonderful Things. Byzantium through its Art*, Papers from the 42nd Spring Symposium of Byzantine Studies (London, 20-22 March 2009), Farnham 2013, pp. 99-114.

Schede in cataloghi di mostra

Nell’abbreviazione va indicato, preceduto dall’iniziale maiuscola del nome con un punto, il nome dell’autore della singola scheda, seguito da virgola e “in”, dall’abbreviazione che rimanda al catalogo (COGNOME DEL CURATORE anno di edizione, oppure TITOLO DEL CATALOGO anno di edizione [in assenza di un curatore]), dalle pagine e dal numero della scheda. Nello scioglimento rimandare direttamente al catalogo con i relativi riferimenti generali e non all’autore della singola scheda. Per l’abbreviazione in nota attenersi al seguente esempio:

I. KALAVREZOU, in EVANS, WIXOM 1997, pp. 158-158, scheda n. 105.

Voci di enciclopedie e repertori

Voci di enciclopedie seguono le stesse norme di articoli e contributi. I titoli di enciclopedie e repertori vanno segnalati in corsivo, seguiti da numero romano (non preceduto da “vol.” o “t.”), luogo e anno di pubblicazione del singolo volume o tomo. Il sottotitolo del singolo volume o tomo può essere specificato in corsivo, dopo il relativo numero seguito da due punti. I repertori più diffusi vanno abbreviati in tondo secondo gli acronimi correntemente in uso, opportunamente sciolti per esteso in bibliografia finale:

WESSEL 1978 = K. Wessel, *Kaiserbild*, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, Stuttgart 1978, coll. 722-853.

DOC IV = M.F. Hendy, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, IV: *Alexius I to Michael VIII, 1081-1261*, Washington DC 1999.

Siti web

Nel caso di citazioni da siti web, nello scioglimento si scriva il nome dell'autore seguito dal titolo del contributo in corsivo, dalla dicitura “disponibile su” in tondo, dal link al sito e, se indicato, dall'anno di pubblicazione tra parentesi tonde:

MORETTI 2017 = D.L. Moretti, *Classi di Follis anonimi bizantini*, disponibile su: www.academia.edu/classidifollisanonimibizantini (2017).

2) FONTI STORICHE E LETTERARIE (AUTORI CLASSICI, PATRISTICI E MEDIEVALI)

Le fonti storiche e letterarie devono essere citate di “prima mano”. Il riferimento in nota deve contenere il nome dell'autore (se conosciuto) in maiuscolo e il titolo uniforme dell'opera in corsivo, seguito dall'indicazione, senza virgola, dei passi specifici in base alle usuali partizioni del testo (libri, capitoli, paragrafi, versi, ecc...) ai quali si intende rimandare. Il nome dell'autore e il titolo dell'opera devono essere abbreviati secondo l'uso comune. Dopo l'indicazione del passo citato deve essere segnalata, tra parentesi tonde, l'edizione consultata secondo il sistema “COGNOME anno”, riferito al curatore, e le relative pagine. Solo quest'ultima andrà riportata nello scioglimento bibliografico, con l'ulteriore segnalazione dell'autore dell'opera, in tondo e rispettando la lingua della sede di pubblicazione, subito prima del titolo. Attenersi ai seguenti esempi:

In nota:

GREG. TUR., *Hist. Franc.* VI, 2 (OLDONI 2001, pp. 10-11).

In bibliografia:

OLDONI 2001 = M. Oldoni (a cura di), Gregorio di Tours, *Storia dei Franchi. I dieci libri delle Storie*, vol. II: *Libri VI-X*, Napoli 2001.

In nota:

MICH. PSELL., *Ep. ad Mich. Cer.* 4, 117-119 (CRISCUOLO 1990 [1973], pp. 25, 37).

In bibliografia:

CRISCUOLO 1990 (1973) = U. Criscuolo (a cura di), Michele Psello, *Epistola a Michele Cerulario*, Napoli 1990 (1973).

Nel caso la fonte fosse edita senza adeguate ripartizioni interne specificare, dopo le pagine dell'edizione consultata seguite da un punto, gli intervalli di righe considerate:

In nota:

MICH. ITAL., *Orat.* 43 (GAUTIER 1972, p. 249.8-10).

In bibliografia:

GAUTIER 1972 = P. Gautier (éd.), Michel Italikos, *Lettres et discours*, Paris 1972.

3) DIDASCALIE DELLE ILLUSTRAZIONI

Salvo casi particolari da concordare con la redazione, rispettare l'ordine delle informazioni in base agli esempi che seguono, rendendo nota, tra parentesi tonde, la provenienza dell'illustrazione:

Fig. 1. Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine*, 1296, Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore (foto dell'autore).

Fig. 2. Simone Martini, *San Ludovico da Tolosa e le sue storie*, 1317 (?), Napoli, Museo di Capodimonte, part. (da...).

PER LE NORME EDITORIALI COMPLETE:

www.kalkas.it

KALKAS È UNA RIVISTA DI PROPRIETÀ DEL CENTRO STUDI STORICO ARCHEOLOGICI DEL GARGANO
EDITA DA ALBERTO D'ANDREA PER EDIZIONI D'ANDREA S.N.C.

PER INVIARE ARTICOLI, SEGNALAZIONI E SUGGERIMENTI:
ea.acanfora@gmail.com

PER INFORMAZIONI E ABBONAMENTI:
EDIZIONI D'ANDREA s.n.c.
DI ALBERTO D'ANDREA E CHRISTIAN ANDREANI
VIA MARCACCI 20
64026 ROSETO DEGLI ABRUZZI (TE)
www.edizionidandrea.com
ordini@edizionidandrea.it

4
2022

ISSN: 2612-4637

