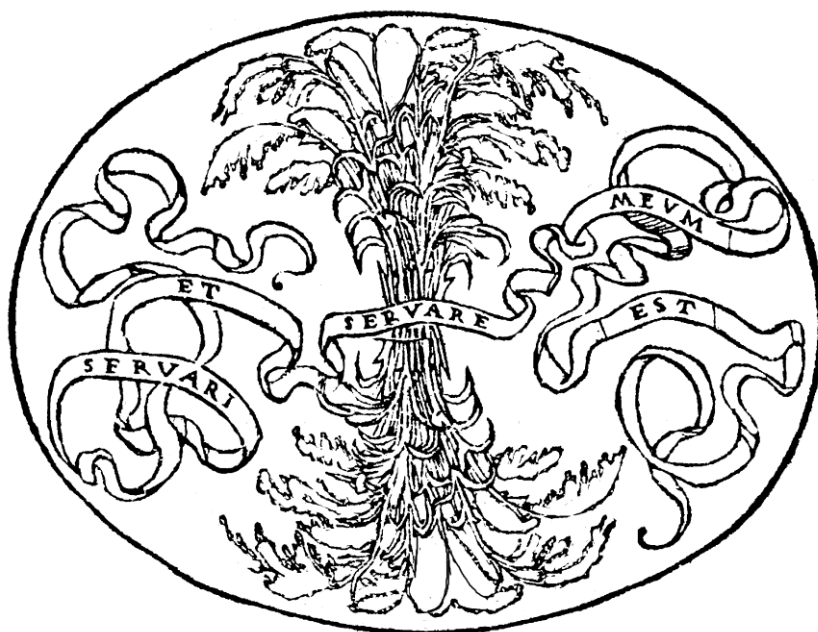


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 31/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- VERONICA SOFIA TULLI p. 1
Per una ricostruzione del fonte battesimale di Tino di Camaino
già nel duomo di Pisa
- CRISTIANA PASQUALETTI, FRANCESCO ZIMEI p. 30
Giovanni da Milano, «le figliole di Taddeo Ghaddi» e un libretto
devozionale
- GIOVANNI GIURA p. 45
«Opus Cenini Andreae de Colle». Un affresco ‘firmato’ di Cennino
Cennini e una proposta per l’allestimento delle *Annunciazioni* lignee
senesi ai primi del Quattrocento
- BRUNO CARABELLESE p. 72
Ettore Nini e un’inedita guida artistica di Faenza, con nuove notizie
sul donatelliano *S. Giovanni Battista* ligneo
- ANNA D’AMBROSIO p. 88
Jusepe de Ribera nella collezione Serra di Cassano: la provenienza
dello *Studio di un pipistrello e due orecchie* e di altri disegni
- ANTONIO MILONE p. 109
Il micromosaico di S. Teodoro dell’Ermitage: nuove fonti sulla storia
di un’opera paleologa
- LAURA MOURE CECCHINI p. 158
Tra entusiasmi, dubbi e fallimenti: Arte latinoamericana alla Biennale
di Venezia, 1899-1942
- SIMONE FACCHINETTI p. 195
I primi seguaci di Roberto Longhi. Materiali di studio
- FLAVIO FERGONZI p. 212
Ugo Mulas fotografa Jasper Johns: *0 through 9* in una sequenza di
riprese del 1965

**JUSEPE DE RIBERA NELLA COLLEZIONE SERRA DI CASSANO:
LA PROVENIENZA DELLO *STUDIO DI UN PIPISTRELLO E DUE ORECCHIE* E DI
ALTRI DISEGNI**

Tra il 2016 e il 2017 l'occasione della mostra *Jusepe de Ribera. The Drawings* tenutasi al Museo del Prado di Madrid e al Meadows Museum di Dallas ha consentito di portare all'attenzione del grande pubblico l'opera grafica dell'artista spagnolo, originario della cittadina di Játiva nella provincia di Valencia ma attivo a Roma e principalmente a Napoli¹, stilando un catalogo ragionato dei suoi disegni². Tra i 157 fogli autografi censiti dal curatore dell'esposizione, Gabriele Finaldi, uno dei più controversi è lo *Studio di un pipistrello e due orecchie* eseguito a sanguigna, gesso e acquerello rossi, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York a seguito della vendita Christie's del 1972 (Fig. 1)³. L'antica origine del disegno è rimasta a oggi avvolta nel mistero; lo stesso può dirsi di altri due fogli del maestro che qui si prenderanno in considerazione con l'obiettivo di far luce sull'importante provenienza collezionistica dalla famiglia Serra di Cassano.

Lo studio della documentazione conservata presso l'Archivio di Stato e l'Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli mi ha consentito di individuare un nucleo piuttosto coeso di fogli attribuiti a Ribera in un catalogo di vendita di beni offerti al Reale Museo Borbonico nel 1848, sul quale si tornerà più avanti, appartenuti a Luigi Serra IV duca di Cassano (1747-1825)⁴. Uomo assai incline alle arti liberali e raffinato bibliofilo, i suoi interessi personali furono esercitati in un momento di tragiche congiunture storiche che lo videro coinvolto nella congiura antiborbonica dei Medici e costretto all'esilio dopo i convulsi eventi del 1799, durante i quali ricoprì la carica di ministro per gli affari ecclesiastici⁵.

La famiglia Serra, di origine genovese, fece il suo ingresso pubblico tra le fila della nobiltà napoletana nel 1717, quando i figli del nobile ufficiale Giovan Francesco (1609-1656), capostipite del ramo dei duchi di Cassano, furono ascritti al seggio di Portanuova dopo aver ottenuto nel 1678 da Carlo II il titolo nobiliare sul feudo situato in Calabria Citra⁶. Poco meno di un decennio dopo la morte di Giovan Francesco i Serra si erano trasferiti definitivamente a Napoli e fu allora che il primo nucleo della collezione – per la stragrande maggioranza costituito da dipinti – raggiunse la città dove fu in parte venduto, come si ha ragione di

¹ Per un approfondimento sui soggiorni romano e napoletano si vedano MILICUA 1992; FINALDI 1992a e 1992b; SPINOSA 1992; DANESI SQUARZINA 2006; PAPI 2007 (in particolar modo si veda in quest'ultimo l'*Appendice documentaria - Le fonti sul soggiorno romano di Ribera* a cura di M. Epifani, pp. 241-255); *IL GIOVANE RIBERA* 2011; PORZIO-D'ALESSANDRO 2015; LANGE 2018.

² *JUSEPE DE RIBERA* 2016 (Madrid, Museo Nacional del Prado, 22 novembre 2016 - 19 febbraio 2017; Dallas, Meadows Museum, 12 marzo - 11 giugno 2017). La prima sezione del catalogo è costituita da 157 schede di disegni autografi, seguono cinque «attribuiti a» e trentuno «attribuzioni rifiutate».

³ Venduto da Christie's, Londra, 28 marzo 1972, lot. 79. Cfr. scheda n. 8, in *JUSEPE DE RIBERA* 2016, pp. 71-73.

⁴ «A Sua Eccellenza Il Ministro Segretario di Stato dell'Istruzione pubblica. Eccellenza. Luigi Serra Duca di Cassano espone all'Eccellenza sua quanto siegue [sic]. Egli tiene diversi quadri de' migliori autori antichi che possano maggiormente arricchire il Museo Borbonico. Tiene inoltre diverse stampe, disegni e ritratti come rilevasi dal qui compiegato incartamento, che sarebbero della più grande utilità per il citato Museo Borbonico. Volendo il potente distrarla, reclama quindi alla bontà dell'E.a S.a e la prega caldamente di proporla al Re Nostro Signore, facendone fare l'acquisto per il Museo Borbonico, trovandoli de' Capi d'Opera che meritano di esser conservati in quel Regio Locale. La prega quindi dare delle analoghe disposizioni onde siano esaminati i detti quadri, stampe, disegni e ritratti, e valutati» (ASSAN, IX D3 2.15, Napoli, 1° dicembre 1848, cc. 130r-v). Una prima ricostruzione delle vicende storico-collezionistiche qui approfondite è argomentata nella tesi di dottorato di Paola Fardella, alla quale va il merito di aver individuato, e parzialmente trascritto, una parte significativa dei documenti. Cfr. FARDELLA 1999, pp. 227-245, e l'appendice documentaria ai nn. 14 e 15 (ivi, pp. 327-336).

⁵ Un profilo di Luigi Serra bibliofilo è offerto da TROMBETTA 2020, pp. 21-48.

⁶ Per un inquadramento storico-biografico del primo ramo dei duchi di Cassano si veda AUGURIO-MUSELLA 1999, pp. 378-388, 396-448. si vedano anche LEONE 2004, pp. 15-25, e *SERRA DI CASSANO* 2005, pp. 86-90.

credere, per far fronte alle spese di successione⁷. Stabilitisi nel palazzo in via Monte di Dio a Pizzofalcone, intorno alla metà del Settecento gli esponenti del lignaggio furono ritratti dal pittore sorrentino Carlo Amalfi in una serie di sei tele di straordinaria qualità riemerse sul mercato antiquario, per le quali ancora rimane da sciogliere l'identità degli effigiati, eccetto quella dei coniugi Giuseppe (1714-1763) e Laura Serra (1723-1790), riconoscibili grazie alle didascalie a penna riportate sui cartoncini posti a supporto delle riproduzioni fotografiche di inizio Novecento dei due stessi ritratti conservate presso il fondo Salvatore Di Giacomo alla Biblioteca Nazionale di Napoli⁸.

Tra le esigue testimonianze iconografiche dei membri della famiglia Serra vi è ancora un'effigie in formato ovale del IV duca di Cassano Luigi, appartenente alla serie pervenuta incompleta di oltre 130 tele con i cosiddetti 'principi' convittori dell'Accademia degli Scelti, attualmente al Convitto Nazionale Maria Luigia di Parma; l'identità del giovane protagonista della tela è attestata dall'iscrizione che lo ricorda inoltre quale marchese di Strevi (Fig. 2)⁹.

Gli ultimi decenni del Regno borbonico si rivelarono determinanti nel cambiare le sorti del casato, che ebbe profondamente minati i suoi equilibri finanziari, causandone la frattura insanabile nei rapporti con la Casa Reale; il primogenito di Luigi, Giuseppe (1771-1837), fratello di Gennaro (il fervido sostenitore della Repubblica Napoletana che fu per questo giustiziato), fu di fatto l'ultimo esponente del ramo dei Cassano a ottenere riconoscimenti e incarichi di rilievo come quello di gran cacciatore e di presidente del Consiglio Generale di Calabria Citra, per poi divenire ufficiale murattiano e decurione della città di Napoli nel 1821.

Nel 1837 Luigi Serra *inniore* (1810-1883), figlio di Giuseppe e di Teresa di Tocco Cantelmo Stuart, offriva in garanzia tutti i suoi beni immobili ad Agostino Serra VIII principe di Gerace, appartenente al ramo dei duchi di Terranova¹⁰. Stando ai documenti, in quell'anno Luigi aveva infatti beneficiato di un prestito – il secondo, come si vedrà, elargito da Agostino di Terranova – del valore di 35.000 ducati. L'impossibilità di ripagare il debito, tuttavia, costrinse il duca di Cassano, non appena sei anni dopo, precisamente il 18 settembre 1843, a chiederne la dilazione concedendo ancora una volta in pegno tutti i quadri, i disegni e le stampe che si trovavano in suo possesso¹¹. Uno dei termini che regolavano il contratto prevedeva che al duca di Terranova fosse accordato il permesso di vendere le opere d'arte pignorate alla prima occasione favorevole qualora il debito non fosse stato ancora estinto allo scadere della dilazione. Ciononostante, i duchi di Cassano continuarono a mantenere la raccolta predisponendo per questa una dignitosa sistemazione al pianterreno della loro

⁷ Sui quadri Serra alienati nel 1664 si rimanda a VANNUGLI 1989, in particolare pp. 11-17, 31 e sgg. Si fa menzione della vendita anche in AUGURIO-MUSELLA 1999, pp. 391-396. Due postille manoscritte di Sebastiano Resta sulla copia delle *Vite* di Giovanni Baglione, conservata nel fondo Ottoboniano della Biblioteca Vaticana, costituiscono il tassello iniziale per risalire alle origini della raccolta Serra. Il padre oratoriano parlerà ancora della vendita e dei dipinti della famiglia nel Codice di disegni della Biblioteca Ambrosiana. Cfr. BORA 1976, p. 273.

⁸ PORZIO 2015, pp. 5-9, tavv. I-VI.

⁹ Al momento della nomina del suo successore, dopo essere stato eletto con frequenza trimestrale, semestrale e infine annuale, al principe convittore veniva affiancato il titolo di 'Emerito'. Dal secondo decennio del Settecento venne accordato a quest'ultimo il privilegio di omaggiare il Collegio di un proprio ritratto a olio, secondo una consuetudine che andò a sostituire quella di iscrivere i nomi dei principi convittori «su certi tabelloni» (*REGIO CONVITTO NAZIONALE MARIA LUIGLIA IN PARMA* 1926, pp. 16-17). Il ritratto conservato a Parma consente, a mio parere, di ipotizzare che i due personaggi maschili ritratti da Amalfi (cfr. PORZIO 2015, tavv. IV, VI) possano identificarsi con i fratelli Pasquale e Luigi Serra. Mi riservo di approfondire l'argomento in altra sede.

¹⁰ Agostino era figlio della nobildonna genovese Maria Antonia Grimaldi Oliva, VII principessa di Gerace e duchessa di Terranova, e del marchese Giovanbattista Serra. Il legame tra i duchi di Terranova e i duchi di Cassano fu rafforzato con le seconde nozze della principessa Grimaldi che sposò Pasquale Serra, fratello del IV duca di Cassano Luigi. Per un profilo di Agostino di Gerace collezionista si rimanda a FARDELLA 1999, pp. 245-250.

¹¹ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, *Scrittura privata tra Luigi Serra di Cassano ed Agostino Serra di Terranova*, 29 ottobre 1844, c.n.n.

residenza a Pizzofalcone, all'interno del «quartino a dritta al pian terreno» che fu ceduto in affitto ad Agostino per la durata di quattro anni¹².

Un incartamento conservato all'Archivio di Stato di Napoli rende noto che esattamente un mese prima, nell'agosto del 1843, Luigi *junior* aveva inviato al ministro segretario di Stato degli Affari Interni Niccolò Santangelo due proposte di vendita, l'una per la «collezione di disegni antichi e moderni di diversi autori più celebri e distinti» e l'altra per la «collezione di stampe di diverse scuole, e degli autori i più celebri e distinti», quest'ultima corredata da un elenco di descrizioni¹³. Il documento arricchisce notevolmente il resto del *corpus* conosciuto informandoci dell'intenzione di alienare al Reale Museo una parte della collezione, circoscritta ai soli disegni e alle stampe, ancor prima dell'offerta del 1848 mentre le opere si trovavano ancora impegnate. Come ben si evince dal contratto di dilazione, in quel momento la situazione finanziaria dei Serra si dimostrava talmente sfavorevole da non consentire neppure alla famiglia di restituire al duca di Terranova la prima delle rate previste per il risarcimento del debito, che ammontava a 34518 ducati, per la quale era stata stabilita una scadenza alla fine del mese di agosto del 1843¹⁴. È inoltre assai lecito credere che a sollecitare la proposta fosse stato proprio Agostino di Gerace – che in quell'anno aveva spostato la sua residenza in un palazzo in Strada Ponte di Chiaia –, da tempo ansioso di liberarsi degli oggetti provenienti da casa Serra e rientrare in possesso del denaro prestato. La scelta di volersi disfare di questa parte della collezione trova del resto una spiegazione nel fatto che, come si vedrà, poco più di un ventennio prima Agostino aveva deciso di restituire ai duchi di Cassano a titolo di deposito proprio i disegni e le stampe, portando con sé i soli dipinti ricevuti in garanzia, verso i quali doveva evidentemente nutrire un interesse particolare.

Il corposo elenco manoscritto redatto in occasione dell'offerta di vendita al Reale Museo Borbonico del 1848, stando all'intestazione del documento, comprende 105 dipinti antichi e 14 riferiti ad autori «moderni», 14 «quadri in miniatura sopra carta», ben 26 384 «Stampe sciolte» sistemate in cartiere e divise per scuole, «Stampe legate a Libri», «Stampe in Cartiere non ordinate nelle rispettive Scuole», «Ritratti» e 1 268 disegni. Quest'ultima sezione si rivela di straordinario interesse per le descrizioni dei «Disegni Antichi» che ammontano all'elevato numero di 1 025 fogli numerati e descritti in grafia chiara e linguaggio semplice. Eccezion fatta per le misure, le annotazioni dei disegni, alle volte corredate da «osservazioni» sui corrispettivi dipinti e incisioni, riportano per la maggior parte precise attribuzioni e informazioni sui soggetti formali, le tecniche e i supporti utilizzati¹⁵.

Nello scorrere le menzioni dell'elenco, al numero 524 compare la seguente voce: «Studio di due orecchie e di una Nottola a lapis rosso su carta bianca di Ribera», che permette di riconoscere il foglio della collezione Serra in quello oggi conservato a New York grazie alla

¹² *Ibidem*.

¹³ ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 355, fasc. 8, 1° agosto 1843, c.n.n. L'elenco è così ripartito: 4 068 «Stampe Sciolte» di «Scuola Italiana», 2 548 di «Scuola Francese», 212 di «Scuola Inglese», 1 287 di «Scuola Tedesca» e 1 664 di «Scuola Fiamminga» alle quali si aggiungono 14 662 «Stampe legate in Libri», 921 «Stampe in Cartiere non ordinate nelle rispettive Scuole» e 1 154 «Ritratti». Il documento è citato in MUZZI 1987, p. 36. Un primo catalogo con gli apprezzamenti delle stampe e dei disegni, a oggi disperso, fu vergato da Carlo del Majno Ivagnes il 6 novembre del 1822, a monte dei numerosi tentativi di vendita della raccolta. In un frammento di una lettera inviata da Giovan Battista Serra a suo zio Pasquale si legge: «Per le stampe io ho già prevenuto Gaetano, che domani verso le 9, verrò con il Sig. r del Mujno per rettificare il catalogo de' Disegni antichi, e moderni, operazione che si sarebbe fatta prima, se q.o signore fosse stato a' nostra disposizione soltanto» (ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, 21 dicembre 1822, c.n.n.).

¹⁴ ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, *Scrittura privata tra Luigi Serra di Cassano ed Agostino Serra di Terranova*, 29 ottobre 1844, c.n.n.

¹⁵ ASSAN, IX D3 2.15, *Collezione Disegni Antichi della casa di Cassano Serra*, cc. 144-207. Il documento appare citato per la prima volta in FARDELLA 1999, p. 243. Segnalo una discrepanza tra l'intestazione, dove si legge che i disegni antichi sono in totale 1 026, e l'elenco dei fogli, che invece si interrompe al numero 1 025.

presenza del pipistrello definito «nottola», termine derivante dal latino *Nyctalus noctula* con cui si identifica la specie conosciuta come Nottola comune della famiglia delle *Vespertilionidae*.

Il supporto cartaceo, adoperato da Ribera in orizzontale, accoglie una composizione simmetrica che accosta allo studio di un pipistrello, raffigurato al centro in posizione rialzata, quello di due orecchie umane, l'una di profilo e l'altra di scorcio, situate in basso in prossimità dei due angoli inferiori. Il carattere simbolico del disegno è enfatizzato dalla presenza del motto latino a lettere capitali «FULGET SEMPER VIRTUS [La virtù risplende sempre]», iscritto in un festone appena delineato nei soli contorni con le due estremità sorrette dalle minute zampe posteriori dell'animale.

L'apertura alare del pipistrello di 26 cm all'incirca, in rapporto alle dimensioni altrettanto realistiche delle due orecchie poste al di sotto, suggerisce immediatamente la riproduzione in scala naturale dei tre soggetti. È molto probabile che l'artista avesse osservato dal vivo la nottola dopo averla fissata a un supporto rigido e colto i particolari, riuscendo così a ottenere un risultato di incredibile naturalismo nonostante l'insieme appaia iconograficamente incongruo per via dei due studi anatomici. L'incontro tra Ribera e il pipistrello dovette avvenire nel periodo estivo, quando l'animale, uscito dalla fase letargica, è più attivo e spesso può rimanere imprigionato negli ambienti domestici perdendo l'orientamento; questa fortunata occasione potrebbe aver permesso all'artista di effettuare uno studio prolungato del pipistrello, disegnandolo con tratti sottili di gesso e acquerello rossi, i quali si infittiscono in corrispondenza del corpo peloso restituendone una percezione quasi tattile. I segni grafici si fanno più radi nelle due ali completamente tese che mostrano in diversi punti la colorazione della carta sottostante ricoperta da un leggero strato di pigmento rosso, dando l'illusione di riuscire a vedere attraverso la sottile membrana cutanea. Lo stesso risalto viene dato alle orecchie umane, che sono illuminate da sinistra, con un taglio di luce opposto a quello del pipistrello, a suggerire che sono state disegnate in momenti diversi. Sono incorniciate da una piccola sezione della superficie laterale del cranio, diversi segni definiscono l'ombra dietro ai rispettivi padiglioni auricolari, oltre che i pochi capelli, corti e sottili, nella parte superiore. Lo stato così compiuto delle orecchie fa immediatamente pensare a uno studio anatomico preparatorio, sull'esempio dei volumi dell'*inventione* disegnata da Agostino Carracci e incisa dal fratello Annibale per l'apprendistato dei giovani allievi¹⁶. Sin dal periodo rinascimentale la tradizione italiana vede infatti consolidato l'impiego di libri di disegni come veri e propri volumi pedagogici dove le tavole incise fanno da *pendant* al testo scritto, del quale però le stampe di Ribera sembra siano sprovviste¹⁷. È assai plausibile che il maestro sia venuto a conoscenza dei volumi carracceschi a Parma, città in cui aveva lavorato entro il 1611 per Mario Farnese duca di Latera, e presumibilmente anche a Roma presso l'Accademia di San Luca, nel corso del suo breve quanto significativo soggiorno tra il 1613 e il 1616 in cui ebbe rapporti con i Giustiniani e modificò il suo studio aprendo una finestra nel tetto per avere una luce naturale seguendo l'esempio di Caravaggio¹⁸. Tenendo ferma l'ipotesi che l'intenzione di Ribera sia stata quella di studiare un particolare anatomico, quasi certamente dal vivo, è a ogni

¹⁶ La successione cronologica dei fogli carracceschi e delle tavole a carattere anatomico ascritte a Ribera resta un argomento dibattuto. Cfr. *JUSEPE DE RIBERA* 1973, pp. 16-17, 70. Per un approfondimento del tema si rimanda a FARINA 2020. La studiosa, inoltre, accosta per prima il foglio di New York alle incisioni contenute all'interno de *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, pubblicate a Venezia nel 1608, opera dell'allievo di Agostino Carracci, Odoardo Fialetti. Cfr. *ivi*, pp. 128-129. Si vedano in particolare le incisioni catalogate da BARTSCH/BUFFA 1983, pp. 316, n. 200, 323, nn. 214-215.

¹⁷ Tra questi 'esercizi didattici' si annoverano anche le tavole incise da Luca Ciamberlano 'dopo' Agostino Carracci per il volume *Scuola perfetta* stampato da Pietro Stefanoni (Roma 1614) e la serie di 81 stampe, ancora dai disegni di Agostino Carracci, eseguite da Ciamberlano insieme a Francesco Brizio. Cfr. poi *JUSEPE DE RIBERA* 1973, p. 70, e FARINA 2020, pp. 127-128.

¹⁸ DANESI SQUARZINA 2006, p. 244; ZUCCARI 2011.

modo difficile immaginare che al momento della realizzazione del foglio di New York, datato intorno al 1622, egli avesse un seguito di allievi tale da giustificare un suo impiego didattico¹⁹.

Come è noto, si conoscono oggi tre tavole a carattere anatomico di sicura autografia riberesca: oltre allo *Studio di tredici occhi* e allo *Studio di nasi e bocche*²⁰, entrambe senza data e con la firma dell'artista incisa da mano apocrifia, riferimento imprescindibile rimane l'acquaforte nota come *Studio di nove orecchie* (Fig. 3), recante il monogramma e la data 1622, al quale il foglio di New York venne immediatamente accostato da Jonathan Brown sin dalla sua prima catalogazione nel 1973, dopo l'acquisto all'incanto e in occasione della mostra monografica di Princeton dedicata al maestro spagnolo in quell'anno²¹. Che il disegno non sia preparatorio dell'acquaforte è stato successivamente dedotto dallo stato finito e dalla rigorosa simmetria della composizione, arricchita dall'effetto coloristico dello sfumato dato dalla combinazione della sanguigna con l'acquerello rosso²². Nella stessa circostanza lo studioso americano riconfermava inoltre l'antica interpretazione del pipistrello come emblema della provincia di Valencia (sin dal 1503 l'animale divenne parte integrante dello stemma della città), alludendo forse a un ignoto committente con le stesse origini di Ribera²³. Più recentemente Viviana Farina ha proposto di spostare l'interpretazione del pipistrello da simbolo di Valencia a quello di valenciano²⁴: attraverso l'emblema della sua città d'origine il pittore si autorappresenterebbe come vittima di un'ingiustizia davanti alla quale non gli resta che esercitare la *virtus*. Il motto, inteso come esortazione alla perseveranza nella pratica virtuosa, noncurante del giudizio altrui, potrebbe così essere collegato a una vicenda personale dell'artista di cui nulla sappiamo. È opinione della studiosa che la lettura di un passo di uno dei racconti contenuti nella raccolta *Lo cunto de li cunti* del letterato napoletano Giovan Battista Basile possa chiarire il significato assunto dal pipistrello quantomeno nel contesto cortese in cui l'artista si muoveva in quegli anni, dove la cecità dell'animale era la metafora dell'ignoranza e dell'ottusità verso il riconoscimento e la pratica della buona condotta morale²⁵.

Il problema dell'enigmatico significato del foglio è affrontato nel catalogo del 2016 chiamando in causa una serie di fonti letterarie da cui Ribera potrebbe aver attinto, in primo luogo gli *Emblemas morales* di Sebastián de Covarrubias pubblicati per la prima volta a Madrid nel 1610 e largamente diffusi in tutta la penisola iberica. La seconda illustrazione degli *Emblemi* mostra nella fattispecie in posizione centrale due orecchie inscritte in una corona di spine

¹⁹ L'ipotesi, condivisa da chi scrive, si legge in FARINA 2020, p. 127. Il primo riconoscimento dell'artista a livello pubblico arriverà infatti solo alcuni anni dopo, precisamente dal 1626, con l'incarico presso la chiesa francescana della Santissima Trinità delle Monache.

²⁰ JUSEPE DE RIBERA 1973, pp. 71-72, nn. 8-9; E. Harris Frankfort, *Studies of Noses and Mouths*, scheda n. 79, in RIBERA 1992, pp. 181-182, n. 79. Cfr. poi EL MAESTRO DE PAPEL 2019, pp. 263-267.

²¹ BARTSCH/BELLINI-LEACH 1983, p. 286. Inequivocabile per Brown la somiglianza con tre delle nove orecchie: le prime due di profilo in alto a destra (l'una appena delineata e l'altra finita), rappresentate nello stesso verso delle due orecchie del foglio di New York, e quella scorciata nell'angolo in basso a destra, rappresentata nel verso opposto. Sulla base del confronto con l'acquaforte, Brown aveva ancorato il disegno al 1622, cronologia mantenuta sino a oggi. Cfr. JUSEPE DE RIBERA 1973, p. 154, n. 3. Si veda anche E. Harris Frankfort, *Studies of Eyes*, n. 78, in RIBERA 1992, pp. 179-181, n. 77.

²² FINALDI 2005, p. 29.

²³ JUSEPE DE RIBERA 1973, p. 155. Lo studioso rievoca in particolare la leggenda secondo cui un pipistrello si posò sull'elmo del re Giacomo I d'Aragona nel corso della campagna per la *Reconquista* di Valencia, occupata dai Mori nel 1238.

²⁴ In special modo durante la prima maturità, Ribera era solito inserire orgogliosi riferimenti circa la sua nazionalità e la provincia d'origine (*hispanus, valencianus* o *valentinus*), specificando talvolta il luogo dove si era formato (*romanus*) e la sua residenza (*partenope*), elementi, questi, che ricorrono tutti nel cartiglio posto in basso a sinistra nel *Sileno ebbro* del Museo Nazionale di Capodimonte. Cfr. SPINOSA 2006, scheda A65.

²⁵ FARINA 2020, pp. 131-132 e note 34-35. A tal proposito, Farina non esclude un sodalizio culturale avvenuto tra Basile, Ribera e il suocero nonché maestro di questi, Giovan Bernardino Azzolino, databile con tutta probabilità tra il 1622 e il 1629, mentre il letterato era al servizio del viceré Antonio Álvarez de Toledo, duca d'Alba. Cfr. *ivi*, p. 131.

mentre quattro teste di bambini soffiano nella loro direzione dai quattro angoli; in alto, il motto latino «SEPI AVRES TVAS SPINIS²⁶ [Fa siepe di spine alle tue orecchie]» è una citazione dal Libro dell'Ecclesiastico (28,28). Ancora, il pittore potrebbe aver desunto il motto del foglio di New York dalla seconda *Ode* del terzo libro di Orazio (vv. 17-20)²⁷, forse suggeritagli da una delle molte frequentazioni in seno alla corte napoletana²⁸.

Quello dell'artista vittima di calunnie resta a ogni modo un *topos* ricorrente nella produzione pittorica, le cui origini sono riscontrate all'interno della tradizione letteraria classica nel trattato di Luciano di Samosata intitolato *Non bisogna prestar fede facilmente alla calunnia*. In un agone di parole e immagini il sofista greco descrive in un passo la perduta tavola allegorica dipinta da Apelle nel IV secolo a.C. in risposta alla vicenda che lo vide coinvolto nell'accusa, lanciata dal rivale Antifilo, di aver cospirato contro Tolomeo²⁹.

Sebbene lo stato dell'arte non consenta di leggere tutti gli elementi del foglio in termini autoreferenziali, come una sorta di emblema o di impresa personale, ogni interpretazione conferma che ci troviamo davanti a un vero e proprio rebus in cui l'accostamento sofisticato di immagini e parole è viatico di un complesso programma allegorico tuttora irrisolto. Come si legge nell'elenco Serra, l'uso dell'appellativo 'nottola' a designare l'animale notturno per eccellenza ben si accorda al motto e alla prerogativa della virtù di risplendere in qualsiasi circostanza (*fulget semper*), persino durante la notte. Se lo studio di orecchie umane può essere accostato nelle intenzioni alla serie delle stampe anatomiche, diverso ci appare il significato del pipistrello, che l'artista rappresenta nell'atto di mostrare il cartiglio con un messaggio morale ben preciso.

Nell'esporre la sua dottrina filosofica nella *Summa contra gentiles*, S. Tommaso d'Aquino sviluppa autonomamente la fortunata metafora aristotelica dei «*nycticoracum oculi*», collocando in questo modo l'utilizzo simbolico dell'animale nel solco della lunga tradizione filosofico-letteraria occidentale che lo ha reso oggetto di numerose interpretazioni³⁰. Il pipistrello di Ribera continua, dunque, a configurarsi come un'interessante testimonianza iconografica carica di contenuti morali mediati da un soggetto che, per quanto si sa, costituisce un vero e proprio *unicum* nella produzione artistica italiana e straniera.

È necessario, a mio avviso, riconsiderare la profonda interrelazione tra la nottola e le due orecchie umane: essa sembra infatti vacillare se si considera che solo a partire dall'ultimo decennio del Settecento le ricerche proto-scientifiche basate sull'osservazione diretta dei fenomeni, dapprima in maniera semplice e accolte da un certo scetticismo, riuscirono a dimostrare come i chiropteri fossero in grado di orientarsi nei movimenti grazie al loro udito³¹. Il legame tra i soggetti del foglio è stato senz'altro suggerito finora dalla lettura che ha visto nelle orecchie il richiamo all'acutezza uditiva del rapace oppure, stando alle ultime ipotesi di Farina, il tramite essenziale alla circolazione di calunnie e maldicenze o, ancora, la tempestività

²⁶ COVARRUBIAS/BRAVO-VILLASANTE 1978, p. 202.

²⁷ «*Virtus repulsae nescia sordidae / Intaminatis fulget honoribus, / Nec sumit aut ponit secures / Arbitrio popularis aurae*»; «Ma l'onta ignora del disonore / Di gloria inoffuscabile riluce / Il Valore, né le armi prende o depone / Al soffio dell'arbitrio popolare» (trad. it. ORAZIO/CERONETTI 2018, p. 50).

²⁸ JUSEPE DE RIBERA 2016, p. 72.

²⁹ *Ibidem*. Il parallelismo con Apelle ritornerà nell'epigrafe latina IOSEPHVS DERIBERA HISPANVS CHRISTI CRUCE INSIGNITVS SVI TEMPORIS ALTER APELLES incisa sui blocchi di pietra nel *Ritratto di Magdalena Ventura con il marito e il figlio* (Toledo, Fundación Casa Ducal de Medinaceli). Cfr. SPINOSA 2006, scheda A120.

³⁰ Il paragone si trova precisamente in ARIST. *Metaph.* I 1, 993b 9-10. «*Sicut enim nycticoracum oculi ad lucem diei se habent, sic et animae nostrae intellectus ad ea quae sunt omnium natura manifestatissima*»; «Infatti, come gli occhi delle nottole si comportano nei confronti della luce del giorno, così anche l'intelligenza che è nella nostra anima si comporta nei confronti delle cose che, per natura loro, sono le più evidenti di tutte» (trad. it. ARISTOTELES/REALE 2004, p. 71). Cfr. poi TOMMASO D'AQUINO/CENTI 1975, I, pp. 64, 77, II, pp. 412, 462-463, III, pp. 604, 649-650, 676.

³¹ Le scoperte sul funzionamento degli apparati sensoriali dei pipistrelli, come appunto il sofisticato sistema percettivo a ultrasuoni che è alla base dell'ecolocazione, risultano poi definitivamente consolidate a partire dalla prima metà del secolo scorso.

dell'artista stesso che, come una vigile sentinella, deve essere pronto a captare le ingiurie e i pericoli che la vita gli riserva.

La chiave di volta a mio parere può ritrovarsi piuttosto nel fatto che l'esecuzione del disegno del pipistrello non sia contestuale ai due studi anatomici bensì precedente: oltre a ricevere la luce da una direzione opposta rispetto a quella dell'animale e a essere realizzate con un tratteggio molto più morbido, le orecchie occupano infatti una zona marginale del foglio, quella evidentemente rimasta libera dopo la composizione principale. Si può inoltre osservare come Ribera sarebbe potuto tornare a rappresentare in questo spazio uno o anche più dettagli ingranditi della nottola; egli invece ritrae le due orecchie riadoperando il supporto cartaceo a distanza di tempo con delle finalità di studio completamente diverse, verosimilmente alla presenza di un modello in posa davanti a lui.

Ritornando all'elenco Serra di Cassano del 1848 dal quale siamo partiti, all'interno sono ricordati altri 14 fogli di mano del maestro spagnolo, così menzionati: «154 Teschio di morto, a lapis rosso su carta bianca»; «183 Testa di Fauno, a lapis nero su carta bianca»; «194 Testa di Vecchio con barba, a lapis rosso su carta bianca»; «212 Testa in profilo con berretta a pelo, a lapis rosso su carta bianca»; «294 Testa di Vecchio con papalina, a lapis rosso su carta bianca»; «371 Testa in profilo caricata con orecchie di asino, a lapis rosso su carta bianca»; «372 Studio di Tedeschi di Cavallo, a lapis nero e rosso su carta bianca»; «399 Studio di Profilo, a lapis rosso su carta bianca»; «474 Bacchanale, a penna su carta bianca»³²; «522 Studio di Naso ed una orecchia a lapis rosso su carta bianca»; «523 Profilo di donna bendata, a lapis rosso su carta bianca»; «525 Profilo caricato d'un uomo che grida a lapis rosso su carta bianca»; «556 Una mano a lapis rosso su carta bianca» e «578 Figura colcata su d'un masso colle mani legate, a lapis nero su carta bianca».

Resta discussa invece la paternità dei seguenti disegni: «106 Santo Vescovo; a penna acquarellata bistro di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, da altri attribuito a Velasquez»; «327 Busto di Vecchio con papalina, a lapis rosso su carta bianca forse di Ribera»; «483 San Pietro trattizzato nero su carta rossiccia d'appresso Raffaele, forse di Guido Reni da altri creduto di Ribera»; «484 San Paolo trattizzato nero su carta rossiccia, d'appresso Raffaele forse di Guido Reni da altri creduto di Ribera» e «750 Studio di un Santo Martire, ed al rovescio studio d'una figura di Schiena con calzoni, a lapis rosso su carta bianca forse di Ribera»³³.

Del notevole gruppo di disegni indicati come opere autografe, il «Profilo di donna bendata» può essere individuato in una delle nuove attribuzioni del catalogo curato da Finaldi, la *Testa di profilo che indossa un velo e un soggolo* (Fig. 4), la cui antica provenienza può essere ora ricondotta qui per la prima volta alla famiglia Serra. Riferita a Ribera sin dalla sua prima apparizione nell'estate del 2016 per via dell'iconografia e dell'uso raffinato del *medium* utilizzato, la *Testa* fu pubblicata da Christie's nel catalogo di vendita della collezione di Brian Sewell. Il critico d'arte e collezionista inglese ne aveva infatti concluso l'acquisto tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento riconoscendone quasi certamente la mano spagnola grazie all'annotazione riportata a matita e in grafia moderna sul *verso* in basso a destra («*Espagne*») ³⁴. Tra le addizioni più interessanti al *corpus* grafico dell'artista, il foglio si presenta come un frammento di ridotte dimensioni, smarginato su tre lati, rappresentante una testa scorta di profilo, tagliata all'altezza della fronte. Pochi segni grafici fanno percepire la presenza di un velo che copre la zona degli occhi proiettando una fitta ombra sottostante a zig-zag. Il collo e

³² Il foglio arrega la seguente osservazione: «Di questo soggetto vi è il quadro nella Real Galleria di Napoli, e vi è la stampa incisa ad acquaforte dallo stesso Ribera». Quest'ultima è riconducibile all'acquaforte del *Sileno ebbro*, firmata e datata 1628, tratta dall'omonimo dipinto oggi a Napoli al Museo Nazionale di Capodimonte (1626). New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Mrs. John Sichel (1966), 272x355 mm, incisione a puntasecca, bulino e brunitura.

³³ ASSAN, IX D3 2.15, *Collezione Disegni Antichi Della casa di Cassano Serra*, cc. 144-207.

³⁴ Cfr. scheda n. 13, in JUSEPE DE RIBERA 2016, pp. 82-83, cat. 13. Ringrazio inoltre Jean-Luc Baroni per avermi inviato la riproduzione fotografica del disegno insieme a una scheda tecnica.

una parte laterale del volto sono invece cinti da un soggolo che si ricongiunge con il velo alla sommità del capo; questi due elementi tipici dell'abbigliamento vedovile e monacale hanno indotto la critica a pensare che a essere effigiata possa essere invero una suora, soggetto sperimentato dall'artista anche in un insolito ritratto satirico dove i tratti somatici grotteschi della religiosa, identificata con la madre superiora del convento napoletano della Santissima Trinità delle Monache, nata donna Vittoria de Silva, sono esasperati al limite del mostruoso³⁵.

La menzione nell'elenco di vendita conferma dunque la presunta femminilità della *Testa di profilo*, precedentemente ipotizzata da Finaldi il quale ne aveva giustamente sottolineato la delicatezza delle labbra e del volto privo di peli facciali rispetto ai corrispettivi grafici maschili. Se il profilo pare realizzato da un'unica linea ininterrotta, Ribera costruisce la tridimensionalità del volto attraverso una serie di tratti brevi e affilati di gesso, tracciati sul ponte del naso, sotto la narice e lungo il profilo delle labbra e del mento³⁶. Ulteriori segni grafici, ora brevi e ora più estesi, sono reiterati nella parte inferiore a definire le numerose pieghe del soggolo, che stringendosi genera delle morbide rughe nella pelle al di sotto del mento.

Per certi aspetti il disegno può essere accostato alla *Testa di uomo con turbante*³⁷ e al sopra menzionato *Ritratto satirico di badessa*, opere grafiche datate intorno al 1625 e ritenute coeve. È stato più volte osservato come l'artista fosse specializzato nell'immortalare teste diversamente atteggiate, avvolte da veli e bende e con indosso diverse tipologie di copricapi. Il profilo femminile si discosta tuttavia non poco dagli esempi noti (quasi sempre appartenenti alla sfera del grottesco, del satirico e al genere caricaturale³⁸), per una maggiore aderenza al dato reale e per il suo 'umorismo cupo' enfatizzato dal fatto che l'osservatore è incapace di riconoscerne l'identità. Il tema della cecità e, più in generale, della limitazione della vista come allegoria dell'ottusità morale è motivo ricorrente nella produzione pittorica e grafica di Ribera³⁹, ampiamente affrontato sin dal 1615-1616 insieme al suo contraltare allegoricamente rappresentato nel dipinto *Il senso della vista* della serie dei *Cinque sensi* (Città del Messico, Museo Franz Mayer), di cui esistono decine di versioni e di copie a riprova della fortuna di tali soggetti⁴⁰.

La *Testa di profilo* trova un suggestivo parallelismo in un'altra aggiunta al catalogo del 2016, la cosiddetta *Testa virile con passamontagna* dello Staatliche Museen di Berlino (Fig. 5)⁴¹, già ascritta alla scuola di Annibale Carracci; in essa al modello dell'effigiato è fatto indossare invero non un indumento invernale ma una calotta protettiva tipica dell'abbigliamento militare, solitamente realizzata in morbida pelle di camoscio, a mo' di benda, che gli oscura la vista. Riacquisita così la corretta lettura iconografica del disegno berlinese a inchiostro bruno, l'interpretazione in chiave moralistica del foglio è meglio circostanziabile a una critica morale verso l'attività del nuigerante, reso non vedente dalla calotta di camoscio che serve a proteggergli la testa dallo sfregamento dell'elmo metallico.

Imprescindibile per la critica è per di più il rapporto con il disegno raffigurante la *Testa di giovane donna* detta *La figlia dell'artista* (Fig. 6), scomparso o perito in un incendio nel 1943, già

³⁵ Londra, collezione privata, 120x92 mm, gesso rosso. Si vedano FARINA 2014b, pp. 477-479, fig. 1, e scheda n. 135, in JUSEPE DE RIBERA 2016, pp. 324-325, cat. 135.

³⁶ Cfr. scheda n. 13, JUSEPE DE RIBERA 2016, p. 82.

³⁷ Francoforte sul Meno, Städel Museum, Graphische Sammlung, 179x141 mm, penna e inchiostro marrone, inv. 4326. Cfr. FINALDI 2005, pp. 24-26, fig. 3; scheda n. 18, in JUSEPE DE RIBERA 2016, pp. 92-93.

³⁸ Per un approfondimento si vedano TURNER 2010, pp. 456-453; FARINA 2015; JUSEPE DE RIBERA 2016. Nel catalogo sono rilevabili all'incirca 25 disegni fra teste grottesche, caricature, ritratti satirici e parodici, in particolare quelli alle schede n. 7, 11-12, 16-17, 132-134. Cfr. poi FARINA 2017, pp. 59-67.

³⁹ Suggestiva la lettura sulla serie dei *Cinque sensi* offerta da Hannah Joy Friedman (FRIEDMAN 2021). Lo studio consente di inquadrare la riflessione che ci fu nel Seicento intorno a questi temi nella rosa degli interessi filosofici e soprattutto scientifici maturati nell'Accademia dei Lincei (fondata nel 1603). Oltre che a Roma, l'Accademia ebbe sede a Napoli nel periodo in cui Ribera era impegnato nella realizzazione dei *Cinque sensi*. Cfr. ivi, pp. 1118-1125.

⁴⁰ SPINOSA 2006, pp. 38-39 e schede n. A41-A44, B2, C15 (con bibliografia precedente).

⁴¹ Cfr. scheda n. 112, in JUSEPE DE RIBERA 2016, pp. 276-277.

conservato al Museo Civico Filangieri di Napoli; il bozzetto a seppia, in passato posseduto dal padre oratoriano Sebastiano Resta, ritraeva frontalmente una giovane donna il cui ovale del viso era circoscritto similmente da un soggolo e da un copricapo annodato all'altezza delle tempie⁴².

Va infine notata la singolare menzione nell'elenco Serra di due fogli tratti da Raffaello attribuiti a Ribera o a Guido Reni, confermando l'adesione del valenzano al mondo dell'artista bolognese ampiamente rilevata in più occasioni da Viviana Farina, che ha evidenziato anche il sottile e acuto dialogo a distanza tra Ribera e Reni proprio nel foglio già del Museo Filangieri di Napoli, nel quale Ribera sembra ripensare al volto della giovane donna con in braccio un cagnolino che compare nel reniano *Ratto di Elena* oggi al Louvre⁴³.

La dispersione della raccolta Serra fu piuttosto complessa e articolata. Si è già avuto modo di ricordare che il 1° dicembre 1848 Luigi Serra, allora trentottenne, scrisse al Ministero della Pubblica Istruzione, questa volta includendo nel voluminoso catalogo di vendita anche i dipinti⁴⁴. Dopo tredici giorni, l'offerta venne trasmessa alla Commissione di Antichità e Belle Arti, che fu incaricata di esaminare tutto l'insieme dei quadri, dei disegni antichi e moderni e delle stampe⁴⁵. Per effetto del decreto ministeriale del 22 gennaio 1849, i membri della Commissione allora in carica – Giovan Battista Finati, Andrea Calì e Paolo Falciani – visitarono più volte la nobile residenza in via Monte di Dio per osservare e periziare le tre raccolte, deliberando infine l'acquisto di soli quattro quadri «sebben non pochi tra essi potrebbero meritare di far parte della real Quadreria»⁴⁶. In quanto al resto, ritenendo che il Museo Borbonico «non è secondo ad alcun altro Museo, ed è privo affatto di una Collezione di antiche stampe, e scarsissimo in fatto di disegni», i tre incaricati convennero sull'importanza di acquistare entrambe le collezioni, pressoché nella loro interezza⁴⁷. Le pratiche della vendita andarono avanti almeno fino al 1851: soltanto il 22 gennaio la Commissione pregava Sua Eccellenza di riallacciare le trattative rimaste in sospeso dal 1849 sostenendo il pagamento in rate annuali, com'era già stato proposto per i dipinti. La questione sembra a ogni modo concludersi nell'aprile di quell'anno con la risposta del Ministero dell'Interno di interrompere gli accordi a causa delle condizioni economiche del Museo «al presente non molto propizie»⁴⁸. Seppure non siano sopraggiunte notizie sicure in merito, alla luce degli eventi si può dedurre che a questa altezza cronologica Agostino di Gerace non era ancora stato ripagato della somma data in prestito nel 1837, la cui scadenza era stata prorogata al 1843.

⁴² Cfr. scheda n. 51, in *JUSEPE DE RIBERA* 2016, pp. 155-156. Il disegno è stato citato di recente in *MUSEO CIVICO GAETANO FILANGIERI NAPOLI* 2021, pp. 28, 30.

⁴³ FARINA 2014a, pp. 72-97, in particolare p. 89.

⁴⁴ Si rimanda in particolare alla nota 4 di questo contributo.

⁴⁵ ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 355, fasc. 8, 5 gennaio 1849, c.n.n.

⁴⁶ ASSAN, IX D3 2.15, *Ministeriale permettente che tre componenti della Commissione si rechino in casa del signor Duca ad esaminare i suoi oggetti*, c. 123. I dipinti in questione sono «due mezze figure al naturale, sopra tela di palmi due e centesimi 2 in quadro, del Correggio; l'adorazione de' pastori e de' Magi: quadri compagni sopra rame di pal. due circa per palmo uno e cent.i 9 circa, di Baldassar Peruzzi; ed uno studio di due teste sopra tela di palmo uno e cent.i 3 circa, per palmi due e cent.i 2 circa, di Pietro Paolo Rubens» (*ibidem*).

⁴⁷ ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 355, fasc. 8, 14 aprile 1851, c.n.n. «Eccellenza [...] la Commissione rammenta alla E. V. che sin dal 22 gennaio 1849, sulla offerta del Sig. Duca di Cassano venne incaricata di esaminar fra l'altro la ricca e rara collezione de' disegni e stampe, per la conoscenza della medesima, senza darsi al proprietario alcuna promessa di possibile acquisto; e che eseguito un tale incarico la Commissione riferiva fra l'altro in data del 3 aprile dello stesso anno, che le raccolte di disegni e stampe non vanno mai disgiunte dà più illustri Musei d'Europa, essendo esse della più alta necessità à severi studi della conoscenza delle scuole, de' metodi di comporre, e quel ch'è più, dei diversi stili di quanti Maestri vantino le arti belle dal loro risorgimento sino al presente secolo. E poiché il nostro real Museo Borbonico non è secondo ad alcun altro Museo, ed è privo affatto di una Collezione di antiche stampe, e scarsissimo in fatto di disegni, hanno opinato i suddetti di fare una scelta delle migliori stampe e disegni, e acquistare le intiere due collezioni della casa di Cassano, encluse quelle degli autori moderni viventi, quando non si volesse permettere dal proprietario che le sue Collezioni restassero sfiorate dà più importanti monumenti» (*ibidem*).

⁴⁸ ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 355, fasc. 8, 26 aprile 1851, c.n.n.

Che Giuseppe Serra – il quale pure aveva ereditato dal padre una certa competenza bibliofila – stesse immaginando di disfarsi di una parte della «rispettabile» raccolta libraria sin dal 1810 lo si può dedurre dal carteggio tra Gian Giacomo Trivulzio e il pittore e segretario dell'Accademia di Brera Giuseppe Bossi⁴⁹. Come si è già rilevato all'inizio, la solidità del patrimonio familiare venne oltremodo intaccata allorché alcuni membri della famiglia presero parte al breve corso della Repubblica Partenopea; la situazione dovette notevolmente aggravarsi diversi anni dopo, a partire dal 1806, in seguito allo schieramento della famiglia a favore dei francesi. Non è certo un caso che la maggior parte dei volumi più ragguardevoli raccolti da Luigi *seniore* giunse ad Althorp, insieme a un nutrito gruppo di stampe e disegni, dopo l'acquisto fattone dal II conte Spencer, George John, a un prezzo rimasto fino a noi sconosciuto⁵⁰. Il nobiluomo aveva infatti soggiornato a Napoli tra la fine del 1819 e i primi del 1820 in compagnia del suo bibliotecario di fiducia Thomas Frognall Dibdin, ingaggiato per incrementare la sua raccolta di manoscritti, incunaboli e cinquecentine in edizioni rare e preziosissime⁵¹.

Occorre specificare che già nel 1822 il principe Agostino di Gerace aveva concesso un primo prestito di 45.000 ducati a Luigi *seniore* e al figlio di questi Giuseppe, da pagarsi in monete d'oro e d'argento del giusto peso e restituire entro la fine del mese di novembre del 1826⁵². Dall'*Articolo quinto* dell'incartamento relativo alle clausole del contratto sinallagmatico, riconosciuto da Ferdinando I come «pubblico atto autentico», si evince che dovevano essere dati in malleveria «diversi oggetti mobili, consistenti in gioje, stampe, e quadri». Previo consenso e approvazione sottoscritta dai duchi di Cassano, il principe veniva altresì autorizzato ad aprire le trattative di vendita dei beni immobili nell'arco dei quattro anni che lo separavano dal termine previsto per il saldo del debito e a tenere presso di sé l'eventuale somma ricavata «a beneficio a conto, o a saldo de' suddetti ducati quarantacinquemila»⁵³. In questa circostanza, con la complicità di Agostino furono vergati tre inventari andati dispersi da cui furono tratte varie copie: due elenchi diversi, uno per i dipinti e uno per i disegni e le stampe, rispettivamente firmati da Giuseppe Cammarano e Carlo del Majno Ivagnes, e un terzo per i gioielli stilato da Gaetano Boscaglia. Come si è detto, la quadreria dei Serra di Cassano verrà trasferita a più riprese nell'appartamento di Agostino, domiciliato al n. 18 della

⁴⁹ FARDELLA 1999, pp. 228-229 e note 6-8. La lettera a seguire si trova pubblicata per la prima volta in NICODEMI 1961, pp. 629-630. Milano, 14 luglio 1810: «Salutami Tassoni, Delfico, Andrei, Celentano, Cassano ecc. Ricordati che nella libreria di quest'ultimo vi sono i disegni originali che hanno servito ai rami dell'Ariosto di Venezia pel Franceschi 1584, in 4° e che starebbero assai bene nella tua libreria. In questi momenti Cassano non sarà forse lontano dal disfarsene, altre che essi sono estranei alla sua raccolta. Mi ricordo che Cicognara faceva loro la corte. Cassano ha anche due o tre begli Aldini in pergamena; potresti dar loro il tasto. Chi sa? O per cambio, o per oro potrebbero non isdegnarsi di cambiar cielo».

⁵⁰ Allo stato attuale del presente studio sono ancora in corso le ricerche sui disegni e le stampe Serra alienate al conte Spencer.

⁵¹ A pochi anni di distanza dalla vendita spenceriana, dal dicembre 1822 al giugno 1824, Luigi Serra offrì alla Reale Biblioteca Borbonica l'acquisto di più di 2400 codici e manoscritti, in seguito valutati dai bibliotecari Lorenzo Giustiniani e Cataldo Jannelli, i quali si pronunciarono favorevolmente proponendo però un ribasso rispetto alla somma richiesta. Ancora una volta, le trattative si interruppero nel giugno del 1824 a causa delle limitazioni finanziarie della Casa Reale, determinando la dispersione dell'inestimabile patrimonio. La relazione dell'offerta, forse opera di Giustiniani, è in parte edita in TROMBETTA 2020, pp. 47-48 e nota 38. Il catalogo della *Cassano Library*, realizzato da Dibdin, fu pubblicato nel 1823 come supplemento alla ben nota *Biblioteca Spenceriana*. Cfr. DIBDIN 1823. Sul volume spenceriano si vedano inoltre G. Doria, *La biblioteca Serra di Cassano*, in DORIA 1966, pp. 189-194; DONDI 2007; L. Pironti, *La biblioteca Cassano-Serra ed il suo catalogo*, in PIRONTI 2019, pp. 55-58. L'intera collezione libraria del conte di Spencer (di cui circa 200 cinquecentine provenienti da casa Serra) fu infine venduta nel 1892 alla moglie del defunto commerciante John Rylands, divenendo un nucleo costitutivo della John Rylands Library di Manchester, dov'è tuttora conservata.

⁵² ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, *Scrittura privata con la quale Agostino Serra concede in prestito a Luigi Serra un prestito di 45.000 ducati*, 12 novembre 1822, c.n.n. L'atto vedeva dunque schierati da una parte Luigi *seniore* e suo figlio il marchese Giuseppe, insieme al suo vicario e procuratore generale il maresciallo ordinatore Nicola Celentani, e dall'altra Agostino di Terranova.

⁵³ ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, 12 novembre 1822, c.n.n.

stessa via Monte di Dio. Diversamente, i disegni e le stampe continueranno a essere tratti dalla famiglia; in particolare Giuseppe, nelle vesti di depositario, si propose di sistemarli in un'apposita stanza di Palazzo Serra di Cassano con l'intento di custodirli e preservarli «dalla polvere e dalle tarle»⁵⁴. I Serra avevano d'altronde riconosciuta una predilezione verso la raccolta e la conservazione – per non parlare già di tutela – dei libri, come traspare dalla testimonianza dell'erudito giureconsulto Lorenzo Giustiniani all'inizio dell'Ottocento⁵⁵. Allorché il debito venne saldato nel 1834, ai duchi di Cassano fu restituita l'intera raccolta di stampe e di disegni antichi e moderni insieme agli altri beni non alienati, che rimasero nel palazzo di famiglia fino al 1837, anno della morte di Giuseppe, sopraggiunta solo quattro mesi prima del prestito elargito al figlio Luigi poc'anzi visto. Seppur con alcune riserve da parte dei proprietari, al primo accordo del 1822 fece seguito una serie di estenuanti tentativi di vendita degli oggetti impegnati, che in diverse circostanze furono così inventariati e apprezzati. Tali vicende possono essere in parte determinate dalla corrispondenza tra Giovan Battista (undicesimo figlio di Luigi *seniore*), suo zio Pasquale Serra (nonché patrigno di Agostino di Gerace, che era nato dalle prime nozze della principessa Maria Antonia Grimaldi Oliva) e il procuratore generale Nicola Celentani. Le copie dei cataloghi di vendita delle opere grafiche attraversarono le rotte del mercato internazionale, giungendo anche a Parigi e a San Pietroburgo, grazie alla fitta rete di rapporti personali e diplomatici intrattenuti dai membri della famiglia⁵⁶. Come traspare dal carteggio, Pasquale Serra svolgerà insieme al principe Agostino un ruolo cruciale nell'intermediare come un vero e proprio agente di buona parte delle trattative – arriverà anche a proporre una vendita all'incanto al fine di liquidare l'intera collezione il prima possibile. Gli sforzi perseguiti non condurranno in ogni caso agli esiti sperati, e gli inestimabili fogli, dopo la negazione del Reale Museo nel 1851, acquistati singolarmente o in gruppi, entreranno a far parte di numerose raccolte italiane e straniere, seguendo così lo stesso destino di dispersione della quadreria.

Nel contesto che si è fin qui ricostruito, l'elenco del 1848, oltre a rivelarsi importante per ripercorrere l'*excursus* di noti disegni dell'artista valenzano, stabilendone la comune provenienza dall'antico casato genovese dei Serra trapiantato a Napoli, si configura come una rara testimonianza, utile a tracciare un quadro più limpido del collezionismo di opere grafiche nella città partenopea tra Sette e Ottocento, che ha nella figura del IV duca di Cassano uno dei più validi esponenti. Il suo profilo di accorto raccoglitore di disegni dei principali maestri

⁵⁴ ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, 26 giugno 1827, c.n.n.

⁵⁵ «L'illustre Duca di Cassano D. Luigi Serra tiene la sua libreria daddovero rispettabile sì per la scelta fattavi di ottimi libri, e delle più belle edizioni di Europa, sì anche per l'unica raccolta che vi ha in Napoli delle più belle e rare edizioni del primo secolo della stampa, elegantemente ligate, fatte fare in Napoli, ed in altre parti dell'Italia e fuori ancora» (GIUSTINIANI 1797-1805, VI (1803), p. 351).

⁵⁶ Ancora nel 1825 Pasquale Serra, rivolgendosi al procuratore generale Nicola Celentani, si esprimeva in questi termini nella seguente missiva inedita: «Gentilissimo D. Nicola. Dalla vostra in data di jeri rilevo l'esclusiva del Contratto di vendita de' quadri, de' quali la Marchesina mi avea dato conoscenza. Nel tempo stesso, son rincresciuto che sia così difficile procurare la vendita di tali effetti, in modo che ci vedremo arrivare il maturo della somma in Nov[embr]e 1826, e gli oggetti destinati a soddisfarla non si saran venduti. Con questa occasione vi prevengo, che non perdendo di mira il bene della Casa Cassano sù di quest'articolo, mi è riuscito di proporre in Pietroburgo la vendita delle Stampe, e disegni, e mi giovo sperare di trarne qualche risultato affermativo. Non si può però contrattare l'alienazione senza avere presente almeno il catalogo di tali oggetti. È per questa ragione, che vi prego di far fare una copia del catalogo, ch'è presso di voi simile a quella, che fu rimessa in Parigi, e farla scrivere di carattere chiaro, ma strettissimo inviandola a me, che avrò cura rimetterla al mio corrispondente, senza interesse alcuno della Casa di Cassano. E se mai non avete persona, che possa fare detta copia del catalogo, mandate l'originale a me, che sarà mia cura farla esemplare, e vi farò sapere la spesa per esserne rimborsato. In attenzione di vostro grato riscontro, sono con stima» (ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, Napoli, 30 marzo 1825, c.n.n.). Il carteggio tra Giovan Battista Serra, Pasquale Serra e il Celentani è conservato in ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, è in parte riportato in FARDELLA 1999, pp. 231-232, 234-236.

europei non aveva sinora trovato spazio nell'ambito della storiografia del collezionismo nell'Italia meridionale, dal momento che tale attività era stata celata dall'esercizio della colta passione bibliofila.



Fig. 1: Giuseppe de Ribera, *Studio di un pipistrello e due orecchie*, 1622, 159x279 mm, gesso, pennello e acquerello rossi su carta beige. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund (1972), inv. 1972.77. Image © The Metropolitan Museum of Art



Fig. 2: *Ritratto di Luigi Serra di Cassano marchese di Strevi*, 1766. Parma, Convitto Nazionale Maria Luigia. Su concessione del Ministero della Cultura, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza



Fig. 3: Jusepe de Ribera, *Studio di nove orecchie*, 1622, 140x216 mm, incisione all'acquaforte. Londra, British Museum, inv. 1874,0808.749. © The Trustees of the British Museum



Fig. 4: Jusepe de Ribera, *Testa di profilo che indossa un velo e un soggolo*, 1620 ca, 138x126 mm, gesso rosso e acquerello rosso. Collezione privata. Per gentile concessione di Jean-Luc Baroni Ltd



Fig. 5: Jusepe de Ribera, *Testa virile con passamontagna*, 1630 ca, 245x180 mm, pennello e due sfumature di inchiostro bruno. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20821. © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, foto: Volker-H. Schneider



Fig. 6: Jusepe de Ribera, *Testa di giovane donna (La figlia dell'artista)*, 1625 ca, bozzetto a seppia. Napoli, Museo Civico Gaetano Filangieri. Su concessione del Museo Civico Gaetano Filangieri

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELES/REALE 2004

ARISTOTELES, *Metafisica*, introduzione, traduzione e commentario di G. REALE, Milano 2004.

AUGURIO–MUSELLA 1999

F. AUGURIO, S. MUSELLA, *I Serra di Napoli*, parte seconda, in E. Podestà, F. Augurio, S. Musella, *I Serra*, a cura di A. Serra di Cassano, Torino 1999, pp. 357-464.

BARTSCH/BELLINI–LEACH 1983

A. VON BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, XLIV (già XX, parte 1). *Italian Masters of the Seventeenth Century*, a cura di P. BELLINI, M.C. LEACH, New York 1983.

BARTSCH/BUFFA 1983

A. VON BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, XXXVIII (già XVII, parte 5). *Italian Artists of the Sixteenth Century*, a cura di S. BUFFA, New York 1983.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

COVARRUBIAS/BRAVO-VILLASANTE 1978

S. DE COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, a cura di C. BRAVO-VILLASANTE, Madrid 1978.

DANESI SQUARZINA 2006

S. DANESI SQUARZINA, *New Documents on Ribera, 'Pictor in Urbe', 1612-16*, «The Burlington Magazine», 1237, 2006, pp. 244-251.

DIBDIN 1823

T.F. DIBDIN, *Bibliotheca Spenceriana, Containing Part of the Cassano Library, Books Added, and a General Index. A Descriptive Catalogue of the Books Printed in the Fifteenth Century, Lately Forming Part of the Library of the Duke di Cassano Serra [...] with a General Index of Authors and Editions [...]*, Londra 1823.

DONDI 2007

C. DONDI, *Pathways to Survival of Books of Hours Printed in Italy in the Fifteenth Century*, in *Books on the Move. Tracking Copies through Collections and the Book Trade*, a cura di R. Myers, M. Harris, G. Mandelbrote, New Castle-Londra 2007, pp. 113-132.

DORIA 1966

G. DORIA, *Mondo vecchio e nuovo mondo*, Napoli 1966.

EL MAESTRO DE PAPEL 2019

El maestro de pape Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX, a cura di M.L. Cuenca, A.H. Pugh, J.M. Matilla, Madrid 2019.

FARDELLA 1999

P. FARDELLA, *Del collezionismo privato di dipinti a Napoli. 1799-1860*, tesi di Dottorato in Discipline storiche dell'arte medioevale, moderna e contemporanea e Critica delle arti figurative nell'Italia meridionale, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1999.

FARINA 2014a

V. FARINA, *Al sole e all'ombra di Ribera. Questioni di pittura e disegno a Napoli nella prima metà del Seicento*, Castellammare di Stabia 2014.

FARINA 2014b

V. FARINA, *Ribera's Satirical Portrait of a Nun*, «Master Drawings», 4, 2014, pp. 471-480.

FARINA 2015

V. FARINA, *Ribera mirando a Leonardo: nuevas observaciones, una desconocida 'caricatura de vieja' y otra inédita cabeza grotesca*, «Ars & Renovatio», III, 2015, pp. 72-92 (disponibile on-line https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio/article/view/ribera-mirando-a-leonardo/RIBERA-MIRANDO-A-LEONARDO).

FARINA 2017

V. FARINA, *Ai confini del ritratto. Teste grottesche, effigi satiriche e una caricatura di Jusepe de Ribera, «Zeus»*, 5-6, 2017, pp. 59-67.

FARINA 2020

V. FARINA, *A Bat and Two Ears and Jusepe de Ribera's Triumphant Virtue*, «Metropolitan Museum Journal», LV, 2020, pp. 125-134 (disponibile on-line https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Farina_Metropolitan_Museum_Journal_v_55_2020).

FINALDI 1992a

G. FINALDI, *A Documentary Look at the Life and Work of Jusepe de Ribera*, in *RIBERA* 1992, pp. 3-8.

FINALDI 1992b

G. FINALDI, *Documentary Appendix: The Life and Work of Jusepe de Ribera*, in *RIBERA* 1992, pp. 231-255.

FINALDI 2005

G. FINALDI, *Dibujos inéditos y otros poco conocidos de Jusepe de Ribera*, «Boletín del Museo del Prado», 41, 2005, pp. 24-44 (disponibile on-line <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/dibujos-ineditos-y-otros-poco-conocidos-de-jusepe/9608ba9e-568a-4cd4-9d88-4719290fb19f>).

FRIEDMAN 2021

H.J. FRIEDMAN, *Jusepe de Ribera's Five Senses and the Practice of Prudence*, «Renaissance Quarterly», 4, 2021, pp. 1111-1161.

GIUSTINIANI 1797-1805

L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, I-X, Napoli 1797-1805.

IL GIOVANE RIBERA 2011

Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli 1608-1624, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Napoli 2011.

JUSEPE DE RIBERA 1973

Jusepe de Ribera. Prints and Drawings, catalogo della mostra, a cura di J. Brown, Princeton 1973.

JUSEPE DE RIBERA 2016

Jusepe de Ribera. *The Drawings. Catalogue raisonné*, catalogo della mostra, a cura di G. Finaldi, Madrid 2016.

LANGE 2018

J. LANGE, *Artist Flatsbare versus Family Business. Jusepe de Ribera's Housing Situation in Rome and Naples in a Comparative View*, in *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit / Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era*, atti del convegno internazionale (Norimberga 11-14 giugno 2015), a cura di A. Tacke, T. Schauerte, D. Brenner, Petersberg 2018, pp. 233-243.

LEONE 2004

T. LEONE, *Serra di Cassano. Un palazzo, una famiglia, la storia*, Napoli 2004.

MILICUA 1992

J. MILICUA, *From Játiva to Naples*, in RIBERA 1992, pp. 9-18.

MUSEO CIVICO GAETANO FILANGIERI NAPOLI 2021

Museo Civico Gaetano Filangieri Napoli, II. Le Collezioni/ 1, a cura di I. Valente, Roma-Napoli 2021.

MUZII 1987

R. MUZII, *I grandi disegni italiani nella collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*, prefazione di N. Spinosa, Cinisello Balsamo 1987.

NICODEMI 1961

G. NICODEMI, *Giuseppe Bossi. Un diario, autografi vari, il carteggio con G.G. Trivulzio e due poesie*, «Archivio Storico Lombardo», s. 8, X, 1961, pp. 587-648.

ORAZIO/CERONETTI 2018

ORAZIO, *Odi*, scelte e tradotte da G. CERONETTI, Milano 2018.

PAPI 2007

G. PAPI, *Ribera a Roma*, Soncino 2007.

PIRONTI 2019

L. PIRONTI, *Storia del libro napoletano*, II, t. 1. *Incunaboli - Stampatori - Cataloghi. Quattrocento - Cinquecento - Seicento*, Lecce 2019.

PORZIO 2015

G. PORZIO, *Carlo Amalfi per i Serra di Cassano. Un contributo alla ritrattistica napoletana del Settecento*, catalogo della mostra alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze, Roma 2015 (disponibile on-line <https://www.carlovirgilio.it/catalogo/carlo-amalfi-per-i-serra-di-cassano-2/>).

PORZIO-D'ALESSANDRO 2015

G. PORZIO, D.A. D'ALESSANDRO, *Ribera between Rome and Naples: New Documentary Evidence*, «The Burlington Magazine», 1351, 2015, pp. 682-683.

REGIO CONVITTO NAZIONALE MARIA LUIGIA IN PARMA 1926

Regio Convitto Nazionale Maria Luigia in Parma. Annuario 1926, a cura di E. Trincas, Milano-Roma 1926.

RIBERA 1992

Ribera 1591-1652, catalogo della mostra, direzione scientifica di A.E. Pérez Sánchez, N. Spinosa, New York 1992.

SERRA DI CASSANO 2005

Serra di Cassano. *Un palazzo, una famiglia, la storia. Tesori di una dimora napoletana del Settecento*, catalogo della mostra, a cura di T. Leone, M.R. De Divitiis, Napoli 2005.

SPINOSA 1992

N. SPINOSA, *Ribera and Neapolitan Painting*, in RIBERA 1992, pp. 19-34.

SPINOSA 2006

N. SPINOSA, *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2006.

TOMMASO D'AQUINO/CENTI 1975

TOMMASO D'AQUINO, *Somma contro i gentili*, I-IV, a cura di T.S. CENTI, Torino 1975.

TROMBETTA 2020

V. TROMBETTA, *Collezionismo e bibliofilia a Napoli tra Sette e Ottocento: un ritratto epistolare*, premessa di E. Barbieri, a cura di M. Gatta, in appendice A.M. d'Elci, *Lettere bibliografiche a Francesco Taccone (1803-1807)*, Macerata 2020.

TURNER 2010

N. TURNER, *A Grottesque Head by Jusepe de Ribera in the Ashmolean Museum, Oxford*, «Master Drawings», 4, 2010, pp. 456-462.

VANNUGLI 1989

A. VANNUGLI, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno 1989.

ZUCCARI 2011

A. ZUCCARI, *Caravaggio in "cattiva luce"? Lo studio in vicolo di San Biagio e la questione del soffitto rotto*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra, ideazione e direzione di E. Lo Sardo, a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 124-129.

ABSTRACT

Il IV duca di Cassano Luigi Serra (1747-1825) fu uno dei più validi esponenti del panorama intellettuale della Napoli tra la seconda metà del Settecento e la prima Ottocento. Il suo rinomato profilo di bibliofilo ne ha fino a questo momento celato quello di grande estimatore e collezionista di disegni dei grandi maestri italiani ed europei. Uno studio mirato originale ha portato all'identificazione della provenienza dalla collezione Serra di Cassano di due ben noti disegni ascritti in tempi diversi all'opera grafica del maestro spagnolo Jusepe de Ribera. I tragici epigoni della Repubblica Partenopea del 1799 minarono le colte ambizioni del duca, costringendo la famiglia Serra di Cassano a vendere faticosamente a più riprese l'intera collezione d'arte. Nuove indagini documentarie con il supporto di inedito materiale archivistico hanno consentito di ricostruire parzialmente le vicende che hanno portato alla dispersione di queste straordinarie opere d'arte, aggiungendo al contempo nuovi tasselli alla conoscenza dell'intricato campo del collezionismo grafico di età moderna in Italia meridionale.

The 4th Duke of Cassano, Luigi Serra (1747-1825), was one of the most valuable exponents of the intellectual Neapolitan climate between the second half of the 18th century and the first half of the 19th century. As a bibliophile, he was held in such esteem that his accomplishments as a great admirer and collector of drawings by Italian and European masters have been concealed for a great time. An original specific study led to the identification of the provenance of two famous drawings from the Serra di Cassano collection. The sheets have been attributed at different times to the graphic catalogue of the Spanish master Jusepe de Ribera. The 1799 tragic epigones of the Neapolitan Republic threatened the cultural ambitions of the Duke, forcing the Serra di Cassano family to make a series of exhausting attempts to sell the entire art collection. New documentary investigations, with the support of unpublished archival material, have allowed the Author to reconstruct parts of the history on the dispersion of these extraordinary works of art. At the same time, the investigations have made it possible to better acknowledge the intricate field of graphic art collecting in Southern Italy during the modern age.