traversi e la critica

stefano causa

A mio padre, vent'anni dopo

Mettersi dalla parte di Gaspare Traversi significa disporre di un osservatorio privilegiato per scoprire i prossimi indirizzi della critica d'arte meridionale. L'occasione di questa mostra, messa in cantiere da un conoscitore ferrato, e critico partecipe, come Nicola Spinosa, contribuirà a dissipare i dubbi residui. Ma che l'irriducibile allievo di Francesco Solimena, morto neanche cinquantenne, sia il più gran pittore napoletano del '700, «il solo artista veramente ineliminabile del suo tempo, nel Meridione», appariva lampante già cinquant'anni fa; nel frattempo il giudizio, emesso da uno studioso solitamente cauto nell'elargire doni e stilare classifiche, si è preso il suo spazio diffondendosi (quasi) senza incrinature[1]. Ho ammanettato l'avverbio, non tanto per arrivare al nocciolo del riesame di una vicenda così giovane, da non far la cifra tonda di un secolo. Quanto a beneficio di chi si provi a ragionare sulla fortuna, con la effe minuscola, d'una proposta fuori dal coro, preparandosi a *raccontare* una monografia che su Traversi, nato intorno al 1722, e morto a Roma nel '70, ancora non si vede. D'altronde la successione, e la griglia stilistica dei suoi quadri dispersi, ormai, quanto la letteratura che li riguarda, sono argomenti così ostativi, e difficili da maneggiare che nessuno, fino ad ora, sembra intenzionato ad imboccare quella strada. Aspettiamo (fiduciosi) a vedere. La sensazione è che la questione, negli ultimi anni, rischi d'impantanarsi tra un pugno di saggi – specialmente chiarificatori i contributi di uno studioso di cose parmensi, anche moderne, come il Barocelli – e i vagiti postuniversitari di schede di mostre. In questa bibliografia incoerente, e *inconclusa*, una delle ultime voci riconoscibili slarga l'obiettivo ad abbracciare ogni esperienza di matrice seicentesca, maturata nel secolo dei Lumi: da Chardin alle composizioni «intensamente neonaturalistiche» del Realfonzo[2]. Anche la pittura di Traversi, per dirla con Luigi Meneghello, è come la parola del dialetto: *sempre incavicchiata alla realtà* (quanto alle «analogie intellettuali» con il dialetto, ne riparleremo). Alcuni quadri che vertono su riunioni minate da un desiderio feroce di appuntire i caratteri e i gesti, avvolgono un uomo in dissenso con l'*establishement* come Traversi[3], in una guaina resistente al dominante barocchetto cardinalizio di quegli anni. Quanto ai ritratti, si potrebbero vendere, cinicamente, come tema 'attuale': da quando, nei traballanti statuti della pittura (e dell'estetica) godono di rinnovato interesse il volto, e la sua rappresentazione realistica[4].

Mentre un grandissimo Francesco De Mura s'accompagnava ai francesi di Luigi XV, Traversi, il più scalpitante dell'ultima nidiata solimenesca, legge tra le rughe gli apostoli di Ribera. Ricrea gli sghembi moduli spaziali dei caravaggeschi. Rivaluta il primato della vista, distribuendo, come si vede spesso nei quadri seicenteschi, occhiali e *pince-nez* ai personaggi dietro le quinte. E a noi, sulla scia di queste ultime esposizioni, che dovrebbero far da battistrada ad un libro su Traversi di cui è pronta, da vent'anni, la piattaforma saggistica; a noi, dico, non resta che considerare la stasi in cui versa, dopo un'accelerazione sbalorditiva, lo studio del '600 che rimane, per Traversi, il più vitale brodo di coltura. Le recenti indagini sul '500 indicano un più alto coefficiente di sensibilità storica, e una metodologia più attrezzata. Certo, nei giovani, il patrimonio di conoscenze (bibliografiche) ha toccato uno specialismo tale da soffocare ogni licenza. Al confronto il bilancio seicentesco è inadeguato. *Manifestamente*. Se si vede più chiaro nei frangenti napoletani del Caravaggio, per quanto riguarda la generazione addossata ai suoi seguaci, si procede nella speranza di monografie che mettano ordine dentro cataloghi stirati come soffietti. Le attribuzioni vanno disciplinate; e quelle buone, fatte stagionare. Ma i conoscitori si estinguono come i grandi rettili, rosicando gli orli dei vestiti buoni (fuor di metafora: spalancando voragini di note ai libri del secolo scorso...).

A Traversi portano due strade. Per chi ha frequentato le contrade seicentesche, l'approdo è fisiologico (non è una *boutade* dire che Traversi coroni la lista dei napoletani del '600); più laborioso, smettere di considerarlo un fenomeno d'eccezione, una felice anomalia, ricollocandolo dove deve stare: tra i contemporanei, provando a valutarne gli scambi con l'ambiente napoletano (e romano) nel ventennio di Benedetto XIV (1740-1759). Anche su questo, i raddrizzamenti di rotta di Bologna, e gli incrementi di Spinosa hanno indicato i punti essenziali della questione. I quadri di Traversi sono caratterizzati da un'esecuzione travagliata e accurata; il fatto che, di solito, siano meglio serviti tipograficamente, consente di individuare i numerosi pentimenti lasciati a vista, per seguire, in mancanza di disegni o di un numero adeguato di bozzetti, le fasi del lavoro[5]. Le tavole a colori, messe a disposizione nella riedizione di un importante libro sul '700 napoletano, ci fanno entrare nel laboratorio di un grande artigiano[6]. Purtroppo è raro sperimentare queste impressioni dal vivo, per chi non possa muoversi da Napoli. Oltre che pochi quadri da stanza, ai nostri studenti non rimane che confidare nella partenza 'sacra' del pittore in Santa Maria dell'Aiuto. I più giovani avranno una nozione di riporto della minimostra di Traversi, dentro una delle sette sedi della *Civiltà del '700 a Napoli*: la Madre di tutte le mostre: in seguito alla quale, per adesione o reazione anche violenta, gli studi ingranarono alacremente[7]. In catalogo le schede sui pittori sono redatte (con indubbia *verve*) da chi, non lo si dimentichi, era fresco d'una sistematica catalogazione dell'opera di Ribera[8]; Traversi s'avvicenda a due più anziani, capaci di ovviare ai problemi della decorazione murale: il già citato De Mura, nato nel 1696, quasi coetaneo di William Hogarth; e Giuseppe Bonito, 1707, sceso in campo quando Traversi era piccino, ma che fatica a venire a fuoco nella foto di classe del '700 napoletano. Se nella fantasia settecentesca, rimaneva stabile Traversi e, con lui, s'incuneavano quanti, da Ceruti a Chardin, *avessero gettato l'ultima ciotola del superfluo*[9], era per sottrarci all'abbraccio di una serqua di affrescatori che non ci piacevano perché non li conoscevamo. Pazienza.

Roberto Longhi, Traversi e l'emergenza di un «altro Settecento»

«Ecco l'eversore delle cartapeste dei solimenisti, lo scopritore, quasi, sulle tracce dell'antico Seicento locale, di una nuova terra settecentesca...» (Roberto Longhi, 1927).

Di Gaspare Traversi, il maggiore sforzo settecentesco di Longhi e della critica del secolo scorso, appartiene agli stessi frangenti in cui Eugenio Montale, più giovane di Longhi, rivede il suo libro ligure, *Ossi di seppia*, Alberto Moravia lavora a *Gli Indifferenti* (iniziato nell'ottobre del 1925, finito nel marzo del '28), mentre viene attenuandosi la fiammata della 'prosa d'arte' con *L'Osteria del cattivo tempo* di Emilio Cecchi (1927)[10]. Comparso, una prima volta, sulla rivista «Vita Artistica» del '27, questo saggio longhiano costituisce il primo scalino della critica su Traversi, e include il fortunato tentativo di analizzarne la controparte profana in relazione al giro teatrale napoletano; specificamente alle commedie interminabili (*sette ore di recita*), e *pessime* (a parere di Benedetto Croce) di Domenico Barone, barone di Liveri. Vale la pena di notare che l'indagine crociana sui teatri di Napoli, completata nel 1891, dopo una seconda edizione nel 1915, era stata riveduta, per una terza edizione, nel '26: quando era *in nuce* il *Traversi* (e passerà nuovamente al vaglio di don Benedetto dopo la guerra, nell'estate del '47)[11]. Chi scorra l'indice del secondo volume delle opere complete di Longhi, licenziato nel '67, apprezzerà la collocazione *nevralgica* delle puntate traversiane. La resurrezione del pittore si compie tra una gragnola d'addizioni e precisazioni: dal contributo su Michelozzo, a quesiti lombardi e ferraresi... Da questi ed altri titoli scalati nel decennio, si stacca un dittico caravaggesco che pretende di essere coronato dal *Traversi*. Lo compongono uno studio su Velázquez, e le tangenze tra Italia e Spagna (che Longhi dice *congiunture*), e un intervento sul maggiore caravaggista di Utrecht, il Ter Brugghen. Nella terna così ricomposta, si ordina un decennio di appunti di viaggio tra musei, anche periferici, italiani e francesi (ma prevedendo sconfinamenti ad est).

Siamo nel 1923. In un corridoio del convento di San Paolo fuori le Mura a Roma, Longhi riconosce in alcune tele, una delle quali firmata da Traversi, la mano di altri dipinti già ritenuti del Ghezzi o di Bonito (e che, in seguito, continueranno a girare per il mondo con passaporto spagnolo, e anche francese...); quanto a Bonito avrebbe impersonato la parte di un *quasi Traversi*: eterno secondo, meno penetrante e, sul mercato, però, meno costoso. Ma si capisce che c'è in ballo molto di più che l'identificazione dell'autore di un gruppo di anomali quadri settecenteschi. In realtà il *Traversi* è confitto nella riflessione caravaggesca che Longhi maturava in quegli anni: un passaggio obbligato per intendere la natura delle modificazioni che, nella sua mente, toccava il nodo fondamentale della pittura moderna:

«... la vera svolta nella direzione che ci interessa Longhi la maturò e la argomentò tra il 1926 e il 1929, quando, avviandosi alle osservazioni che rendono fondamentale il saggio su *I precedenti lombardi del Caravaggio, e, in parallelo innegabile, anche quello su Gaspare Traversi, venne insistendo per la prima volta in modo diretto proprio sulla componente 'naturalistica' dell'arte caravaggesca* ...»[12] (corsivi miei).

L'insofferenza per l'interpretazione formalistica del Caravaggio (e, in parallelo, la sostanziale sfiducia nel metodo morelliano) trapela, se non leggo male, da un passo di Longhi riguardante

una delle tele di San Paolo: «Il Tobiolo, che ricorda l'impostazione di qualche maschiotto piazzettesco, viene accompagnato da un angelo modellato e panneggiato come in un presepio del Sanmartino; voglio dire che sembra copiato da un legno scolpito o da una terracotta; ma com'è vista, quella terracotta! I bianchi, le ombre, quasi con l'occhio di un Gentileschi redivivo. Anche il vecchio Tobia siede un po' interezzito ed incomodamente; ma la sua testa e quella della vecchia moglie hanno una precisione di riflessi fisici... che non si ritroverebbe in un altro pittore a quei giorni. *Le mani hanno movimenti insueti, e storia; persino le unghie, quasi incarnite, valgono di nuovo in pittura, e non mica per servire a controlli morelliani*».
Questo brano non decolla solo nel finale, che abbiamo evidenziato in corsivo; ma ben prima, quando Traversi si vede, inaspettatamente!, arruolato tra i caravaggeschi.
Contemporaneamente appare forte l'urgenza di disancorarne lo stile dalle secche di un '700 normativo, spruzzato di tenebra, nel tripudio d'*impasti, ombre portate e pittoresco* congegnato dal Piazzetta: banale truccatura, che Longhi sarebbe stato tra i primi a svelare nel *Viatico* veneziano del '45 (ma non sfugga la menzione di Sanmartino, il maggiore scultore e modellatore del tempo di Traversi). Longhi mira a dimostrare che il '700 non è solo il *tapis roulant* di una folla di decoratori che ripetono, con minimi scarti, uno stesso repertorio, un'identica scaletta. Né quel secolo è stato il palco dove, nella contrapposizione tra le *maschere* del Tiepolo e i *volti* del Caravaggio, s'era consumato un tradimento, mentre il testimone del Moderno schizzava (per sempre), fuori dai nostri confini.
Sarebbe pretesto ad un paragrafo originale, in un lavoro su Traversi, l'interesse che Longhi ebbe, e contribuì ad alimentare nei suoi giovani interlocutori, per un *certo* '700 romano. Questa ricerca dovrebbe incentrarsi sui progressi documentati nelle annate di «Paragone» (dal 1950), cui unirono le forze gli amici stranieri: innanzi tutto, un grande frequentatore di stanze romane come il Clark. L'indagine muoverà da Traversi (che si trasferì a Roma negli anni Cinquanta), imboccando una decina di corsie preferenziali: la 'cultura di via Condotti', imperniata sulla decorazione della chiesa degli Spagnoli; Giaquinto, l'ultimo Giordano (cruciale negli accrescimenti di Goya, e che Longhi studiava almeno dal '20), Vito d'Anna, siciliano, Amigoni, Trevisani...[13]. E un uomo poco allineato come Marco Benefial e, con lui, la pittura nomade di Gregorio Guglielmi (che Longhi teneva in osservazione dagli anni '40)[14]. Sono entrambi romani. Nati rispettivamente nel 1684 e nel 1714. Tetragoni ai dettami accademici. Autarchici. Frondisti. Stecche nel coro e, perciò, abilitati a fare, sulla metà del secolo, un pezzo di cammino col Traversi «sacro».
La lettura dei quadri di San Paolo fuori le Mura cela un doppio fondo. In uno scavo concentrato, *sul posto*, Longhi riesce a scoprire una vena fertilissima, straordinaria, di riscontri con i maestri napoletani legati alle sperimentazioni del Caravaggio – quanto dire la spina dorsale della formazione di Traversi. Molti anni dopo, ci si proverà a rimontare alla sorgente di quest'attitudine retrospettiva[15]. Ma, intanto, quegli incisi longhiani stanno ancora lì, tesoretto da esumare nella fortuna moderna del cosiddetto naturalismo. Se riapriamo il saggio del '27, nella descrizione del *Congedo del Tobiolo*, la densità dei *materiali di risulta* costringe l'occhio a rallentare: «ancora qualche cosa di accademico, di studiato nelle figure della madre e del figlio; le teste sono un poco inclini alla compassatezza di un Cignani o di un Rotari o di un Balestra; ma sotto quel modulo una nuova pulsazione alla tempia ... mentre il vecchio ritoglie tutta la carca dignità del migliore Ribera o di un Beltrano. Sul tavolo, il piatto di terraglia bianco-grigia è modellato a mano, come si modellavano i piatti ai tempi dei Velázquez napolitani...»[16].
A quei tempi, Agostino Beltrano: nobile comprimario, da seguire con un occhio alle cose genovesi, era poco più di un nome, sul quale non si può dire sinceramente che, in seguito, l'animato *parterre* degli specialisti si sia applicato con costanza...[17].
Inoltre, quando Longhi passa alla moviola due tele, per lui più tarde (*La resurrezione del figlio della vedova di Nain* e *La resurrezione di Lazzaro*, firmata nel '52), sotto l'arco dei recuperi di Traversi sfileranno Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro, Paolo Finoglio e Bernardo Cavallino...
«*Un passo più innanzi nel tempo, se non erriamo*, ed ecco l'altra coppia di tele... Nel primo quadro è come un improvviso desiderio di moto, un po' inconsiderato ed astratto, alla solimenesca; il risorto sul cataletto fa la ruota, accenna a una 'vultatella'; ogni direzione è accennata e rivelata dal lume come in uno Stanzioni o in Douffet» (corsivo mio).
Si presenta qui la figura ginnica, quasi alla Seurat del *Cirque*!, della *voltatella*, che uno scatto d'obiettivo del formidabile conoscitore fermerà negli angeli della *Madonna di Misericordia* del Caravaggio...: «l'interesse, per chi s'avvicini al quadro ... appare chiaramente risiedere nella epidermide delle cose, percorsa come da correnti sensibili: il viso della vecchia madre che la penombra alita di una commozione ... nelle radure dell'ombra, curiosità, implorazioni preghiere; e in primo piano, visto di dorso, uno dei particolari del morto ancora inginocchiato, dopo il gesto dell'aver deposto la barella; enorme, snudato, come i nudi dei muratori di Lincoln, dipinti dal Vaccaro alla Certosa più d'un secolo innanzi; ma con un'epidermide più sensitiva, più tatuata dalle bave di quella ventata di miracolo»[18].
In un'antologia su Vaccaro non deve mancare questo brano relativo ai due dipinti con *Storie di sant'Ugo* in San Martino che, documentati nel 1652, stanno tra gli episodi meno noti della pittura negli anni di maturazione di Giordano. Il prosieguo dell'analisi del quadro fa scendere in campo Finoglio e Cavallino (qui accostato con un'aggettivazione pertinente): «Il facchino chinato al suolo, a destra, è un brano tolto quasi di peso ai Finoglio di Conversano ... l'altro che sorregge Lazzaro suppone quasi una ispirazione diretta dal Caravaggio; il Cristo, al centro, *nobile*, *sfinato*, ricorda il Cavallino. Ma il vecchio risorto, attraverso l'apparenza di orrido riberiano, perviene a una nuova e commossa gramezza: un infortunato lavoratore ricoverato d'urgenza all'Ospedale dei Pellegrini; e si torce di vergogna e di gratitudine in quella sua stremata fralezza, quasi sul limite dell'oscenità. E nella giovine sorella in ginocchio tocca l'apice la squisitezza. Quello scorcio smanceroso nel tipo invincibilmente settecentesco!»[19] (corsivo mio).
E Battistello? Forse Longhi intendeva farne rientrare il nome tramite la menzione del Vaccaro, di formazione *anche* battistelliana. Ma le tele di San Paolo rivelano spunti dal Caracciolo: il facchino di Longhi ricorda il *Miracolo di sant'Antonio da Padova*, un'opera degli anni Venti del '600[20]. E il nome di Traversi spunta anche nella lettura del *Lot e le figlie*: un Caracciolo del tempo maturo, della collezione dello scrittore Paolo Volponi: «... L'episodio biblico con i suoi simboli moralistici, viene trasferito quasi, per forza di verità, in un

répas de paysans, come è giusto che accada nei toni più intensi di una ricerca realistica che, in Napoli, parte da Caravaggio stesso e si conclude col Traversi, di cui già nella fanciulla di sinistra, sembra affiorare un sottile presagio»[21].
Ma svelare il *plafond* seicentesco di Traversi non serve solo a stabilire genealogie e connessioni. Più importa 'il riconoscimento della matrice proto-seicentesca dell'atteggiamento naturalistico': per cui Locke riprende Gassendi, e Newton dà la mano a Galilei: «valorizzare le *apparenze fisiche* e i *fenomeni* ... significava muovere un 'diretto attacco alle concezioni religiose e metafisiche che costituivano il sostegno ideologico dell'*'ancièn régime'*...»[22].
Appoggiata ad una documentazione quasi inesistente, la resurrezione di Traversi comportava la valorizzazione di un'alternativa al '700 più noto, della pittura murale. E avrebbe significato sterrare il terreno, vent'anni dopo, ai cosiddetti pittori lombardi della realtà: il cui risarcimento occorreva giustificare, e difendere; quella pittura, peraltro, manteneva addentellati con il presente, e Traversi avrebbe continuato a fare paura più di loro...[23]. Le indicazioni che ne derivavano allo studio dell'altro '700, si affievolirono con la rapidità del loro accoglimento. Con qualche eccezione. Se nel 1927, uno studioso veneto, Sergio Ortolani, segnala a Longhi i due incontestabili capolavori di Traversi: *La canterina* e *Lo studio della pittrice*, già a Vienna (oggi nel Missouri); Leo Planiscig gli avrebbe passato una foto del *Trattenimento musicale* (finito a Genova, per terminar la corsa a Capodimonte). Alla mostra sui tre secoli di pittura napoletana, tenutasi nel 1938, figurò una dozzina di opere di Traversi (tra cui i pezzi 'profani' del pittore Italico Brass); Longhi ammetterà di apprezzare esclusivamente la parte seicentesca del catalogo; il resto, lo giudicò *frettoloso* e *incolto*. Eppure... Il capitolo affidato alla Lorenzetti è «il primo costruttivo contributo allo studio del '700 pittorico napoletano» (Spinosa); tende, forse, ad enfatizzare «il transitare di elementi dell'arte giovanile del Bonito» nelle opere romane del Traversi; però quando si legge che nei quadri di San Paolo è rivissuta «la sostanza caravaggesca della pittura napoletana antica», si riprende a respirare, avendo attecchito i semi gettati da Longhi; ugualmente convincente è l'idea che nella *Vecchia e lo scugnizzo* di Brera «il solido fanciullo preannuncia figurazioni giovanili del Mancini» (un avvio per sondare la posizione di Traversi nell'800 di casa)[24].
Precedentemente, la *Galerie Sant Lukas* di Vienna aveva messo in piedi una strepitosa antologia di italiani del '700 (1937); e tra questi sfilarono Ceruti, Gambarini e, fatalmente avvinti, Bonito e Traversi... mentre il catalogo affidava la nostra scuola all'erudizione di Voss, al Suida, studioso e collezionista, la rivendicazione dei colori di Genova, e al De Logu la 'pittura di genere'[25]. Alcuni anni dopo, l'eco longhiana sarebbe rimbalzata a Parigi, dove approdavano al Petit Palais sette Traversi (1961); ma ben prima, in una mostra sul '700 romano aveva sfilato la serie di San Paolo (restaurata dall'Istituto Centrale). Se il taglio sembrerà sbilanciato sul 'barocchetto cardinalizio' e sul clan degli accademici francesi (De Troy, Coypel, Natoire, per tacere dei sedici Trevisani mandati a sbaragliare i Traversi); fa 'aggrottare le sopracciglia' leggere che Traversi «stilisticamente è da considerare un ritardatario che, al seguito di Solimena e del De Mura, rielabora elementi della tradizione seicentesca napoletana ...»[26]. Come nel gioco dell'oca illustrato dal Celebrano, si torna al punto di partenza: a prima dei saggi longhiani. Pure il catalogo romano, prezioso per il quadro d'insieme, rileva lo 'spirito di verità' di un Benefial su cui, su «Paragone», era Longhi in persona a imbracciare la penna, incoronandolo: *naturalista severo, ma anche accademico introverso e polemista acerrimo*... E dinanzi alle *Storie di santa Margherita da Cortona* nella cappella Boccapaduli in Santa Maria in Aracoeli del Benefial (1732), la coscienza di *un altro '700* avrebbe fatto affiorare il nome di Traversi...[27].
Presto una grandinata di quadri nuovi fece decollare le quotazioni su Traversi. Mano a mano, ad un segnale convenuto, emersero i pezzi 'sacri' inviati nel piacentino da questo pittore *bilingue* che aveva deciso di impiantarsi a Trastevere, sebbene continuasse a tornare a Napoli, e a firmarsi napoletano... In parallelo a quelle ricerche, in cui si distinsero la Quintavalle e Mina Gregori, l'affare Traversi era scoppiato a Napoli (e, con cautela, drizzeranno le orecchie i colleghi stranieri); i primi a raccogliere il testimone da Longhi furono i suoi interlocutori meridionali: Raffaello Causa, nato nel 1923, e lo stesso Bologna, più giovane (1925), e dal numero d'esordio, catapultato tra i redattori di «Paragone». Il dono che Longhi fece, nel '54, alla Pinacoteca ai Regi Studi (non ancora a Capodimonte) provocò un'impennata, a fine anno, della serie di ritratti di Traversi, selezionata per una mostra che dispose gli strumenti per saggiare un terreno impervio, tuttora battuto in modo discontinuo (e dilettantesco)[28]. Confessava a Budapest nel '45, Gyorgy Lukàcs: è «difficile guardare negli occhi la realtà qual essa è veramente, e nessuno ci riesce di primo acchito. Ciò comporta non soltanto una grande fatica, ma anche un serio sforzo morale». Nel leggere i passi su Traversi scritti da Bologna, per quel catalogo sul ritratto, vien quasi automatico mettersi in tasca questa frase d'apertura dei saggi sul realismo – che introduce ai capitoli sul Balzac dei *Paysans*, e delle *Illusions perdues*, risalenti alla fine degli anni Trenta, collazionati dall'autore dopo la seconda guerra, e tradotti da Einaudi nel 1950[29].
Nel distillato di cinque secoli di pittura a Napoli (1957), Causa offre il passo alla pittura di Traversi – «episodio distinto dal corso generale della scuola» – giocando sul confronto di due dipinti: la *Rissa* di San Martino e, di nuovo, la *Vecchia* – basta squadernare il libro perché si rinnovi l'effetto scioccante[30].
Sulla pagina di sinistra si consuma la descrizione di un attimo: l'uomo, rovesciato il tavolo da gioco, tenta di strozzare il baro presunto bloccandogli il braccio armato e, a sua volta, è trattenuto dalla giovane; sullo sfondo il basso ostinato della comparsa che fugge... ad una seconda lettura, si vedono meglio mani e pugni (chiusi) dei personaggi, le carte, lo sciccoso gilet gallonato del baro che – in guardia! – spalanca la bocca come il ragazzo nel *Martirio di san Matteo* del Caravaggio rinviando a quell'altro urlante, nel fantasmagorico rame del *San Gennaro* di Ribera...[31]. Quanto alla vecchia di Brera: sdentata e scossa da un riso demente, snuda in alto il braccio cicatrizzato per tenere, con le dita, il tempo delle nacchere (intercettando la luce come il Lazzaro caravaggesco). Capolavoro disseminato di pentimenti; dove la figura, rattrappita in uno spazio contratto fino alla negazione, invita chi guarda a mettersi allo stesso livello (praticamente a stendersi!): la *Vecchia* è un quadro che rischia di superare *a sinistra* il carrozzone dei realisti lombardi, accompagnando Traversi a Ceruti, nella veste di cantore del *Paese della fame* e del *Pane selvaggio*...[32]. È probabile che, negli intenti di Causa, dall'epifania di quella stracciona *d'annata*, arruolata dai

repertori ribereschi, sortisse un attentato al lettore, già ammansito dai bozzetti di Giaquinto e Diano, *rococò di carezza pura*... Immediatamente, i modellatori di presepe: noti spazzini di quanto si producesse dalle parti della pittura, della scultura (e della commedia), s'impegnarono ad attenuarne la sconcertante anomalia, fomentando, di Traversi, un'interpretazione dagli angoli smussati. Ma la responsabilità va distribuita con l'800 retrospettivo degli Esposito e dei Mancini se, per noi, il riso della vecchia conserva un retrogusto lezioso, da riproduzione da tinello... Intanto l'importanza di Traversi rimbalzava, (con qualche limitazione rispetto al Ceruti e al Longhi), in un libro sull'arte (e sull'architettura) tra Sei e Settecento, tra gli innesti riusciti della cultura europea sul tronco americano di fine anni Cinquanta: «Concentrandosi completamente sulla muta comunicazione delle figure disposte *in modo spesso irrazionale* sulla tela la sua opera [di Traversi] tocca una nota più vera che non le più raffinate scene di genere del suo contemporaneo Bonito, che trasferì in questa sfera qualcosa della rispettabilità dell'arte accademica»[33] (corsivo mio). Ma in questi anni rischierebbero di passare sotto silenzio un paio di attribuzioni che recano, invece, le stigmate dell'avvenimento. Nel 1962, Michel Laclotte dice Traversi dinanzi all'*Ebbrezza di Noè* del museo di Pau, oltraggioso capolavoro «cattivo», seminascosto tra i Pirenei. A paragone di questi nudi disarticolati, impegnati in uno spazio alieno, simile a una sauna, in una recita tra le più inclassificabili della pittura, anche il linguaggio filo evangelico di Ceruti si serra in ranghi più accettabili[34]. E su quei corpi da operai, si deposita l'onda dei caravaggeschi napoletani: primo fra tutti Filippo Vitale, che già Bologna aveva segnalato tra le fonti d'approvvigionamento del Traversi... Inoltre è della fine degli anni Sessanta il riferimento a Traversi, avanzato da un conoscitore del barocco come Robert Engass, della *Santa Margherita da Cortona* del Metropolitan di New York[35]. Oltre che una delle più brillanti acquisizioni per la pittura del '700, questa restituzione avrebbe potuto far fare un balzo in avanti alla bibliografia su Traversi – specie per quanto attiene allo spessore dei suoi rapporti con l'ambiente dei francesi a Roma; e v'è ancora chi dice il quadro di Subleyras... Nel corso degli anni Sessanta le migliori offerte sul tema bisogna pescarle in sedi ritenute divulgative: molto consultate, e altrettanto poco citate[36]. Accadde che, a un cenno del solito Longhi, la carta napoletana si mescolasse ai miasmi dell'espressionismo padano[37]. Francesco Arcangeli pensava a Traversi dinanzi ai *Sacramenti* (1712), e alle praterie di lepri morte del Crespi[38]; e di nuovo affiorerà quel nome, nel sondare gli antefatti del bolognese, morto nell'anno di Solimena (1747)[39]. Quasi dimenticavo che, nell'altalenante fortuna di Traversi nel dopoguerra, nella stragrande minoranza di voci, risuonò la menzione del pittore nel libro postumo di Antal su Hogarth, uscito nel '62 e tradotto, per *Il Saggiatore*, con un titolo picaresco giustamente difforme dall'originale[40]. Antal riprodusse il *Contratto nuziale* (avvicinandolo alla *Sposa di campagna* di Greuze). I suoi dipinti rivelerebbero la conoscenza delle stampe di Hogarth «a quel tempo molto richieste in Italia»; mentre il *Concerto* dello Zoffany a Parma «si avvicina più di qualsiasi altro dipinto del '700 a Traversi». Ma è quando Antal nota, nel *Contratto*, «i volti di questi ricchi borghesi che vogliono sembrare aristocratici ...», che oseremmo immaginare un sorriso di complicità di Bologna. Anche il titolo originale del libro: *Hogarth and his place in european art*, non avrebbe tardato a marcare una diversa impostazione del problema. I tempi stavano maturando perché, ricevuto da Longhi il patentino di risorto, Traversi divenisse un eccellente e misconosciuto campo d'osservazione per la 'storia sociale dell'arte'.

Traversi europeo

«... una rappresentazione pittorica che è contemporaneamente un saggio di critica socio-morale» (Ferdinando Bologna, 1980). Certamente lo studio dal titolo programmatico: *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, pubblicato presso Macchiaroli nel 1980, ma fondato su lezioni tenute a Napoli e a Siena per l'anno accademico 1978-79, è *anche* questo: un pilastro per una storia sociale della pittura napoletana del XVIII secolo (parafrasando chi lo aveva detto degli studi di Antal su Fuseli e Hogarth, per la pittura inglese)[41]. Visto in prospettiva, quest'affilato volume di Bologna mette in opera, sperimentandone concretamente la portata, quella *proposta di metodo globale* tendente ad un *impegno storiografico più vasto*, avanzata dallo studioso in quegli stessi anni[42]. Sarà utile, per accostarsi a un saggio, che è, nel contempo, premessa e promessa d'una monografia, l'avvertenza comune agli altri traguardi settecenteschi guadagnati in mezzo secolo di studi e ricerche: dalla classica monografia su Francesco Solimena (1958), alle puntualizzazioni sulla Napoli austriaca (1994), questi titoli sono inscindibili dalla riflessione sul 'Naturalismo' che, come sanno i lettori di Bologna, tiene insieme, e giustifica, una vita di lavoro. Al volume traversiano, tra le pietre miliari per arrivare all'*Incredulità del Caravaggio* (1992), fa da corollario l'intervento ad un convegno sui Borbone pubblicato, per una funesta consuetudine di casa nostra, molto più tardi; e questo intervento, tra i più belli e trascinanti della maturità dello studioso, si fonda su di un ripensamento dei saggi caravaggeschi del Longhi degli anni Venti. Nell'ultimo trentennio, altri tre titoli, strategicamente legati ai saggi traversiani, rivelano una tale marcatura ideologica da immettere la riflessione di Bologna al centro esatto del dibattito in Italia in quegli anni cruciali: il libro sulle arti minori (1972), in ristampa; il già citato contributo metodologico (1979), fino al radicale ripensamento del significato del recupero dell'Antico nel Settecento (1988)[43]. Per tornare a Traversi, chi abbia un minimo di familiarità con la bibliografia specifica non può non rimanere sorpreso dall'unanimità con cui gli studiosi hanno abbracciato l'idea di un collegamento univoco alle esperienze del teatro contemporaneo. Longhi citò il Barone di Liveri (raccogliendo il plauso degli specialisti). Altri ha scomodato Totò e Titina De Filippo[44]. Realmente, il fronte degli storici dell'arte raramente si mostra così compatto. Pertanto non meno indicativa appare, fin dall'inizio, la resistenza ad approfondire: «la contemporaneità fra l'affrancamento di Traversi dall'accademia solimenesca, con la congiunta virata verso la pittura di genere assunta a livello realisticamente intensivo (1748-1752), e la conversione anch'essa 'realistica' di Antonio Genovesi, dalla teologia all'economia civile o, com'egli stesso scrisse, da 'metafisico' a mercadante»[45].
Insomma: quello di decifrare l'implicita spinta polemica dei dipinti di Traversi, chiamando a deporre i testimoni illuminati della Napoli di Genovesi: figura tanto rappresentativa, da intitolare un capitolo apposito, nell'immane fatica di Franco Venturi sul '700, era un progetto scomodo. Pericoloso, forse[46]. Tanto che vi fu chi provò a rintuzzarne l'impalcatura metodologica[47]. Viceversa un testo che abbia metabolizzato

quelle indicazioni di Bologna: come l'analogia intellettuale con il libretto dell'abate Galiani *Del Dialetto napoletano* (1779), è uno dei migliori 'manuali' usciti negli ultimi anni. Traversi vi gode un'udienza più larga; e nel confronto tra arte italiana e straniera, che costituisce l'asse di questi volumi, è presupposta la conoscenza della migliore letteratura sull'argomento. Anche l'accostamento, consunto dall'uso, al *libro dei vagabondi* del Ceruti, mai ai dipinti di destinazione ecclesiastica, come la pala di Santa Giustina del 1739[48], è difeso in base «al comune superamento dei generi a favore di un approccio globale con la realtà» (impossibile dir meglio)[49]. Val la pena di notare che, in un *pamphlet* sulla rappresentazione figurativa dell'Italia e degli italiani, quel confronto si era risolto in perdita (per i napoletani): «Il caso del Ceruti resta unico: gli italiani osservati dai pittori di Napoli ... sono sempre descritti passandoli al filtro di norme discorsive classiche, aggiornate e variegate dagli interessi fisionomici del secolo XVIII. Nei quadri di Traversi non mancano brani di sostenuta obiettività, in cui par avviarsi la definizione di un repertorio caratteristico di accezione regionale; ma d'abitudine la vita napoletana, sia dei gentiluomini, sia dei poveri, è da lui presentata con accenti umoreschi, che nei seguaci, sul tipo di Bonito, scadono nel lepido e nel ridanciano. Non è poi da sottovalutare, in queste scene di vita napoletana, quanto di origine francese o veneta agisca, per ragioni di moda, nella componente arguta, elegante con cui vengono condite certe riunioni di aristocrazia provinciale ...»[50].

Difficoltà di Traversi?

«... La realtà sotto gli strati di percezione cosmetica...» (Don De Lillo 1997).
Longhi morì nel 1970. Subito, i primi arresti nel lavorìo su Traversi. Caduti i veti, taciti o espliciti, si riprendono a studiare, con la frenesia infantile del guidatore che abbia dinanzi a sé la strada sgombra, i prodromi del gusto (neo) classico. Canova e Tiepolo rioccuparono lo spazio loro negato, mentre crollavano le azioni di Traversi (e, nel 1972, si apriva a Londra la mostra *The Age of Neo-Classicism*). Né, a farle risalire, sarebbe bastata la squillante riproduzione del *Concerto* traversiano di Kansas City, che l'editore Bozzi interpolò tra le *conversation pieces* classificate da Mario Praz nel 1971[51]. Cinque anni dopo, si pagherà una visita riparatrice alla chiesa di Santa Maria del Priorato di Piranesi[52]. Ma quale accoglienza avrebbe ricevuto Traversi tra gli altri *assessori al Classico* o tra i 'pittori dell'immaginario' allora di moda[53]? E al cinema? – dove il Settecento serve da fondale a due capolavori antitetici in successione: *Barry Lindon* di Kubrick, del '75, conato manualistico di chi ha visto tutti i quadri (inglesi) del secolo. Né s'accomoda Traversi nella tanto più *penetrante* reinvenzione del *Casanova* felliniano, 1976, durante le riprese del quale il regista, preso dallo sconforto, inveisce contro il «'700, secolo di merda! Non potrò farne che un *museo delle cere elettrizzato*» (il miglior sottotitolo di certe adunate traversiane...)[54]. Per star dietro alle 'oscillazioni d'opinione' sulla pedina del pittore, non resta che seguirne gli spostamenti nel *puzzle* dei saggi ricoverati, dietro direttive anche caratterialmente antitetiche, sotto lo struzzo einaudiano della *Storia dell'arte italiana*. In un pregevole esercizio di partita doppia tra italiani e stranieri, la 'pittura di costume sociale' di Traversi è schiacciata nel contesto di Piranesi, e dello *shock of recognition* delle antichità romane[55]. Altrove, il problema di sistemare nel '700 un tale *borderline*: non più rococò, non ancora neoclassico, è aggirato dalla lettura ravvicinata dei dipinti. L'accostamento al Greuze s'era già affacciato nel libro di Antal su Hogarth (1962); vent'anni dopo, il confronto, tutt'altro che ovvio, tra il *Geste napolitain* del 1757 e la *Rissa* di Hartford, apre una nuova finestra di dialogo: «Resta ancora ... da rintracciare, il portato del ceppo caravaggesco napoletano di Traversi ... trapiantato in terra romana, fertilizzata da personalità come il Ghezzi e il Benefial; e se, per esempio, uno degli artisti francesi più pronto a seguire Diderot, Greuze, non ne sia avvertito, quando a Roma ... compie ... due ... 'quadri di costume italiano', uno dei quali reca il titolo di per sé significativo *Le Geste Napolitain* ... ed è inoltre impaginato in diagonale, come non di rado si osserva in Traversi ...»[56].
Quanto ai meriti che, su Traversi, rivendica la seconda generazione degli studiosi napoletani, mi limiterei a due esempi. Negli anni Settanta, impegnata in una catalogazione che farà fare un salto in avanti alla grafica meridionale, Marina Causa scommette su Traversi per due fogli della Società Napoletana di Storia Patria: uno, secondo alcuni, raffigurerebbe il testone imparruccato di Vico...[57]. Su un'ennesima traccia di Bologna, l'arduo discorso sui disegni del pittore era così avviato e, se, in seguito, la studiosa non ha congedato Traversi, si deve anche all'assiduità con Battistello[58]. Lo stesso Spinosa approderà a Traversi dal '600. In breve snida i satelliti solimeneschi: dai maggiori ai minimi del tardo '700, collocandosi anche dall'osservatorio originale dell'arazzeria napoletana[59]. Nel '71, neanche trentenne, attende a una panoramica sulla pittura, da Carlo a Ferdinando IV, per la collana della *Storia di Napoli*[60]. C'era da amministrare l'eredità di Causa sulla pittura e la natura morta; e, cerniera tra i secoli, distinguere il buono nelle (meno) vivaci pagine di Oreste Ferrari. Ma è qui lo scheletro dei successivi contributi di Spinosa: fino al secondo, dei due recenti, fondamentali tomi settecenteschi, dove la trattazione di Traversi è bastionata dalla schedatura filologica di più di cinquanta dipinti[61]. Quanto all'affondo sulla 'pittura con scene di genere' (1982), sta tra gli sforzi maggiori di uno studioso, che aveva indurito la pelle dell'uomo di soprintendenza nei riassestamenti del dopo terremoto. Occorre avere una vasta tastiera di letture, per saltare gli steccati dello specialismo, e coprire un arco di tempo che va dai cassoni toscani del '400, ai minuetti di Pietro Longhi (che, giusto in quell'anno, illustrano la ristampa del gran libro di Norbert Elias sulla *Civiltà delle buone maniere*...)[62].
Indirizzato dai suoi maestri putativi, Spinosa risale alla fonte delle prime decadi di «Paragone». Discute con Giuliano Briganti, familiarizza con il controcanto di Zeri... E così, oltre le discese, e le risalite di Traversi in quell'opera collettiva dell'Einaudi, è da salutare con rispetto il paragrafo (*Traversi e del teatro borghese in pittura*) dove, mentre approfondisce, fin dal titolo, la traccia longhiana, Spinosa riconsidera autonomamente le aperture di Bologna sulla dimensione europea, e illuministica, della cultura del pittore. Un'ultima cosa. Esiste un libro dove Traversi viaggia in coda ai seguaci napoletani del Merisi[63]. Pure Traversi bisogna seguirlo negli anni di Benedetto XIV, arrampicandosi sino a Parma e a Piacenza, con l'appoggio d'una bibliografia dalle fondamenta salde e dalle gambe lunghe. Per la traccia romana, il catalogo della mostra del '59 è invecchiato piuttosto bene. Per Napoli e per gli ultimi fuochi di questa grande capitale europea il *livre de chevet* rimane, senza rughe, il *Francesco Solimena* di Ferdinando Bologna (agosto del 1958).

[1] F. Bologna, in *Mostra del ritratto storico napoletano*, a cura di F. Bologna e G. Doria, Napoli 1954, p. 40; inoltre Idem, *Le arti figurative*, in G. Doria - F. Bologna - G. Pannain, *Settecento napoletano*, Napoli 1962, p. 88; M. Stoughton, in *Painting in Italy in the eighteenth century: rococo to romanticism*, catalogo della mostra a cura di Joseph J. Rishel, Chicago 1970, pp. 242-243, nel presentare il *Concerto* di Kansas City, ritiene Traversi colui che «produced some of the most intriguing pictures of the eighteenth century».

[2] F. Bologna, *Ancora di Gaspare Traversi nell'Illuminismo e gli scambi artistici tra Napoli e la Spagna alla ripresa «naturalistica» del XVIII secolo*, in *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*, Napoli 1985, vol. II, pp. 273-349.

[3] Le definizione è di F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino 1982, p. 205.

[4] Su Traversi si chiuse, impennandosi, la mostra di M. Chiarini, *Le Portrait en Italie au siècle de Tiepolo*, Parigi 1982, nn. 93-95.

[5] Si notino le illustrazioni a corredo di F. Barocelli, *Popolo in posa. Gaspare Traversi*, in «FMR», 106, 1994, pp. 67-94. Osservazioni sulla tecnica di Traversi sono in P. Rosenberg, *Due capolavori di Gaspare Traversi* (1991), in «Ricerche sul '600 napoletano» (*Scritti in memoria di Raffaello Causa*), Napoli 1996, p. 224.

[6] N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1993.

[7] Testimonia questo rifiorire di studi traversiani il numero 383-385, del 1982, della rivista «Paragone», dove compaiono: M. Heimbürger Ravalli, *Data on the life and work of Gaspare Traversi (1722?-1770)*, pp. 13-42, ricco di nuovi apporti documentari sulla biografia di Traversi, e F. Barocelli, *Per la discussione sul Traversi: I. Problemi di committenza e il ciclo di Castell'Arquato*, pp. 43-88, che ridiscute l'attività padana dell'artista. Ma è importante anche segnalare l'apparato iconografico, quasi tutto calibrato su Traversi, del volume di F.C. Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi*, Napoli 1981. Nel 1986-87, infine, escono, per i tipi dell'Electa Napoli, i due volumi di N. Spinosa sulla *Pittura napoletana del Settecento Dal Barocco al Rococò* (1986); *dal Rococò al Classicismo* (1987), rieditì con importanti integrazioni negli anni Novanta.

[8] N. Spinosa - A.E. Peréz Sánchez, *L'opera completa di Ribera*, Milano 1978.

[9] La definizione è di C. Volpe, *Parlando del Ceruti*, in «Paragone», 161, 1963, p. 62.

[10] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi*, in «Vita Artistica», 1927, pp. 146-167; *Un'aggiunta al Traversi*, ivi, p. 197; *Altri dipinti di Gaspare Traversi*, ivi, 1927, pp. 239-240. I tre contributi sono ora ripubblicati nel secondo volume delle opere di Longhi, rivisto dall'autore: *Saggi e ricerche 1925-1928*, Firenze 1967, pp. 189-219. L'importanza del *Traversi* è testimoniata dal suo inserimento nella silloge di scritti apparsa nei 'Meridiani': *Roberto Longhi ... Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1973, pp. 956-994. Longhi sarebbe tornato su Traversi anni dopo: cfr. *Traversi: un'opera e nuove notizie*, in «Paragone», 1, 1950, pp. 44-45; inoltre *Pittura e teatro nel Settecento italiano* (1953), ora in *Studi e ricerche sul Sei e Settecento*, Firenze 1991, pp. 167-184 (in collaborazione con Anna Banti). Una sintesi ragionata della storia critica di Traversi fino al 1980 è in F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Napoli 1980, pp. 11-16.

[11] B. Croce, *I Teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. Galasso, ed. cons. Milano 1992, pp. 194-199. Inoltre, F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli 1964, p. 148.

[12] F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Torino 1992, p. 195 (con note).

[13] Per una rassegna bibliografica: G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Sei e del Settecento*, Torino 1994.

[14] Sul Gugliemi vedi, da ultimissimi, G. Tiziani, *Gregorio Guglielmi «1740»*, in «Bollettino d'Arte», 118, 2001, pp. 123-126; E. Borsellino, *Inediti di Gregorio Guglielmi a Napoli*, ivi, pp. 127-131.

[15] F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 154: «Mi chiedo ... se anche il palese ritorno del Traversi alle fonti naturalistiche del '600 maggiore, non possa aver preso l'avvio, almeno come spunto, dai ripetuti accenni del Solimena ... quando essi presero la apparenza di una rievocazione riflessa e di ordine intellettuale».

[16] R. Longhi, cit., 1927, ed. cons. 1967, p. 197.

[17] Vedi, da ultimo, A. Cassiano, *Per Agostino Beltrano*, in *Studi in onore di Michele d'Elia*, a cura di C. Gelao, Spoleto 1996, pp. 349-352.

[18] R. Longhi, cit., 1967, p. 198.

[19] Ivi, pp. 198-199.

[20] Su Traversi e Battistello, S. Causa, *Battistello ... L'opera completa*, Napoli 2000, *passim*.

[21] C. Volpe, *Annotazioni sulla mostra caravaggesca di Cleveland*, in «Paragone», 263, 1972, p. 57.

[22] F. Bologna, cit., 1985, p. 304. Per una posizione antitetica a quella del Traversi quale si trovò ad incarnare un modesto pittore, cfr. l'introduzione di F. Bologna al libro di M.A. Pavone, *Paolo de Majo. Pittura e devozione a Napoli nel secolo dei «lumi»*, Napoli 1977, pp. 9-10.

[23] Nell'estate del 1980, nel recensire *Civiltà del '700 a Napoli*, E.K. Waterhouse, il celebre biografo di Gainsborough, sparava su Traversi, definendolo *a vulgar and second rate-artist*. Per spiegare le ragioni di tanto livore il Bologna, che ha rievocato quell'episodio (cit., 1985, pp. 273 sgg.), oltre che a immaginare «un'ostinata e conservatrice fedeltà a ideali dell'arte superati da tempo» ha ricordato di quando, nel 1936, lo studioso aveva criticato Longhi in materia di argomenti ferraresi. Longhi, per tutta risposta, qualche anno dopo, oltre a replicargli su ogni punto, lo aveva schernito volgarizzandone il cognome: Waterhouse = Casalacqua (sarebbe come dare, oggi, del Gugliemo Cancelli a Bill Gates!). Ma quel demenziale *jeux de mot* non parve così innocuo in anni in cui l'italianizzazione coatta dei cognomi era un funesto costume di casa.

[24] C. Lorenzetti, in Napoli 1938, p. 197. Una ricerca sulla fortuna di Traversi nell'Ottocento potrebbe muovere dai ritratti dell'aquilano Angelini (come ritiene F. Bellonzi, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Roma 1978, p. 76), toccare il ritratto della *Famiglia del pittore* di Gaetano Forte (1816), sorta di travestimento di certi quadretti domestici che Traversi aveva commisurato al passo di un Benefial; e per terminare, nel 1883, con la *Tentazione* di Gaetano Esposito (dove la critica ha più volte rilevato il sostrato seicentesco e traversiano). Sul recupero di Traversi nell'800, cfr. P. Ricci, *Arte e artisti a Napoli (1800-1943)*, Napoli 1981, pp. 15-16.

[25] A. Morandotti, *La pittura del Seicento e del Settecento nel collezionismo e nel mercato del XX secolo*, in *Pittura italiana del '600 e del '700*, a cura di G. Romano, Milano 1990, p. 54.

[26] L. Salerno, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, Roma 1959, pp. 210-211, nn. 604-609.

[27] R. Longhi, *Un appunto su due opere del Benefial*, in «Paragone», 195, 1966; C. Brandi, *Disegno della pittura italiana*, Torino 1980, pp. 572-573: «... Ma quel che colpisce maggiormente, nelle due composizioni, è un'indagine sulla natura che nessuno compiva a Roma e che semmai rimanda a certi accenti dei pittori lombardi, o a qualche napoletano come il Traversi».

[28] F. Bologna, in *Mostra del ritratto storico napoletano*, cit., Napoli 1954, pp. 39-41.

[29] G. Lukàcs, *Saggi sul realismo* (1946), Torino 1950.

[30] R. Causa, *Pittura Napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957.

[31] Ma sul dipinto di San Martino si legga F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Napoli 1980, p. 80, nota 144. Nella fortuna di Traversi, occorre citare la riedizione (Napoli 1964) del libro di A. De Jorio, *La mimica*

degli Antichi investigata nel gestire napoletano, uscito a Napoli, una prima volta, nel 1832.

[32] Due titoli di P. Camporesi apparsi, rispettivamente, nel 1978 e nel 1980 (il primo dei quali recante, nella copertina della seconda edizione accresciuta, Milano 1985, *I due pitocchi* di G. Ceruti).

[33] R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750* (1958), ed. cons. Torino 1972 e 1993, p. 424.

[34] Cfr. *Ville de Pau. Musée des Beaux-Arts. Catalogue raisonné des peintures*, a cura di Philippe Comte, Pau 1978. Ringrazio Marina Causa per la segnalazione.

[35] Cfr. la scheda di N. Spinosa, in *Civiltà del '700 a Napoli*, catalogo della mostra, a cura di R. Causa, Napoli 1979, vol. 1, p. 228, n. 112.

[36] C. Volpe, *Arte I*, a cura di W. Hofmann e C. Volpe, in 'Enciclopedia Feltrinelli Fischer', Milano 1968, pp. 297-298. Precedentemente, non si dimentichi G. De Logu, *L'arte del Seicento e nel Settecento. Il periodo del Barocco e del Rococò*, serie 'Conosci l'Italia', vol. X, Milano 1966, pp. 192-193.

[37] «Il pensiero intensamente moderno e quasi laicizzante dei *Sette Sacramenti* ... piacque certamente al Longhi ... e più ancora dové piacergli la serie, cui il Crespi attese più tardi, della *Vita della Canterina*: un argomento che stimolò in seguito anche il forte pittore moralista napoletano, Traversi» (cfr. R. Longhi, *Giuseppe Maria Crespi*, 1948, ora in *Studi e ricerche sul Sei e Settecento 1929-1970*, Firenze 1991, p. 149).

[38] F. Arcangeli, *Nature morte di Giuseppe Maria Crespi*, in «Paragone», 149, 1962, pp. 30-31.

[39] C. Volpe, *Antefatti bolognesi ed inizi di Giuseppe Maria Crespi* (1957), ora in *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque, Sei e Settecento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, con la collaborazione di A. Volpe, Modena 1994, p. 156.

[40] F. Antal, *Grandi e libertini nella pittura di Hogarth*, Milano 1964.

[41] E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte 1*, (1976), ora in *Arte, industria e rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino 1985, p. 29, nota 26.

[42] Cfr. F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana* (*Questioni e metodi*), Torino 1979, pp. 165-282 (sulla nozione di storia sociale dell'arte, quale intesa dall'autore, soccorre la volata finale del saggio, pp. 280-282). Nel saggio la citazione di Traversi ricorre nel paragrafo *Intelligenza delle maniere, valore dei processi esecutivi e rapporto fra arte e società nella rivendicazione illuministica dell'esperienza.*

[43] F. Bologna, *La riscoperta di Ercolano e la cultura artistica del Settecento europeo*, in *Le Antichità di Ercolano*, Napoli 1988, pp. 81-108.

[44] F. Barocelli, *Di Gaspare Traversi: due scene e un autoritratto*, in «Paragone» (*Gli allievi in memoria di Carlo Volpe*), 1986, nn. 431-433, p. 105. Dedicando una lunga nota alla *vexata questio* di Traversi e la pratica del teatro, uno studioso aveva suggerito «una per noi suggestiva ipotesi di pittura di teatro che vorremmo proporre all'attenzione di Bologna, e in cui appunto la capacità critica del pittore renderebbe il secondo livello significante, quello connotativo, del gesto scenico» (F.C. Greco, *Teatro napoletano del '700*, cit., Napoli 1981, p. CXXXVII).

[45] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Napoli 1980, pp. 22 sgg.

[46] F. Venturi, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Torino 1969, vol. 1, pp. 523-644.

[47] C. de Seta, *Architettura ambiente e società a Napoli nel '700*, Torino 1981, p. 17: «La graffiante ritrattistica di Traversi pone sulla scena ... un repertorio di volti da *comédie humaine* ... che induce il Bologna a tessere una sapiente tela nella quale ricorrono le figure più eminenti dell'Illuminismo napoletano ... Anche in questo caso valgono le mie riserve ... circa la possibilità di istituire relazioni omogenee fra i diversi fenomeni di cui si trova traccia in una medesima area spazio temporale ...».

[48] M. Gregori, *Giacomo Ceruti*, Bergamo 1982, tavv. 123-123bc.

[49] E. Bairati - A. Finocchi, *Arte in Italia. Lineamenti di storia e materiali di studio*, Torino 1984, p. 225.

[50] F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani* (1976), ed. cons. Torino 1989, p. 42.

[51] M. Praz, *Scene di conversazione. Conversation Pieces*, Roma 1971, p. 73, fig. 32. Notevole la citazione dei *Santi Cosma e Damiano* nella quale Praz, ivi, p. 200, immagina che Battistello abbia dato agli effigiati «i volti di due medici napoletani suoi contemporanei».

[52] C. Bertelli, *Visita a Santa Maria del Priorato*, in «Paragone», 317-319 (*dedicato a Francesco Arcangeli*), 1976, p. 180: «Non è la caricatura di Ghezzi, articolo di esportazione, pettegolezzo che resta esterno alle cose e che può applicarsi a qualsiasi comunità intellettuale o politica; sparita quella solennità che ancora impedisce a Traversi di distaccarsi dall'impegno degli *exempla* moraleggianti, dileguata la limitazione mentale manieristica che relega il quotidiano nella sfera della grottesca o della bambocciata ... Piranesi mescola le proprie personali simpatie e antipatie, al mondo degli antichi, che intuisce miracolosamente, vedendovi dentro Giovenale e Orazio ...».

[53] Cfr. G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica* (1977), ed. cons. Milano 1996.

[54] T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano 2002, p. 309. Su *Bazzy Lyndon,* si leggano le pagine di E. Ghezzi, *Stanley Kubrick,* Milano 2002, pp. 111-130.

[55] F. Sricchia Santoro, *Arte italiana e arte straniera*, in *Storia dell'arte italiana* (*L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*), vol. 3, 1979, p. 169.

[56] S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*', vol. II (*Settecento e Ottocento*), Torino 1982, p. 802.

[57] M. Causa Picone, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974, p. 192, figg. 136-137. Per l'identificazione col Vico, P. Piovani, *Avvisatore bibliografico* in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», VI, 1976, p. 6.

[58] F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 153, nota 36.

[59] N. Spinosa, *L'arazzeria napoletana*, Napoli 1971. Difficile non pensare ad un anticipo traversiano, guardando, alla tav. V, la *Testa di vecchia* di Sebastiano Pieroni.

[60] N. Spinosa, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII (*Arte, cultura e società nel '700*), Napoli-Cava dei Tirreni 1971, pp. 453-547.

[61] N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1987, pp. 96 sgg. Si leggano, inoltre, dello stesso autore: *La pittura del Settecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia* (*Il Settecento*), Milano 1990, vol. II, pp. 465-515; *La pittura*, in *Storia e Civiltà della Campania* (*Il Settecento*), a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 143-240.

[62] N. Spinosa, *La pittura con scene di genere*, in *Storia dell'arte italiana* (*Forme e modelli*), vol. 11, Torino 1982, pp. 35-80. Ora anche F. Porzio, *La pittura di genere e la cultura popolare*, in *La pittura in Italia* (*Il Settecento*), vol. II, Milano 1990, p. 549.

[63] A. Moir, *The italian followers of Caravaggio*, Harvard University Press 1967, figg. 229-231.