UNIVERSITÀ DEL SALENTO

DIPARTIMENTO DEI BENI DELLE ARTI E DELLA STORIA

Pubblicazioni del Dottorato
in
STORIA DELL'ARTE MERIDIONALE
TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA
NEI RAPPORTI CON IL MEDITERRANEO
ORIENTALE E OCCIDENTALE,
XXI CICLO

Coordinatore Prof. Francesco Abbate

9

ROSARIO RUGGIERO TERRONE

Gaspare Traversi ‘professore di pittura’

(1722-1770)

presentazione di FABRIZIO VONA

Componenti del Collegio del Dottorato:

Francesco Abbate, Paul Arthur, Raffaele Casciaro, Daniela Castaldo, Vincenzo Cazzato, Pasquale Corsi, Piero Dalena, Giuseppe De Benedetto, Francesco de Luca, Marina Falla, Vittorio Farella, Angela Frascadore, Letizia Gaeta, Massimo Guastella, Hubert Houben, Caterina Lavarra, Silvia Maddalo, Massimo Miglio, Paolo Peri, Luciana Petracca, Regina Poso, Vincenzo Pugliese, Massimiliano Rossi, Gianfranco Salvatore, Francesco Somaini, Lucinia Speciale, Kristjan Toomaspoeg, Anna Trono, Marco Uvietta.



MARIO CONGEDO EDITORE

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università del Salento
Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia

ISBN 9788880869733

Tutti i diritti riservati

CONGEDO EDITORE 2012

Presentazione

"Troppo disgradevole agli occhi dè viventi".

Così, pochi anni dopo la scomparsa di Gaspare Traversi, senza possibilità di appello, si esprimevano i frati della chiesa di San Francesco a Nazzano allorché decisero di affidare al padre Sebastiano Conca, nipote del ben più famoso e dotato omonimo, il rifacimento della pala d'altare della chiesa, eseguita dal Nostro verso il 1757, soltanto vent'anni prima dell'ultimativo giudizio.

E se dalla disamina delle fonti vien fuori una desolante incapacità di apprezzare le qualità del pittore da parte dei contemporanei, certo, l'età neoclassica incombente non poté che accelerare il profluvio di giudizi negativi.

Rosario Terrone con attenzione e acume esamina la fortuna critica del pittore, scova negli archivi giudizi – tutti negativi, *ça va sans dire* –, sfuggiti finora agli studiosi, ce ne dà conto con l'evitare una cantilenante rassegna di opinioni. L'autore isola le linee di fondo del dibattito sul Traversi, sottolinea la ricorrenza di motivi interpretativi ed evidenzia le battute d'arresto e le accelerazioni della critica. La prosa del giovane studioso, non priva di ricercatezze, aderisce spesso allo stile degli autori considerati, in un avvicendarsi di cadenze dall'andante al sostenuto.

Dalla riabilitazione longhiana in poi l'apprezzamento dell'artista oscilla tra la riscoperta delle doti del pittore nell'ambito di un calderone indifferenziato nel quale da Hogarth a Ceruti, da Pietro Longhi a Pier Leone Ghezzi si consuma la riscoperta della pittura di genere del XVIII secolo, e la nuova categoria del "caravaggismo settecentesco" coniata appositamente per lui.

Redatto il bilancio degli studi, Terrone, nel riferire dei natali del pittore, ci informa delle novità documentarie, sgranate come in un rosario. Il lettore scrupoloso saprà apprezzare nelle note la varietà delle piste inseguite, mentre sarà sorpreso dalla capacità del ricercatore di ordire i dati conquistati in una trama fitta e regolare. Il giovane studioso, Mappa del Duca di Noja alla mano, ispeziona la Napoli degli inizi del Settecento, raccogliendo in Rua Catalana, indirizzo del giovane Gaspare, le tracce di una civiltà artistica "minore".

Lo spiccato interesse per il coté sociologico del problema Traversi non impedisce all'autore di approfondire le questioni dello stile e della formazione del pittore tra il Solimena e gli antichi maestri.

Uomini di legge, negozianti, maestri organari, un gaudente magistrato: i personaggi menzionati nelle inedite carte napoletane ci dicono qualcosa in più degli ambienti praticati dal pittore. Acclarata la diffusione partenopea della novellistica inglese e alla luce di alcune riflessioni di Fielding contemporanee al

periodo centrale del Nostro, Rosario Terrone rammenta il concetto di ridicolo che lo scrittore inglese aveva ben delineato nella prefazione al *Joseph Andrews*, fino a domandarsi, in una sorta di approfondimento di quanto già intuito dal Longhi a proposito della *Scoperta della lettera d'amore*: fu per caso il Traversi un pittore ridicolo? E ancora sarà necessario tornare al giudizio del Bologna e tener conto delle possibilità della narrazione pittorica borghese offerte da Defoe e dalla *Moll Flanders*.

Il ragionamento intorno alla serie di San Paolo fuori le mura conferma l'acume dello studioso capace di raccordare indizi documentari ricavati in ben quattro archivi sparsi tra Napoli e Roma ad una delle rare notizie ottocentesche sulla carriera del Traversi. Nel congetturare dei "processi di produzione" e dell'eventuale pubblico del pittore, Terrone glossa le incongruenze avvertite da alcuni studiosi nel repertorio sacro traversiano, generalmente poco apprezzato, a fronte dei suoi quadri di genere.

Approdato a Roma, l'autore effettua l'ormai consueta ricognizione dei luoghi frequentati dal Traversi, mentre riveste per noi un indubbio interesse il passaggio in cui si discorre del transitare in Emilia di alcune delle più celebri scene di genere del napoletano.

Il giovane storico dell'arte non manca di ampliare il catalogo del pittore. Con il ritrovamento nella Pinacoteca di San Paolo fuori le Mura di un dipinto documentato, Terrone fornisce la prima testimonianza dell'attività di copista del Traversi riportata da una fonte settecentesca. Circa l'attribuzione al napoletano di due ritratti, un quadro di devozione e di due pale d'altare della chiesa romana di Santa Maria in Monterone i lettori potranno valutare la validità delle argomentazioni addotte dall'autore.

L'identificazione del gentiluomo in rosso, ospitato a Capodimonte, con il vinaiolo Giacomo Bettini conferma la pervicacia dell'investigatore pronto a capitalizzare qualsivoglia elemento indiziario offerto dalle opere nel mentre, attraverso quest'identificazione, ci fornisce la chiave dell'accesso ai riti dell'aristocrazia da parte della borghesia affluente.

Terrone ha il merito inoltre di recuperare a Napoli – qui viveva in una zona ad alta concentrazione di teatri – e a Roma numerose testimonianze delle frequentazioni musicali del Traversi, postulate ab initio da Roberto Longhi, in parallelo a una certa "sensazione di teatro trasposto in pittura".

Il ritrovamento di una licenza d'esportazione è il viatico per future auspicabili sortite nelle Marche alla ricerca dei "quadri di istorie sagre" spediti dal pittore napoletano; in generale, la nota di quadri prodotta in coda alla scritto dilata oltremodo lo spettro delle applicazioni pittoriche del Traversi.

Encomiabile in sostanza questa prova d'esordio del giovane Terrone per il quale si dovranno usare le parole indirizzate dal Solimena ad un promettente allievo: "oh! sia lodato il cielo che… io veggo lavorare di riga!".

FABRIZIO VONA
Soprintendente PSAE e per il Polo Museale
della città di Napoli

Introduzione

Nel richiedere al commissario delle Antichità, Johan Joachim Winckelmann, il permesso di *estrar da Roma sei quadri di istorie sagre*, Gaspare Traversi si dichiarava 'professore di pittura'. Le credenziale presentate nel 1764 accompagnano il nome del pittore nel titolo dello scritto di cui vorrei, in sintesi, illustrare la trama.

Le seguenti pagine testimoniano l'esito delle ricerche condotte da chi scrive nell'ambito del Corso di Dottorato in *Storia dell'Arte Meridionale tra Medioevo ed Età Moderna nei rapporti col Mediterraneo orientale e occidentale*, frequentato presso l'Università del Salento sotto la guida della prof.ssa Letizia Gaeta.

È trascorso quasi un decennio dalla pubblicazione di tre corposi prospetti dell'opera del Traversi: ad un discorso onnicomprensivo e catalogatorio si preferisce, in tal sede, il ragionamento intorno a specifici, spesso ignoti, momenti della produzione artistica e della vicenda umana del napoletano.

La fortuna critica del Traversi, tema d'apertura, risulta, per più di un secolo, a dir poco scarna. Una notizia settecentesca ed un documento degli inizi del secolo successivo figurano la pessima fama della pittura del napoletano a pochi anni dalla sua morte.

Del saggio longhiano di introduzione del pittore alla storia dell'arte si valutano alcuni antefatti. È illustrata dunque l'assunzione dei dipinti del napoletano nei circuiti espositivi italiani ed europei. L'opera del Traversi era oggetto, a partire dal 1938, delle attenzioni dei corrispondenti napoletani del Longhi: Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. Nei paragrafi a seguire si considerano le reazioni della critica europea, i consensi e le censure suscitate dall'arte del Traversi. Una voce è dedicata alla monografia *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo* del Bologna, e al dibattito innescato da uno dei contributi più significativi alla storia sociale dell'arte nel Meridione d'Italia. Nelle ultime sezioni del primo capitolo è misurato il contributo agli studi sul pittore di Francesco Barocelli, oltre che il più recente dibattito intorno al valore e al significato dell'arte del Traversi.

Nelle pagine successive si procede nel tentativo di incrinare, attraverso la presentazione di inediti documenti, l'ostinato silenzio sul pittore.

La parte centrale dello scritto accoglie una digressione sull'ambiente di formazione del pittore. Un'analisi delle opere pubbliche d'esordio è intesa ad appurare quale posizione prendesse il Traversi nel contemporaneo dibattito artistico napoletano. L'esame del conto corrente del pittore consente di apprezzare

i rapporti umani stabiliti nella capitale meridionale, e di posticipare di un anno la data del trasferimento a Roma, fissato dagli studi al 1752.

È dimostrata dunque la lavorazione napoletana dei dipinti conservati in S. Paolo fuori le mura e si ipotizza in quali circostanze le scene sacre giungessero nell'abbazia romana.

Nel terzo capitolo si discute del soggiorno romano e delle opere commissionate al pittore dai frati della capitale e della provincia dello Stato Pontificio.

L'accertamento della veridicità delle notizie offerte ai primi dell'Ottocento da Francesco Cancellieri circa il catalogo romano del Traversi, introduce la proposta di attribuzione al napoletano di due pale d'altare conservate in S. Maria in Monterone.

L'identificazione di due borghesi ritratti dal Traversi facilita l'avvicinamento di un segmento del pubblico del pittore. La segnalazione infine di numerosi documenti rintracciati negli archivi romani fornisce inconsueti scorci dell'opera e del vissuto dell'oscuro artista.

Desidero ringraziare in primo luogo la prof.ssa Letiza Gaeta per gli insegnamenti, i consigli e i costanti inviti alla lucidità, alla chiarezza.

Devo al Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia dell'Università del Salento l'opportunità di rendere pubblico il risultato dei miei studi.

Sono grato al prof. Francesco Abbate, al prof. Lucio Galante e al prof. Massimiliano Rossi per l'attenzione riservata alle mie ricerche e i preziosi suggerimenti.

Negli anni trascorsi a Lecce ho avuto la fortuna di incontrare brillanti studiosi di storia dell'arte: alla dott.ssa Maria Teresa Tancredi e al dott. Francesco Gervasio va la mia stima e la riconoscenza per i proficui scambi di vedute.

Ringrazio infine per il supporto nella revisione del testo il dott. Sorrenti e la dott.ssa Coccoli.

Dedico lo scritto alla mia famiglia, a chi mi è vicino.

ROSARIO TERRONE

1. La fortuna critica

1.1 Dalla Memoria di Diodato di Nazzano alla Mostra della pittura italiana del '600 e del '700

Nel Luglio del 1759 era collocato sull'altare maggiore della chiesa del convento di S. Francesco a Nazzano un "quadro fatto in Roma dal pittore Sig. Gasparo Traversi, Napoletano".[1] Nel 1768 Padre Diodato di Nazzano, compilatore della *Memoria ò sia Storia e Relazione di tutto il fatto, e modo tenuto nella fabbrica della nuova e recente chiesa che Terza può chiamarsi del Ven. Convento di S. Francesco in Nazzano*, scriveva del dipinto, raffigurante San Michele Arcangelo, San Francesco e Sant'Antonio da Padova:

> … sebbene non sia riuscito di comune gradimento ad ogni modo predica senza lingua il merito di quella santità, che guadagnarono col pieno delle loro virtù li medesimi soggetti ivi dipinti.[2]

Le riserve del religioso rappresentano, allo stato attuale degli studi, la più antica recensione dell'arte del Traversi.

Carlo Bianconi, autore nel 1776 della guida alle *Pitture, scolture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, segnalava, nel convento dell'Osservanza, una serie di copie realizzate dal Traversi; in nota era stipata una telegrafica biografia:

> Traversi Gaspare, Pitt. Napoletano discepolo di Solimena, si stabilì in Roma, dove dipinse assai per una sua singolare speditezza, ma più distinguendosi nelle copie, per le quali riuscì egregio. Né quadri d'invenzione fu grandioso, di buon impasto e, di colorito vivace, come dalle tavole fatte per li PP. Min. Osserv. Riform. Di Castell'Arquato. Morì d'anni 37 nel 1769.[3]

Il Bianconi muoveva dall'osservazione delle opere giunte in territorio emiliano e si avvaleva probabilmente delle stringate referenze pervenute a Bologna al seguito dei dipinti del napoletano.

[1] Archivio di San Francesco a Ripa, *Memoria ò sia Storia e Relazione di tutto il fatto, e modo tenuto nella fabbrica della nuova e recente chiesa che Terza può chiamarsi del Ven. Convento di S. Francesco in Nazzano principiata l'Anno del Signore 1752 scritta però dal Padre Diodato di Nazzano nell'anno 1768*, c. 99.

[2] *ibidem*.

[3] C. Bianconi, *Pitture Scolture ed Architetture delle chiese, luoghi pubblici, Palazzi e case della città di Bologna*, Bologna 1776, p. 451.

A quasi vent'anni dall'esecuzione della pala d'altare per S. Francesco a Nazzano il disorientamento dei committenti, già documentato da Padre Diodato, non era affatto sopito: nel 1777 i frati affidavano al frate Sebastiano Conca il rimaneggiamento della pala giudicando le figure del Traversi "troppo disgradevoli agli occhi dè viventi".[4]

L'apprendistato presso il Solimena, riportato dal Bianconi, non è confermato dalle fonti napoletane. Non vi è menzione del Traversi nelle *Notizie dè discepoli del Solimena* del De Dominici, cronaca degli sviluppi dell'arte napoletana agli inizi degli anni '40 del XVIII sec.

Nel 1788 Giuseppe Sigismondo constatava, nella *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, la presenza in Santa Maria dell'Aiuto di "dipinture di Gaspare Traversi".[5]

Una stroncatura inequivocabile, una stentata voce biografica ed una generica avvertenza: tanto concedeva la letteratura artistica settecentesca alla pittura del napoletano, una noncuranza rasente l'oblivione destinata a prolungarsi nel corso del secolo successivo.

Nel 1816 l'erudito Francesco Cancellieri ribadiva, nell'illustrare la storia della basilica di S. Paolo fuori le mura, la formazione solimenesca del Traversi offrendo preziosi ragguagli circa la multiforme attività romana di "questo valente pittore".[6]

L'apprezzamento del Cancellieri, come si evince dalla lettura di un documento inedito rinvenuto da chi scrive presso l'Archivio dell'Accademia di San Luca, non era in quegli anni moneta corrente presso l'intellighenzia artistica dell'Urbe. I Signori del Consiglio dell'istituzione romana deliberavano in data 18 dicembre 1819:

> Essendo stata interpellata l'Accademia per dire il suo parere sul merito delle opere del defonto Pittore Gasparo Traversi, è stata di sentimento di non proferirne alcun giudizio.[7]

La manifestazione di sufficienza del consesso non sorprende chi voglia valutare la cultura artistica di alcuni degli accademici interrogati: Jean-Baptiste Joseph Wicar si era formato presso lo studio parigino di David; il pittore Domenico Del Frate divulgava lo stile di Antonio Canova; Vincenzo Pacetti restaurava sculture classiche.

Il rifiuto di pronunciarsi del Consiglio dell'Accademia romana anticipava il denso silenzio che avrebbe celato quasi ininterrottamente il nome del Traversi sino al 1927. La storiografia ottocentesca concedeva rare notizie sul pittore: nel 1824 Paolo Donati segnalava nel Duomo di Parma "quattro grandi quadri" realizzati dal Traversi a Roma "d'ordine del P. Raffaello da Lugagnano… e spe-

[4] Archivio di San Francesco a Ripa, *Memoria ò sia Storia* cit., c. 100.

[5] G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Napoli 1788, II, pp. 214-215.

[6] Si legga la scheda di F. Barocelli in *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, Castel Sant'Elmo 13 dicembre 2003 – 14 marzo 2004, pp. 78-80.

[7] Archivio storico dell'Accademia di San Luca, *Registro delle congregazioni economiche dell'anno 1813 e seg. a tutto il 1819*, c. 24 v.

diti in dono dal medesimo al convento di Castell'Arquato".[8] Gennaro Aspreno Galante mezzo secolo più tardi adulterava il nome di battesimo del pittore: a Giuseppe Traversi (sic!) erano per giunta assegnate, in S. Maria dell'Aiuto, tele riconducibili piuttosto ad anonimi artefici settecenteschi.[9]

Il n. 56 della *Guide général Musée de Naples* del 1873 recita "Traversa. – Jeune femme à mi-corps tenant en main une colombe blanche".[10] Tale precoce segnalazione della produzione profana del Traversi, sarebbe stata tuttavia smentita nel 1960 dall'attribuzione del dipinto, conservato a Capodimonte, all'alto-atesino Giacomo Francesco Cipper.[11]

La reticenza delle fonti intorno alla vicenda umana ed artistica del Traversi non impedisce, tuttavia, di delineare una pur frammentaria fortuna delle opere.

Nel secondo decennio dell'Ottocento il Guattani descriveva due scene che sarebbero state riconsegnate solo un secolo più tardi al legittimo esecutore: "Tra le finestre sono due quadri traversi,"- non si prenda 'di traverso' l'espressione con il significato di "nel senso della larghezza". Aggiungeva infatti il compilatore – "coloriti dal Ghezzi Pierleone ch'ebbe un talento singolare per le caricature. Nel primo si rappresenta una festa da ballo, nell'altro i capitoli matrimoniali di uno sposalizio… Tutto è brillante in questi due quadri; il soggetto e l'esecuzione gareggiando in divertire lo spettatore che non si sazia d'ammirare il costume pesante del secolo passato, la caricata espressione delle figure, e il tocco franco e vigoroso con cui tutto è condotto".[12]

Nel 1899 il Lafond avvertiva nei protagonisti dell'*Ebbrezza di Noè* (Musée des Beaux Arts de Paux) (fig.1), allora ascritto a Francisco de Zurbaràn "une beauté morale qui les ennoblit"[13]. Dell'irriverente Cam,"une sorte de mulâtre", era perfino tracciata la discendenza "des anciennes familles mauresques restées en Andalousie".[14]

Lo studioso giudicava superba la "tête enluminée du vieillard"; un quarto di secolo più tardi il Longhi, nell'esaminare un ulteriore 'studio' di senilità del napoletano, avrebbe esclamato "una biografia quella testa!".[15]

L'esposizione sull'arte napoletana del 1877 inaugurava il dirottamento delle scene del Traversi entro il catalogo del contemporaneo Giuseppe Bonito.[16] L'e-

[8] P. Donati, *Nuova descrizione della città di Parma*, Parma 1824, p. 27.

[9] G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 142.

[10] D. Monaco, *Guide général du Musée National de Naples suivant la nouvelle numération d'après le dernier classement avec plan du musée et une description historique sur Pompéi et Herculanum*, Naples 1873, p. 249.

[11] B. Molajoli, *Notizie su Capodimonte. Catalogo del Museo e Gallerie Nazionali*, Napoli 1960, p. 61.

[12] G. A. Guattani, *Descrizione ragionata degli oggetti d'arte esistenti nel Palazzo di S. E. Giovanni Torlonia…*, pubblicato da A. Venturi, *La Gallaria Nazionale in Roma*, in *Le Gallerie Nazionali italiane*, II, Roma 1896, p. 91.

[13] P. Lafond, *L'ivresse de Noé par Zurbaran au Musée de Pau*, in «La Revue de l'art ancien et moderne», 1899, p. 422.

[14] *ibidem*.

[15] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi*, in "Vita Artistica", 1927, p. 148.

[16] *Catalogo dell'esposizione Nazionale di belle Arti in Napoli* a cura di P. Carafa di Noja, Napoli 1877, p. 147.



1. G. Traversi, *L'ebbrezza di Noè*, Pau, Musée des Beaux-Arts



2. G. Traversi, *Il ferito*, Venezia, Galleria dell'Accademia

quivoco, alimentato con tutta probabilità da un fraintendimento delle dedominiciane *Notizie dè discepoli del Solimena*, si sarebbe protratto per mezzo secolo.[17]

Il difetto dei conferimenti filtrava quasi meccanicamente finanche negli scritti celebrativi del Bonito. Nel 1902 il Cosenza, entusiasta esegeta dell'opera del pittore stabiese, coglieva ne *Il Ferito* (fig. 2) inusitate facoltà:

> Non mi dilungherò a descriverlo […] soltanto noterò […] il buon colore cioè, ed una finitezza che non sempre è tra le qualità del Bonito; e poi un aleggiare di sentimento, che di rado si può lodare nelle opere di lui. Viva è l'espressione del dolore sul viso del giovane…[18]

Individuando nella giovinetta dedita a sedare l'ansia dello sbracato paziente una "qualche sorella" lo studioso affettava 'una certa pruderie'.[19]

Nel 1922 *il Ferito* era esposto a Firenze, assieme ad altre scene di genere erroneamente riferite al Bonito, in occasione della *Mostra della pittura italiana del '600 e '700*. Margherita Nugent, commentatrice dell'esposizione fiorentina, distingueva in alcuni particolari del dipinto "un realismo così crudo, da anticipare le audacie, talora ripugnanti, della fine dell'800, e anche del nostro XX° secolo".[20] Delle ulteriori tele del presunto Bonito la Nugent illustrava l'umore caricaturale versato nelle strane facce, i volti in lacrime e le bocche dai denti cattivi.[21]

Il Longhi frattanto, lungi dall'accogliere le attribuzioni proposte in catalogo, deambulando nelle sale di Palazzo Pitti, maturava valutazioni di tutt'altro tenore.

1.2 La querelle Longhi-Fiocco

Nei primi mesi del 1923 Roberto Longhi, animatore oltre che puntiglioso visitatore della mostra fiorentina, rintracciava in un corridoio interno del convento di San Paolo fuori le mura l'identità dello pseudo-Bonito.

[17] "L'opere però, che gli fecero acquistare gran nome furono due quadri ch'egli espose nella Solennità dell'Ottava del Corpus Domini, detta in Napoli la Festa dè 4 Altari; In essi rappresentò il Bonito in mezze figure, e in tele per traverso un Maestro di scuola, che insegnava a leggere, e scrivere i suoi Scolari, ed in esso ritrasse al vivo un uomo assai cognito al Popolo, e né fanciulli ritrasse alcuni suoi conoscenti, con azioni assai proprie, e naturali. Nel Compagno effigiò una Maestra che insegnava a Zitelle cuscire, far calzette, e ricamare, anch'esse esprimendole con azioni naturalissime, e ritrasse in quelle le figliuole di varie sue Conoscenti, e con bei contrapposti, e tinte così accordate, che benché fussero tutti ritratti, aveano gli oggetti la loro degradazione, essendo giudiziosamente dipinte con proprietà di colori diversi, e con sommo intendimento di chiaroscuro. Non si può abbastanza descrivere le lodi che furono date da tutto il pubblico a questi due bellissimi quadri, ben disegnati, e ben dipinti con forza di colore; ma basta dire per compiuta lode di essi, che infino ad oggi è rimasta la memoria del Maestro, e della Maestra appresso di questo Pubblico, che sovente ne parla con nuove lodi." in B. De Dominici, *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1744, (ediz. consultata: Napoli 1844, vol. IV) pp. 610-612.

[18] G. Cosenza, *Giuseppe Bonito*, in «Napoli Nobilissima», 1902, vol XI, p. 158.

[19] *ibidem*

[20] M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700 – note e impressioni*, San Casciano Val di Pesa, 1925, p. 271.

[21] *ivi*, pp. 271, 306.

Nell'aprile del 1927 lo studioso Giuseppe Fiocco scriveva:

Che contatti fra scuola napoletana e veneta ci siano stati da Luca Giordano al Solimene, è notissimo, ma non sempre furono a vantaggio di Venezia, specie nel Settecento. E non il Crosato si spiega senza il De Mura, ma il De Mura senza il Tiepolo e il Longhi. Cosa soprattutto evidente nel Bonito pittore di genere, che non è, come dimostrerò altra volta, se non Gaspare Traversi, un solimenesco che ebbe contatti con la pittura longhesca, forse attraverso il Flipart.[22]

Nel settembre dello stesso anno il Longhi licenziava il saggio *Di Gaspare Traversi*, considerato unanimemente il pezzo di introduzione del negletto pittore alla storia dell'arte. L'anticipazione del Fiocco, prima citazione novecentesca del Traversi sfuggita sinora alla critica, rappresenta a mio parere, con il susseguente saggio longhiano, l'epilogo di una disputa ingaggiata dai due studiosi appena un anno addietro.

Nel 1926 il Longhi adoperava la rubrica della rivista "Vita Artistica" *Lettere pittoriche* per comunicare all'autore, Giuseppe Fiocco, le impressioni destate dalla lettura dell'*Arte di Andrea Mantegna*.[23]

I convenevoli occupavano pressappoco il periodo d'esordio della missiva cedendo il passo, già in fondo alla prima colonna, a dichiarazioni pungenti:

Lascia dunque ch'io ti parli per poco dei principi e delle generalità che informano il tuo bel libro.
Nessun dubbio ch'esso verta su momenti i quali importano mutazioni pressocchè capitali nello sviluppo dello spirito formale: soltanto tu ti poni di fronte ad essi armato di vecchie e consunte antinomie come quella tra gotico e rinascimento…
Veggo infatti che tu usi chiamare il gotico simpliciter breviterque: "lue gotica", con diagnosi evidentemente disperatissima…[24]

Il tono dell'intervento non mutava nelle pagine successive là dove il Longhi procedeva nella serrata discussione delle tesi sostenute da Fiocco.

Mosso dal disegno di guadagnare una leadership nel campo della critica d'arte nazionale, il Longhi di quegli anni non risparmiava aspre polemiche ai colleghi dissidenti.[25] Il Fiocco, ospitato dal periodico vociano, opponeva alle obiezioni argomenti scivolosi, insinuando, a difesa dei propri enunciati, il blando patriottismo del censore:

Io credo che in questa titubante e tenera Venezia, bizantina e gotica, orientale e lagunare, turris eburnea della tradizione per grazia di Dio e per forza del suo isolamento, per grazia di Dio ancora maggiore sia penetrato quello spirito più sottile dell'anima italica che è la rinascenza, e che allora era quasi solo Toscana… Invertire la questione, come ha

[22] G. Fiocco, *Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti*, in "Rivista mensile della città di Venezia", Aprile 1927, p. 147.
[23] *Lettere pittoriche – Roberto Longhi a Giuseppe Fiocco*, in "Vita Artistica", 1926, pp. 127-139.
[24] *ivi*, p. 127.
[25] G. Pinna, *Per una critica della critica, Un Carpaccio "nazionale" tra Giuseppe Fiocco e Roberto Longhi*, in "Studi di storia dell'arte", 7, 1996, p. 335.

tentato recentemente Federico Antal, pare illogico, e detto senza intendimenti patriottardi, antinazionale.[26]

La replica scadeva nel libello? Il Fiocco lambiva forse la delazione imputando al proprio recensore, montante il regime fascista, l'intelligenza con l'Antal, noto studioso marxista? Il Longhi di certo indovinava nel passo citato una malaccorta provocazione ribattendo in tono farsesco:

Vedi bene, amico mio, che non io inverto la questione, anzi la riporto alle sue basi naturali, ma sei tu a volerla invertita. Gira dunque semmai, il rimprovero a tutti gli storici che ti procedettero; non rivolgerlo a me che *pour parler politique*, avendo da più che dieci anni rivelato che l'arte veneziana del '400 non fu uno svolgimento locale e splendidamente isolato come si andava ripetendo, ma anzi dal 1480 circa, una superba congiunzione delle tendenzi locali col corpo della più vera e maggiore Rinascenza umbro-toscana – dico di Giovanni Bellini con Piero della Francesca – posso essere certo di aver, per primo, additato il punto in cui l'arte italiana aggiunge una sua prima figura di «unità nazionale» e perciò posso sicuramente aspirare ad essere ufficialmente riconosciuto come il più «nazionale» storico dell'arte che si possa rinvenire in tutta la Penisola. Vuoi che scherziamo, caro Fiocco? O dimmi, hai mai tu pensato di accusare i benemeriti scopritori dell' «internazionalismo» del tardo Trecento e del primo Quattrocento di simpatie nascoste per la «*Terza Internazionale*»? Attento ai mali passi, caro Fiocco, perché se sono io, anzi, ad aver dimostrato che col tuo libro hai gabellato per nazional-toscana molta merce fortemente sospetta di oltremontanismo, che cosa succede? Dove vuoi che ti confini, allora?[27]

Pochi mesi dopo il Fiocco, sodale di Italico Brass, proprietario della tela raffigurante *Il Ferito*, sublimava il Bonito pittore di genere in un Traversi di tempra lagunare. Lo studioso non avrebbe esaudito la promessa di pronunciarsi sul Traversi – "come dimostrerò altra volta" aveva annunciato - se non per reclamare, nel '29, un presunto diritto d'invenzione.[28] Commissario veneto per la

[26] *Lettere pittoriche – Risposta di G. Fiocco a R. Longhi*, in "Vita Artistica", 1926, p. 145.
[27] *Replica e conclusione – Roberto Longhi a Giuseppe Fiocco*, in "Vita Artistica", 1926, p. 148, corsivo di chi scrive.
[28] "È la voce di Alessandro [Longhi] che si diffonde vivace per l'Europa, attraverso la finissima pittura di Giuseppe Flipart, discepolo di Pietro e suo; pittore di corte a Madrid, subito dopo il Tiepolo e precorritore del Goya. Forse precorso anche da Gaspare Traversi, che primo ho dichiarato doversi distinguere dal meschino Bonito, con cui andava confuso. Napoletano solo per origine, ma evolutosi a Venezia, e in Francia, ove dovette massimamente lavorare." in G. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Firenze 1929, p. 67. Commentando la mostra del Settecento Italiano del '29 il Fiocco scriveva del Traversi: "Quanto del resto di Alessandro Longhi è in questo napoletano, confuso col Bonito specie, … il quale non si trova in patria rappresentato altro che da due tele, non otto, della chiesa di Santa Maria dell'Aiuto, le sole firmate: l'Annunciazione e la Nascita della Vergine, con la data 1749? E non è da escludere possano anch'esse provenire di Francia, come le due altre opere già a Vienna presso il restauratore Maurer, e le quattro di Rouen qui esposte; nelle quali tutte si segna Gaspar Traversi, con ostentata dizione esotica. Influenza non locale, ma certo veneziana e fors'anche gallica, che, unita alla risata partenopea spesso eccessiva, aumenta le solide qualità della sua pittura, di un'intonazione bruna, prossima in qualche modo al Piazzetta. È questa mancanza che mi fa escludere dall'elenco delle opere del maestro, da me intravisto, ma illustrato da Roberto Longhi, quella limpida e più esteriore scena corsiniana dei Capitoli Nuziali, la quale corrisponde piuttosto ai documentati affreschi di Pierleone Ghezzi, nella villa Falconieri a Frascati. Dove non dico non sia anche presente, per qualche via, l'esempio

selezione delle opere da spedire a Palazzo Pitti egli aveva tuttavia assecondato, cinque anni prima, l'attribuzione de *Il Ferito* al Bonito.[29] Poiché non è dato sapere in quali circostanze il Fiocco rintracciasse le generalità del Traversi, non scarterei l'eventualità di un'imbeccata da parte del collezionista Brass, informato presumibilmente dell'esito delle ricerche di chi per tempo aveva impugnato il catalogo dell'esposizione fiorentina.[30]

Roberto Longhi, incalzato con tutta probabilità dal trailer diffuso sulla "Rivista mensile della città di Venezia" dal recente antagonista, rispolverava nell'estate del '27 appunti stagionati per circa due lustri. Il numero 8-9 dell'anno II di "Vita Artistica" recava in copertina il *Ritratto di un Agostiniano* del museo di Strasburgo (fig. 76). L'apertura del saggio *Di Gaspare Traversi* ha il sapore dell'apposizione di termini:

> Le prime battute di questo saggio rimontano a circa dieci anni fa; a quando cioè io non riesciva…[31]

Il Longhi, quasi a voler implicitamente contestare un'appropriazione indebita rievocava, a più riprese, la gestazione del contributo restituendo sotto traccia una sorta di diario di scavo.

Intorno al 1917 il conoscitore aveva scosso il capo rimirando, presso il collezionista Chiesa e gli antiquari Geri e Pallotti, alcune scene di genere attribuite al Bonito. Nel 1920 erano allegati al fascicolo quadri di dubitabile paternità scovati nei musei della provincia francese. Percorrendo le sale di Palazzo Pitti nel '22, il Longhi spuntava con segni di interrogazione le didascalie di diversi Bonito, di un Giaquinto e di un Ghezzi. Il raffronto con opere riconducibili senza riserve al Bonito provava l'inadeguata filologia delle scene di genere mostrate al pubblico, sature piuttosto di "un nuovo naturalismo insottilito e tagliente, come di un caravaggesco in ritardo, divenuto – per gl'impulsi dei tempi – commediografo di carattere e fisiognomista". [32] Né tantomeno vibravano nell'arcigno *Martirio di San Bartolomeo*, "omaggio al buon seicento napolitano"[33], le irrealistiche scale tonali del Giaquinto. L'implacabile cronista all'opera nel *Contratto Nuziale* (fig. 112) rifuggiva dal generico caricaturismo di Pier Leone Ghezzi. I particolari di costume e i sedimenti solimeneschi suggerivano la genesi napoletana delle opere in questione. Nel 1923 il Longhi riconosceva la stessa

dei Longhi." in G. Fiocco, *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*, in «Rivista della città di Venezia», 1929, pp. 529-531.

[29] A. Morandotti, *Italico Brass, pittore, conoscitore e mercante nell'età di Giuseppe Fiocco*, in A. Orlando [a cura di], *Genova e il collezionismo del Novecento, Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Torino 2000, p. 243.

[30] "E, forse, fu un peccato che nell'occasione di quelle riunioni all'amichevole, avvenute sotto la guida scintillante dell'Ojetti, e intese allo scopo di apparecchiare qualche miglioramento per una seconda edizione del catalogo, non si tenesse conto del mio desiderio di apporre un punto di interrogazione non soltanto al nome di Bonito… ma anche al nome del Giaquinto,… e a quello del Ghezzi…" in R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 145.

[31] *ibidem*.

[32] *ibidem*.

[33] *ivi*, p. 148.

mano in una serie di cinque scene sacre, stanate in un locale del convento romano di San Paolo fuori le mura: uno dei dipinti era siglato *Gaspar Traversi P. 1752*.[34] Sottolineava di recente Stefano Causa "*Di Gaspare Traversi*… appartiene agli stessi frangenti in cui… Alberto Moravia lavora a *Gli Indifferenti*".[35] Il romanzo, pubblicato da Alpes nel 1929, ritratto *spietato, scettico, moderno* [36] di una borghesia indolente spettatrice della "rivoluzione" fascista, recava in copertina un'immagine conviviale (fig. 3). Nell'*Epulone e Lazzaro* (fig.4), episodio biblico declinato in scena di genere, "convito di un attempato ricaccione con due mondane"[37], il Traversi si dibatteva, a detta del Longhi, tra convenzione e verità. Scrivendo della *Resurrezione del figlio della vedova* "il risorto sul cataletto fa la ruota, accenna a una vultatella"[38] il critico si cimentava in acrobazie descrittive che sarebbero ritornate in ben più note incursioni napoletane.[39]

A voler inscenare, sul canovaccio e alla maniera del Longhi, un immaginario dialogo tra il Merisi ed il Traversi, si potrebbe far intonare al precursore il motivo dipontiano: "Se vuol venire/Nella mia scuola/La capriola/Le insegnerò".[40]





3. A. Moravia, *Gli Indifferenti*, Milano 1929.
4. G. Traversi, *Convito del ricco Epulone*, Roma, San Paolo fuori le mura.

[34] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 152.

[35] S. Causa, *Traversi e la critica*, in *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit., p. 53.

[36] Il Longhi scriveva di due scene del Traversi esposte a Firenze nel '22: "lungi dall'apparire soggetti di un canovaccio consunto, si leggono come pezzi di cronaca spietata, scettica, moderna.", in R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit. , p. 147.

[37] *ivi*, p. 151.

[38] *ivi*, p. 152.

[39] "La camera scura è trovata all'imbrunire, in un quadrivio napoletano sotto il volo degli angeli lazzari che fanno la "voltatella" all'altezza dei primi piani, nello sgocciolio delle lenzuola lavate alla peggio e sventolanti a festone sotto la finestra da cui ora si affaccia una "nostra donna col bambino", belli entrambi come un Raffaello "senza seggiola" perché ripresi dalla verità nuda di Forcella o di Pizzofalcone." in R. Longhi, *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, Roma, 1982, p. 104. Si legga inoltre S. Causa, *Traversi e la critica* cit., p. 54

[40] L. Da Ponte, *Le nozze di Figaro*.

In *Di Gaspare Traversi* si legge in filigrana l'esposto per un'inchiesta sulla pittura napoletana del seicento di là da venire. Il Longhi muoveva in girotondo intorno al Traversi i vari Cavallino, Finoglio, Stanzione, Fracanzano, l'allora ignoto Beltrano, *i Girolami e i Sebastiani* del Ribera e del Preti, *i muratori di Lincoln* dipinti dal Vaccaro alla Certosa, qualche Valentin della collezione Roomer e *i piatti ai tempi dei Velàzquez napoletani*. La serie di San Paolo fuori le mura, fortunata integrazione di modernità e reminiscenze del secolo precedente, era opera dello "scopritore quasi, sulle tracce dell'antico seicento locale, di una nuova terra settecentesca".[41] Il Longhi, istruito dalle guide napoletane, ispezionava, nella chiesa di S. Maria dell'Aiuto, le tre opere del giovane pittore di cui apprezzava "gli strappi di color rosso ciliegia sotto i visi pallidi, improvvisamente miniati dalla vita".[42] Nella serie di ritratti, individuati tra Roma e la Francia, il Traversi, educato alla scuola del Solimena, contemperava "dignità di ceto e di epoca" e "varianti individuali"; "e il viso viveva" poteva concludere lo studioso.[43] La pittura di genere, colmo dell'arte traversiana era per il Longhi campo di "notazioni sempre più complesse di contrappunti sentimentali"[44].

Il prossimo venturo autore dei *Quesiti Caravaggeschi* avvertiva nei lumi, nella serietà delle compagnie traversiane, per nulla avvezze al metodo di recitazione Bonito tutto "pianto, riso ed ira",[45] il seguito settecentesco e partenopeo dell'arte del lombardo. La regia del napoletano, intesa ad elevare ciascun personaggio al rango di protagonista, esaltava la prosa del critico, densa di iniziatiche equivalenze verbali.

Confesso – mi si passi l'intervallo di formazione – che la periodica lettura, talvolta la recitazione ad alta voce dello scrosciante contributo longhiano non ha affato consumato in chi scrive la meraviglia e il coerente senso di impotenza suscitati da descrizioni tanto vivaci e suggestive. Ci si abbandonerebbe volentieri sulle ginocchia del ventriloquo. Potremmo insomma, come negli itinerari critici della collana *Classici dell'arte Rizzoli*, esibire al lettore un'antologia di brani non commentati e procedere alla disamina della successiva voce bibliografica; ci limiteremo comunque a montare un carosello di strette inquadrature.

Il Traversi rappresentava nei *Mezzani* (fig. 5) "un vecchio e una vecchia che vanno accarezzando una giovine, non sappiamo se a scopo di conversione o di perversione".[46] Nella *Rissa* (fig. 6) erano fissati "due tipi di commedia istrionica, il vecchio Zanni" per sineddoche "adunco… e il Lazzariello che s'è venduto da tempo al diavolo, con quel suo viso pelato come l'avanzo di una recente epidemia fra galeotti".[47] Con il definire *Il Ferito* (fig. 2) un quadro "che si direbbe ordinato dal Diderot, ma dipinto dallo Chardin" il Longhi spargeva un se-

[41] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 153.
[42] *ivi*, p. 154.
[43] i*vi*, p. 156.
[44] i*bidem*.
[45] *ivi*, p. 157.
[46] *ibidem*.
[47] *ibidem*.



5. G. Traversi – *I Mezzani*, Napoli, collezione privata (già Milano, coll. Chiesa).



6. G. Traversi – *La Rissa*, collezione privata (già Milano, coll. Chiesa).

me che avrebbe attecchito circa un cinquantennio più tardi. Lo studioso ammetteva frattanto nella sala operatoria descritta dal Traversi una coppia di fatto, restituendo all'ausiliare figura femminile il legittimo ruolo di amante, *angosciata ed interdetta*. La pittura imprimeva nel viso del dottore illuminista "alcuni segni imperituri".[48]

La serie traversiana – il refuso 'seria' sarebbe nondimeno efficace in ragione della serietà sovente ascritta dal Longhi al napoletano – si chiudeva con il *Vecchio pedagogo* (fig. 7). Il critico isolava nel profilo, nella mano e nell'orecchio dello scolaro un ritmo interrogatorio. L'esanime finale giunge, laddove è descritto l'anziano maestro, come l'apologia di un devoto allievo:

> ... dalla chiostra sconnessa dei denti esce profumo di saggezza; e per quel forellino luminoso riluce, quasi vichianamente, l'intelletto meridionale.[49]

Il lume di fonte caravaggesca era per il napoletano come per il giocatore ai margini della *Partita a carte* di Rouen (fig. 8) motivo di distrazione dall'attualità. Il disinteresse del Traversi per gli svolgimenti accademici della contemporanea pittura napoletana costringeva il Longhi a rintracciare un "consenso formale", altrove, in "qualche fatto teatrale… di pertinenza strettamente figurativa".[50] Lo studioso intravvedeva nel commediografo marchese di Liveri un interlocutore conveniente al nostro pittore. Del nobile impresario era proverbiale la cura riposta nella regia delle rappresentazioni; la preparazione degli attori era a tal punto scrupolosa da richiedere fino a trentadue volte la concertazione di un sospiro. Missione del Maestro di Comica, proclamava il Liveri nella prefazione de *L'Abbate*, era di regolare il sembiante degli interpreti a misura delle passioni. Non si trattava per il Longhi di istituire "inefficacissimi paralleli tra pittura e letteratura"[51] bensì di riconoscere al *direttore di scena* Liveri una sensibilità proto cinematografica accordabile alla pervicace osservazione del Traversi.

In nome dell'autonomia del pensiero visuale il Longhi archiviava sbrigativamente un filone d'indagine che sarebbe stato successivamente riaperto da Ferdinando Bologna:

> Una perspicace naturalezza, dunque, predomina nel Traversi, non mai vista a quei giorni; tanto da parer facile gioco avvicinare codesto sottilizzare fisiognomico *alle tendenze scientiste e sperimentali e lincee diffuse nel Settecento*; se ciò non fosse per noi senza speranza di veri lumi per un personalità tutta di pittura.[52]

In ambito peninsulare, come in patria, il parentado riusciva alquanto incerto: "entro il mare sempre instabile delle affinità" lo studioso assicurava la pittura del napoletano alla coeva pratica del Ceruti.[53] Il Piazzetta invitato fittizia-

[48] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p.158.
[49] *ivi*, p. 160.
[50] *ivi*, p. 161.
[51] *ibidem*.
[52] *ivi*, p. 162, corsivo di chi scrive.
[52] *ibidem*.



7. G. Traversi – *Il vecchio pedagogo*, Roma, collezione privata.



8. G. Traversi – *La partita a carte*, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

mente dal Longhi a pronunciarsi sul *Ferito*, ripeteva quanto già esclamato dinnanzi alla *Famiglia del Borgomastro Meyer* di Rembrandt: "Questi xe visi! Nu depenzemo de le mascare!".[54] La lega di pittura e pulsione sperimentale miscelata dal Traversi scuoteva perfino le convinzioni metodologiche del critico:

> E noi siamo stati sempre diffidenti al trapassare dei movimenti psichici in figura; senonché il Traversi ci costringe ad ammettere che anche questo è possibile; avendo egli saputo cavare appunto da quei moti una trama di afflati continui che paion discorrere sotto l'epidermide….; ed in guisa da formarne un quadro pieno di sensibilissime interpunzioni ritmiche così di fossette e di accigliature, come di vesti, di polsi, e di panni…[55]

"Tale spirito", ammetteva l'autore, "non ebbe poi luogo veruno nell'Italia dell'Ottocento".[56]

Nel successivo numero di "Vita Artistica" era prodotto un *Trattenimento musicale* segnalato al Longhi dal viennese Leone Planiscig (fig. 9). Il profilo della giovane esecutrice rammentava allo studioso "quelle pungentissime precisioni che fanno spicco in certi ritratti del giovane Courbet".[57]

Il fascicolo Traversi era momentaneamente chiuso, sul finire dell'anno, con la pubblicazione di due grandi tele compagne di proprietà del signor Herkza di Vienna (figg. 10, 167). Il museo di costumi allestito dal napoletano risultava al Longhi documento più illuminante di "filze intere di archivi settecenteschi".[58]

1.3 Dall'esposizione Il Settecento Italiano (1929) alla Mostra Parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo (1948)

L'appello del Longhi a "contribuire con altro materiale inedito alla conoscenza sempre più intima del genialissimo Traversi"[59] era accolto con solerzia dalla comunità degli amatori. Ben cinque inediti dipinti del napoletano, provenienti dalla collezione Bidault di Rouen e dalla raccolta del pittore Italico Brass, erano esposti a Venezia nel 1929.[60] Il catalogo della mostra *Il Settecento Italiano* ricusava tuttavia l'assegnazione al Traversi del *Contratto nuziale* della Galleria Corsini, riconsegnato piuttosto, come da tradizione, a Pier Leone Ghezzi.[61] Perplessità circa la fondatezza di ulteriori asserzioni del Longhi erano espresse da Gino Fogolari in un commentario alla restrospettiva veneziana. Lo studioso veneto contestava sulle prime la valorizzazione del Traversi a danno del Piazzetta;[62] dichiaratosi dunque detrattore del gusto di Roberto Longhi, pur ricono-

[54] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p.164.
[55] *ibidem*.
[56] *ibidem*.
[57] R. Longhi, *Un'aggiunta al Traversi*, in "Vita Artistica", 1927, n. 10, p. 197.
[58] R. Longhi, *Altri dipinti di Gaspare Traversi*, in "Vita Artistica", 1927, n. 11-12, p. 239.
[59] R. Longhi, *Un'aggiunta al Traversi* cit., p. 197.
[60] *Il Settecento Italiano*, catalogo della mostra, Venezia 1929, p. 79.
[61] *ivi*, p. 76.
[62] G. Fogolari in *Il Settecento italiano* a cura di G. Fogolari, V. Moschini, F. Hermanin, M. Dazzi, G. Morazzoni, I, Milano-Roma 1932, p. 5.



9. Gaspare Traversi – *Trattenimento musicale*, Napoli, Museo di Capodimone.



10. G. Traversi - *La lezione di disegno*, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Arts (già Vienna, coll. Herkza)

scendo al napoletano una certa originalità ed efficacia, ne ridimensionava il valore adoperando formule che dovrebbero suonare quantomeno familiari al lettore:

Ma in quei suoi tipi, anche quelli nobili, come il medico che cura il ferito, per essere caratteristico, riesce sempre forzato ed eccessivo, pesante. Giunge meglio alla beffa che non all'arguzia, alla sghignazzata e all'urlo, piuttosto che al sorriso o alla buona parola. Da ciò, un che di tetro, e, per quella forzata verità, *di repulsivo* […] Sono tipacci piuttosto che tipi […].[63]

Indisposto dal *disgradevole* Traversi, il Fogolari si consolava godendo l'opera dell'amabile Bonito il quale "riusciva in quella stanza napoletana all'Esposizione, a ridarci il senso della vita, dell'aria, a liberarci dall'incubo traversiano".[64]

L'avvicinamento delle teste traversiane a "calchi di cera dipinta" o ancora a "preparati orripilanti del museo anatomico"[65] per quanto esasperante non difetterebbe, all'uopo, di pezze di giustificazione: il Solimena, presunto maestro del nostro pittore stimava - si legga in nota quanto riferito dal De Dominici - la modellatrice in cera Caterina de Julianis.[66] In coda alla postilla il Fogolari ritornava sul Piazzetta, sciorinando un paragone da raccomandare a chi volesse cimentarsi in uno studio sulla percezione della *napoletanità* in arte, negli anni trenta del secolo scorso:

Il Piazzetta è veramente un pittore, un gran pittore da mettere coi primi del mondo; il Traversi un pittore di genere, l'inventore di un suo genere caratteristico, ed anche, dove non esageri, gustoso e, va detto a sua lode, napoletanissimo.[67]

Nel '34 il Santangelo, come il Donati un secolo prima, censiva dipinti del Traversi nella cappella del Crocifisso del duomo parmense.[68] Il compilatore dell'*Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Parma* notava nel *Sant'Antonio da Padova* un contegno non rintracciabile nella "scintillante pittura di costumi" del napoletano; della varietà delle misure del Traversi ci occuperemo per tempo.

[63] G. Fogolari, *Il Settecento italiano* cit., p. 6, corsivo di chi scrive.
[64] *ibidem*.
[65] *ibidem*.
[66] "In questa parte del modellare ha fatto molta stima della virtuosa Caterina de Julianis, famosa anche appresso dè forestieri per i suoi bellissimi, e naturalissimi fiori fatti di seta, e che hanno gli odori secondo la specie loro. Ma la parte più rara, per la quale viene ella lodata dal Solimena, è quella di modellare divinamente alcuni Bambini di cera di tanta bellissima idea di sembiante, e perfezioni di parti, ch'è impossibile il superarli in tal materia, come pare impossibile uguagliare i suoi Cimiteri, rappresentanti cadaveri, ed ossa spolpate, dè quali se ne vede uno nella Sagrestia di S. Severo dè PP. Predicatori, nel quale ha rappresentato sì viva l'immagine di què cadaveri che marciscono, di quei di già scarniti, e dè crani spolpati, dè quali ve n'è uno meraviglioso situato più innanzi, che certamente in mirare questo cimitero desta orrore, e spavento né riguardanti." in B. De Dominici, *Vita del cavalier Francesco Solimena*, in *Vite de pittori, scultori* cit., p. 467.
[67] G. Fogolari, *Il Settecento italiano* cit., p. 6.
[68] A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Parma*, Roma 1934.

Opere del napoletano, accolto malgrado l'imbarazzo del Fogolari tra i campioni della pittura italiana del '700, erano spedite nel 1935 a Parigi,[69] e a Wiesbaden.[70]

La mostra della pittura napoletana dei secoli XVI, XVII e XVIII del '38 offriva infine l'agio di onorare il Traversi in patria. Nella sala XIX in Castel Nuovo era esibita una nutrita antologia della produzione profana del pittore.[71] Appena acquistato dalla Reale Pinacoteca di Brera, era presentato, in anteprima al pubblico, il dipinto raffigurante la *Vecchia con scugnizzo* (fig. 11),[72] lanciato nel catalogo dalla Lorenzetti a mezz'aria, come in un goyesco gioco campestre, tra il Ribera e il Mancini.[73]

La curatrice della sezione settecentesca dell'esposizione confermava l'attribuzione al Traversi della *Fanciulla delle colombe*,[74] quadro, come si diceva, citato nella *Guide du Musée de Naples* e a proposito del quale il Longhi si era chiesto: "Che avvenne poi di quest'opera?".[75] Nelle tele della chiesa di S. Maria dell'Aiuto, traslocate temporaneamente nella cappella di S. Barbara, la Lorenzetti avvertiva "il transitare di elementi dell'arte giovanile del Bonito".[76] La maturazione del Traversi sopravveniva, secondo la studiosa, con l'incremento del tasso di caravaggismo combinato a "tentativi di monumentalità alla Preti".[77] Nel pronunciarsi nuovamente sul napoletano la Lorenzetti avanzava una lettura dai toni vagamente sociologici dei discordanti svolgimenti della pittura di genere napoletana nel '700:

[il Traversi] seppe penetrare ed individuare l'indole esuberante di slanci e di passione del suo popolo, approfondirne psicologicamente i caratteri, ben differenziandosi dalle pitture di genere di ambiente borghese, garbate sì, ma poste su un piano di maniera convenzionale, di un Bonito.[78]

Nel 1948 erano restaurate per la *Mostra Parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo* le cinque grandi tele realizzate per la Collegiata di Castell'Arquato.[79] Il curatore dell'esposizione, Armando Ottaviano Quintavalle, svi-

[69] *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogo della mostra, Paris 1935.
[70] *Italianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, catalogo della mostra a cura di H. Voss, Wiesbaden 1935.
[71] *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra, Napoli 1938, p. 329.
[72] V. Maderna, *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, p. 314.
[73] "In quest'ultimo capolavoro la vecchia, nel suo acuto realismo rievoca il mondo seicentesco del Ribera e del Fracanzani, mentre il solido fanciullo preannuncia figurazioni giovanili del Mancini", in C. Lorenzetti, *La pittura napoletana del secolo XVIII*, in *La mostra della pittura napoletana* cit., p. 197.
[74] *ivi*, p. 196.
[75] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 154.
[76] C. Lorenzetti, *La pittura napoletana* cit., p. 196.
[77] *ibidem*.
[78] C. Lorenzetti, *La pittura italiana del Settecento*, Novara 1942, p. 34.
[79] *Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di A. O. Quintavalle, Parma 1948, pp. 117-118.

luppava per antinomie la scheda di un *San Francesco* rivelatosi in seguito un *S. Pietro d'Alcantara* (fig. 12):

La composizione sghemba, dinamica, della più reale irrealtà, con una veristica figura di vecchio sdentato che ascende lieve, malgrado il suo peso, al cielo, forte nella struttura plastica, ma ancora più nella trascendenza, è… «sembiante trasmutevole», non maschera. [80]

Un intervento apparso allo scadere degli anni Quaranta sul bollettino di un museo americano anticipava il merito di un dibattito che sarebbe decollato negli anni '60.

Nel 1949 C.C. Cuningham notificava l'acquisto da parte del Wadsworth Atheneum di Hartford di una *Rissa* del napoletano (fig. 15).[81] Nel commento al dipinto era riproposto il leitmotiv della mimica "although perhaps somewhat forced" dei tipi traversiani;[82] un topos della critica il cui adattamento alla scena di Hartford sollecita interrogativi circa le abitudini dei manigoldi ai tempi del pittore: era forse costume settecentesco concepire o consumare risse a passo di danza? O è da credere piuttosto che sentimenti di "alarm, pain, fright, and anger"[83] provochino da sempre nei duellanti un sensibile mutamento del sembiante? Fuor di *boutade* e venendo al passaggio più stimolante del contributo, il Cunningham dilatava i confini di diffusione della pittura di genere napoletana:

Certainly Neapolitan pictures were known in England and artistic intercourse between the two countries was at its height during the eighteenth century with English artists and patrons making constant visits to Italy. The man at the left, drawing his sword, is quite typical of similar figures in the Battle pictures of Copley, West and Trumbull. This influence of Callot and the Dutch on Hogarth has been generally stressed by writers on the artist, but little of no mention is ever made of the possible influence of the Neapolitan genre painters on Hogarth and the English Narrative painters. This speculation and study, however, is beyond the scope of the present article, but undoubtedly, specific instances could be found.[84]

Circa un decennio più tardi l'Antal, capovolgendo i termini della questione, avrebbe investito il Traversi del rango di "Hogarth italiano".[85]

1.4 Inediti del Traversi sulla rivista "Paragone"

Il Longhi accordava al pittore "esumato" un quarto di secolo addietro l'onore di presenziare al debutto della rivista "Paragone".[86] Il conoscitore, vestiti gli

[80] *Mostra parmense di dipinti noti* cit., p. 118.
[81] C. C. Cunningham, *The Quarrel by Gaspare Traversi, from an article by C. C. Cuningham in the January, 1949*, Bulletin of the Wadsworth Atheneum, in "The Art Quarterly", 1949, pp. 183-184.
[82] *ivi*, p. 183.
[83] *ibidem*.
[84] *ivi*, p. 184.
[85] F. Antal, *Hogarth and his place in European art*, Londra 1962, edizione italiana consultata *Grandi e libertini nella pittura di Hogarth*, Milano 1964, p. 359.
[86] R. Longhi, *Traversi, un'opera e nuove notizie*, in «Paragone» I, 1950, 1, pp. 44-45; ora in R. Longhi, *Studi e ricerche sul sei e settecento*. 1929-1970, Firenze 1991, pp.165-166.



11. G. Traversi – *Vecchia con scugnizzo*, Milano, Pinacoteca di Brera.



12. G. Traversi – *San Pietro d'Alcantara*, Parma, Cattedrale.

inconsueti panni di divulgatore di notizie, segnalava la voce redatta dal Bianconi nel 1761. Il silenzio del biografo settecentesco circa la fortuna del Traversi 'pittore di costume' ispirava al Longhi il quesito: "E furono poi gran successi?". Dubbi in merito erano corroborati da un aneddoto riferito allo studioso dal pittore Giovanni Colacicchi:

Leggendo il mio vecchio saggio, egli ebbe subito a rammentarsi di certi dipinti in casa della nonna materna, di casato Traversi, che si ascrivevano appunto ad un avo settecentesco di quel nome. E che i dipinti non uscissero per due secoli dalle mura di casa, dà a divedere che anche i pronipoti non conservassero notizie troppo brillanti sulla fama dell'antenato e si acconciassero a ritenerlo poco più di un abile dilettante.[87]

Un inedito *Minuetto in famiglia*, proiettato dal critico fra "i bei quadri del secolo", proclamava nondimeno l'innegabile qualità del napoletano.

La rivista fiorentina ospitava nel '56 la comunicazione di ulteriori ritrovamenti in territorio padano. La Ghidiglia Quintavalle indovinava la sigla del pittore sul telaio di una Stazione della *Via Crucis* sistemata lungo le pareti del-

[87] R. Longhi, *Traversi, un'opera e nuove notizie* cit., p. 45.

la piccola chiesa di S. Rocco in Borgo Val di Taro.[88] La studiosa definiva il dramma sceneggiato dal napoletano un "calvario senza orpelli, in cui il Cristo rende, attraverso una serie di espressioni mai forzate ed esteriorizzate, tutta la gamma della umana desolazione".[89] Il Traversi rinnovava, nella controllata serie, la lezione del Cavallino la cui "contenutezza espressiva" era traslata "in un dramma potente di vita che non sfiora mai la volgarità".[90]

Mina Gregori presentava, nello stesso numero di Paragone, tre scene della Passione di Cristo, rinvenute a Castell'Arquato.[91] Le tele, di "formato seicentesco" testimoniavano, al pari dei dipinti del duomo parmense, l'insinuarsi nella pittura del Traversi di "quel tanto di accademico che il suo temperamento era in grado di sopportare". La modesta riforma era verosimilmente stimolata dall'intelligenza dell'opera di due protagonisti della scena artistica romana: Marco Benefial, già convocato dal Longhi, e Francesco Trevisani. La Gregori registrava un acuto di decoro, quasi una stecca, nel *Cristo mostrato al popolo* (fig.75) con quella "barba troppo aggiustata, e una cera da 'Beau Dieu' settecentesco al limite dell'urtante".[92] Il dialogo con i grandi naturalisti del secolo XVII perdurava nonostante gli aggiornamenti romani: nel *Cristo deriso* il Traversi cavava dai repertori del più brutale Seicento napoletano le canaglie riberesche e le "essenziali partiture del Caracciolo".[93]

1.5 Ricezione napoletana

Nel '53 il Molajoli contrapponeva ai salotti e alla garbata ironia del veneziano Pietro Longhi il gusto del Traversi per le improvvisate nei bassi o nelle case dei lazzaroni messe a soqquadro dalla furia di irascibili giocatori di carte.[94]

L'anno seguente Roberto Longhi donava alla Pinacoteca ai Regi Studi il *Ritratto di gentiluomo in rosso* (fig. 164) intendendo ovviare all'assenza di opere del Traversi nella pubblica collezione partenopea. All'artista era riservata, pochi mesi dopo, un'intera parete della *Mostra del Ritratto storico napoletano*. Il ventinovenne Ferdinando Bologna consacrava il Traversi come il "solo artista veramente ineliminabile del suo tempo".[95] Il giovane funzionario enfatizzava la solitudine del pittore, scrutatore spietato della vera vita, poco o per nulla stimato dai contemporanei i quali probabilmente "non amavano, come non amano oggi di essere guardati, meno che mai dipinti per quello che sono veramente".[96]

[88] A. Ghidiglia Quintavalle, *Inediti di Gaspare Traversi*, in «Paragone», VII, 1956, 81, pp. 39-45.
[89] *ivi*, p. 40.
[90] *ibidem*.
[91] M. Gregori, *Tre opere del Traversi a Castell'Arquato*, in «Paragone», VII, 1956, 81, pp. 45-49.
[92] *ivi*, p. 48.
[93] *ivi*, pp. 48-49.
[94] B. Molajoli, *Opere d'arte del Banco di Napoli*, Napoli 1953, pp. 30-31, 46-47.
[95] *Mostra del Ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra a cura di G. Doria e F. Bologna, Napoli Palazzo Reale, ottobre-novembre 1954, p. 40.
[96] *ibidem*.

L'esposizione, negli stessi mesi, dell'*Operazione chirurgica* a San Paolo del Brasile prestava al Moschini il destro per rilanciare l'associazione, cara alla critica veneta, del napoletano al Piazzetta.[97]

Nel '57 Raffaello Causa considerava l'arte del Traversi "episodio della pittura napoletana … distinto dal corso generale della scuola".[98] Enumerando il neocaraccismo del Benefial tra i canoni della stagione romana del pittore lo studioso divulgava uno dei punti salienti delle puntate traversiane recentemente apparse sulla rivista "Paragone". Appurata la fama europea procurata al pittore dall'ormai trentennale vicenda critica, Causa stringeva il napoletano al Ceruti e alla lombarda "fiorita di pittori della realtà".[99] Il futuro soprintendente stralciava la posizione del Traversi nel contemporaneo dibattimento artistico napoletano in virtù dell'approfondita "indagine dei caratteri spesso portata sul piano di giudizio di un tempo e di una società, nel segno di una ritrovata «verità naturale», già percorsa da fremiti illuministici".[100] Giudizio, società, fremiti illuministici: il lessico di Causa precorreva i termini delle riflessioni di un collega di quel tempo. Leggendo "per la suggestione del più antico Solimena, il Traversi si impegna in una sua speculazione coltissima sugli esemplari della stagione naturalistica"[101] ci si chiede se Causa avesse modo di consultare le bozze del *Francesco Solimena* del Bologna, consegnato alle stampe nel 1958. Nel capitolo dedicato al seguito del maestro nocerino, lo studioso abruzzese cercava di misurare il portato del tirocinio del Traversi presso l'*Accademia rigorosa*.[102] Legittimata la notizia del Bianconi, il Bologna si domandava in quale misura la lezione del maestro stimolasse il ritorno del Traversi alle "fonti naturalistiche del Seicento maggiore".[103] Il Solimena, testimone, prima del 1685, del tramonto di una stagione pittorica, aveva incastrato finanche nelle opere della maturità allusioni al naturalismo delle origini, rievocazioni, puntualizzava il Bologna, di ordine intellettuale. Lo studioso coglieva nell'operazione del caposcuola una componente dell'educazione del Traversi capace per parte sua di volgere "il recupero ad altro significato".[104]

1.6 Un posto nell'arte europea

Nel '58 Rudolf Wittkower dedicava al Traversi poche righe del tomo sull'arte e l'architettura in Italia tra il '600 ed il '700. La pittura del napoletano, cronista della vita delle classi medie, toccava, secondo il Wittkower, "una nota vera piuttosto che non le più raffinate scene di genere del suo contemporaneo Giu-

[97] V. Moschini in *Da Caravaggio a Tiepolo – Pittura italiana del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di G. Ronci, San Paolo del Brasile, settembre-ottobre 1954, p. 129.
[98] R. Causa, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957, p. 70.
[99] *ivi*, p. 73.
[100] *ibidem*.
[101] *ibidem*.
[102] F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 153-154.
[103] *ivi*, p. 154.
[104] *ibidem.*

seppe Bonito, che trasferì in questa sfera qualcosa della rispettabilità dell'arte accademica".[105] Pur plaudendo il mestiere del Traversi nello stabilire muti dialoghi tra i protagonisti delle note scene, lo studioso lamentava l'impaginazione *spesso irrazionale* delle tele.[106]

In Italia, nel frattempo, l'impegno profuso dalle amministrazioni nella conservazione degli esemplari più significativi del *corpus* traversiano coincideva con un momento di scarsa lucidità della critica. La serie di San Paolo fuori le mura era affidata nel '59 alle cure dell'Istituto centrale di Restauro; la pulitura, due anni dopo, del trittico pubblicato dalla Gregori nel '57 restituiva "elementi figurali e architettonici prima quasi invisibili".[107] Luigi Salerno strapazzava piuttosto il napoletano consegnando al catalogo dell'esposizione *Il Settecento a Roma* uno zibaldone di interpretazioni tanto aggiornato – l'accenno allo spiccato senso del pittore per la farsa ed il grottesco era levato quasi in diretta dal volume del Wittkower[108] - quanto incongruente. La pittura del Traversi "ritardatario che, al seguito del Solimena e del De Mura, rielabora elementi della tradizione secentesca napoletana" non mancava nondimeno di "accenti di modernità".[109] Eludendo quanto stabilito dagli studi, a partire dal Longhi, circa l'assoluta singolarità del gergo traversiano, il Salerno sistemava il napoletano sull'"ottovolante" del genere settecentesco, proiettato in azzardate evoluzioni tra il Ghezzi e l'Amorosi, il Bonito e l'illuminista Ceruti.[110]

Nel 1960 dipinti del Traversi, corredati dalle schede dei "napoletani" Molajoli, Causa e Ferrari, erano concentrati, a trent'anni dal debutto europeo, nelle sale del Petit Palais di Parigi.[111]

Francis Haskell, recensore dell'esposizione parigina, biasimava il significativo spazio accordato a "certain 'realist' artists who have been much discussed in recent years".[112] Lo studioso sospettava che la selezione di sette Traversi, – "as many as Piazzettas" computava con sorpresa l'inglese – otto Ceruti e undici Pietro Longhi tradisse il proposito dei curatori e di certa critica di enfazzare il

[105] R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Middlesex 1958, edizione consultata *Arte ed Architettura in Italia, 1600-1750*, Torino 1972, p. 424.
[106] *ibidem*.
[107] *Arte in Emilia 1960-1961*, catalogo della mostra a cura di A. e C. Quintavalle, Parma 1961, p. 125.
[108] "Nel genere ebbe uno spregiudicato senso psicologico per la farsa e il grottesco…" in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra a cura di L. Salerno, Roma 1959, p. 215. Wittkower scriveva un anno prima: "Gaspare Traversi a Napoli, partendo da fonti caravaggesche, dipinse episodi della vita delle classi medie con notevolte temperamento, intuito psicologico e un vivo senso della farsa e del grottesco" in R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy* cit., p. 424.
[109] *Il Settecento a Roma* cit., p. 215.
[110] "Una pittura, quella del Ghezzi e del Traversi, come già quella dell'Amorosi, cha ha accenti di modernità ed è anticonvenzionale per eccellenza. Tanto che a considerarne ora di scorcio il significato c'è veramente da pensarla, come quella di un Giacomo Ceruti in Lombardia, in armonia col razionalismo illuministico.", *ivi*, p. 29.
[111] *La peinture italienne au XVIII siècle*, catalogo della mostra, Petit Palais Paris, novembre 1960 – janvier 1961.
[112] F. Haskell, *Eighteenth-century Italian Art in Paris*, in «The Burlington Magazine», CIII, 1961, febbraio, p. 67.

riflesso dei Lumi nella pittura italiana del Settecento. Lo spirito illuminista era penetrato oltralpe presso una comunità di "gifted and sophisticated artists who reflected in the most advanced styles a wide new range of feelings".[113] "None of this occurred in Italy" ammoniva Haskell, tacciando piuttosto i realisti in trasferta al Petit Palais di "clumsiness and provincialism". Quanto al Traversi, lo studioso declassava il *Convito di Assalonne* al grado di dilettantesco *pastiche* caravaggesco,[114] reputava "exceedingly weak" un *Divertissement musicale* proveniente dalla collezione Nigro di Genova, ed al pari di Wittkower intravedeva nel *Ferito*, "in which for once a popular scene is treated with tenderness and deep poetry", un difetto di composizione.

Frederick Antal esprimeva nel manoscritto hogarthiano, pubblicato postumo nel 1961, giudizi di ben altro tenore: "Traversi ebbe poca notorietà, anche in vita, altrimenti sarebbe stato probabilmente anche lui definito un «Hogarth italiano»".[115] Lo studioso ungherese sollevava il napoletano dall'accusa di provincialismo. La modulazione del *Contratto nuziale* (fig. 112) sottintendeva infatti la conoscenza e lo studio delle stampe di Hogarth "a quel tempo molto richieste in Italia".[116] L'Antal decifrava inoltre lo status sociale dei protagonisti della nota scena, stimando nel ritratto di gruppo del Traversi i volti di "ricchi borghesi napoletani che vogliono sembrare aristocratici".[117] L'investigazione del napoletano, al quale erano accreditati legami con il tedesco Zoffany, risentiva dell'interesse "generale diffusosi in Europa nella seconda metà del Settecento per la fisionomia";[118] "del dibattito europeo sulla rappresentazione del carattere" avrebbe ipotizzato circa vent'anni dopo il Bologna.[119]

Gli *Scritti dedicati al 50mo anniversario del Museo di Belle Arti Puskin* ospitavano, l'anno seguente, un originale quanto misconosciuto scritto di Michael Liebmann. Il napoleano era annoverato tra "i pittori della realtà", protagonisti di uno studio che sarebbe stato riproposto al pubblico di lingua italiana sulla rivista "Acta historiae artium".[120] Il sincero racconto dei costumi della borghesia cittadina garantiva al Traversi "un posto un po' a parte tra i «pittori della realtà»".[121] L'inconsueta disposizione del napoletano nei confronti della classe media urbana introduceva nell'arte del XVIII sec. elementi affatto inediti:

… egli è ben lontano dal voler difendere quella classe nello spirito di Chardin o di interpretarla nella maniera di Pietro Longhi. Guarda con occhio critico l'ipocrisia, la pompo-

[113] F. Haskell, *Eighteenth-century Italian Art in Paris* cit., p. 67.
[114] *ibidem*.
[115] F. Antal, *Hogarth and his place* cit., p. 359.
[116] *ivi*, p. 360.
[117] *ivi*, p. 359.
[118] *ivi*, p. 359.
[119] Nel 1980 Ferdinando Bologna titolava il quarto paragrafo dello studio dedicato al napoletano: *La critica socio-morale di Traversi e il dibattito europeo sulla rappresentazione del carattere* in F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Napoli 1980, p. 30.
[120] M. Liebmann, *I «pittori della realtà» in Italia nei sec. XVII XVIII*, in "Acta historiae atrium", V, XV (1969), fasc. 3-4, pp. 257-278.
[121] *ivi*, p. 274.

sità, il manierismo dei «honnêtes hommes». Presenta con cruda franchezza i litigi che avvengono nelle famiglie rispettabili. Il concerto è un luogo di riunione di gente annoiata che ascolta l'esecuzione penosamente lunga del dilettante. Il ferito non è un eroe colpito al petto che difendeva l'onore della sua bella, ma un giovinotto ferito nel basso ventre nella rissa. Mentre la critica di Hogarth serve come morale e come insegnamento, il Traversi deride e con ciò «umilia» la vita borghese, non offrendo in cambio nessun valore positivo. Questa tendenza assegna al Traversi una posizione particolare in tutta la cultura del XVIII secolo.[122]

"La critica socio-morale di Traversi…"[123] avrebbe titolato circa vent'anni dopo il Bologna, consegnatario nel '64 a Berlino est delle scoperte di Liebmann.[124] Lo studioso abruzzese era divulgatore, nel '62, dell'opera "del più grande pittore napoletano del secolo."[125] Nel volume a tre mani *Settecento napoletano*, pubblicato dalle Edizioni Radio Italiana, il Traversi, "cervello rientrato" a Napoli dopo un temporaneo soggiorno a Roma, secondo un assioma che sarebbe stato caparbiamente propugnato dal Bologna, era contrapposto al Bonito delle "scene tutte civili di vita borghese e di vita popolare".[126] "La vastità di rilievi" licenziata dal napoletano, "sconosciuta nell'arte di allora", risultava da una sorta di reportage intorno ai "gradi medi della scala sociale, al livello della piccola borghesia, dove la stratificazione delle abitudini, prendendo l'aspetto di una corpulenta deformazione, lascia un segno più profondo e il contrasto tra la verità delle passioni e l'affettazione della ipocrisia si rivela più intensamente, con una disperata mescolanza di tragico e ridicolo."[127] Istituito un parallelo tra il Traversi e Ferdinando Galiani,[128] il Bologna presentava un'inedita "moderna, tutta borghese" figurazione attraversata da una "torbida beatitudine".[129]

Nel 1962 Laclotte, saggiatore di dipinti dei musei della provincia francese, rettificava due instabili attribuzioni spagnole.

[122] M. Liebmann, *I «pittori della realtà» in Italia* cit., p. 274.

[123] "E' un tal genere di « critica » per pura « presa d'atto » che costituisce il dato davvero qualificante della sua posizione. Ed è appunto questo atteggiamento che lo differenzia – pur dentro una sostanziale omogeneità di tendenza – sia da un Ceruti, che fu soltanto un riconoscitore obiettivo del quarto stato, sia da un Hogarth, che fu un dichiarato moralista dal punto d'osservazione liberal-mercantile della borghesia inglese." in F. Bologna,*Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 32.

[124] "Le due tele del Museo Puskin di Mosca (di cui Michael J. Liebmann mi comunicò la scoperta nel 1964: a Berlino-est, durante il colloquio michelangiolesco che vi si teneva) sono opere in cui Gaspare…" *ivi*, p. 50.

[125] F. Bologna, *Le arti figurative*, in G. Doria, F. Bologna, G. Pannain, *Settecento napoletano*,Torino 1962, p. 88.

[126] *ivi*, p. 89.

[127] *ivi*, p. 90.

[128] "La costante pressione con cui, senza abbandonare mai la presa diretta sulla realtà, l'artista puntò sulla sviscerateza stentorea della fisionomica e il tono quasi sempre satirico e ironico che diede ai suoi dipinti… sono il segno di codeste sue inesorabili preferenze, per le quali anch'egli, come il Galliani, volle mostrare che anche in un dialetto scherzoso (ma il Galliani stesso aveva avvertito che si trattava di un dialetto scherzoso solo nell'apparenza) si posson pronunziare le più serie e le più importanti verità", *ibidem*.

[129] *ivi*, p. 92. Si veda la foto in *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit., p. 165.

Al Traversi era girato il *Mendicante* di Narbona, testimonianza "d'une certaine vision du réel, implacable et fraternelle à la fois",[130] dapprima assegnato al Ribera. Nel museo di Pau era tolta a Francisco de Zurbaràn la feroce *Ebrezza di Noè* (fig. 1): "œuvre cruelle, ironique et compatissante, tout à fait typique", realizzava il Laclotte, "de Gasparo Traversi".[131]

Nel '67 il napoletano era arruolato tra i seguaci italiani del Caravaggio.[132] Il Moir, costretto il Nostro nel ruolo di gregario - *pupil* scriveva l'americano - del Bonito, assimilava lo scandaglio traversiano del naturalismo seicentesco al lavoro "of the nineteenth-century revivalist movements".[133]

Nel terzo volume della *Storia dell'arte italiana* Argan accoglieva e rielaborava motivi a suo tempo introdotti dal Longhi. Nell'affermazione "la pittura funziona come un obbiettivo fotografico, il mestiere pittorico diventa tecnica di ripresa",[134] ci pare di scorgere l'eco del paragone, deliberato dal pioniere degli studi, tra il Traversi ed il marchese di Liveri, il "primo dei cinematografisti".[135] Lo spunto era piegato tuttavia ad un'interpretazione fuggevole, a tratti bizantina, sostanziata in frasi del genere:

> … nell'immagine dipinta si vede diversamente e di più. La pittura è come un occhio più preciso o meno appesantito da abitudini visive. Non dà particolari maggiori né si ferma a interpretare e commentare il dato: fa vedere meglio. Non dice nulla al di là dell'immagine; ma dà all'immagine una densità, una consistenza maggiore…. L'immagine che la pittura rende esplicita non è quella che l'immaginazione genera allorchè le si imprime un moto artificioso, ma è quella che si forma quando l'immaginazione è portata come strumento conoscitivo, sulla realtà.[136]

Il Bologna avrebbe sottolineato l'eccezionalità di un'interpretazione avulsa dall'interesse tipico dell'Argan per le "implicazioni etico-concettuali, più o meno effettive, nelle antiche opere d'arte".[137]

Nel settembre del '71 Italo Faldi recensiva sul "The Burlington Magazine" l'esposizione americana *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism*. Commentate le scene del Nelson-Atkins Museum di Kansas City in mostra (figg. 10, 167), lo studioso annunciava il ritrovamento di una *Crocifissione* (fig. 19) firmata dal Traversi e datata 1748, "the artist's first work identified up to now".[138]

[130] M. Laclotte, *Peintures inédites ou peu connues des musées de province – Fausses attributions espagnoles*, in «La Revue du Louvre et des Musées de France», 1962, n. 6, p. 260.

[131] *ibidem*.

[132] A. Moir, *The italian followers of Caravaggio*, Cambridge (Massachusetts) 1967, pp. 178, 180-1, fig. 230.I.

[133] *ivi*, p. 180.

[134] G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, III, Firenze 1968, p. 287; ediz. del 1970, pp. 405-406.

[135] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 162.

[136] G. C. Argan, *Storia dell'arte* cit., p. 406.

[137] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 14.

[138] I. Faldi, *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism*, in "The Burlington Magazine", n. 822, vol. CXIII, Settembre 1971, p. 571.

Nell'ottavo volume della "Storia di Napoli", del '71, il ventottenne Nicola Spinosa tracciava un prospetto della pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone. Il Traversi, protagonista con il Galliani e il Galanti della "breve ma florida stagione" illuministica meridionale – Spinosa dimostrava di aver metabolizzato l'analogia stabilita dal Bologna -[139] aveva subìto, come i più noti pensatori la limitata agibilità dell'ambiente napoletano, sensibile piuttosto, in campo pittorico, alle soluzioni dabbene propinate dal Bonito.[140] Era la media e piccola borghesia, secondo Spinosa, il corpo sociale protagonista delle celebri scene di genere. Circa la cultura ed il background del ceto frequentato dal Traversi lo studioso specificava trattarsi di "ricchi borghesi «ignoranti» ancora sotto il peso dei pregiudizi malcelati della loro passata condizione".[141]

Nel '73 Enrico Castelnuovo disponeva sulla linea del ritratto pittorico settecentesco, uno accanto all'altro, Ceruti, Frà Galgario ed il Traversi. Il giudizio sul napoletano risentiva largamente del saggio longhiano di cui erano parafrasati alcuni brani.[142]

[139] "Gli studi hanno già messo in rilievo l'atteggiamento di taluni spiriti, i quali, pur vivendo immersi nell'atmosfera della cultura rinnovata, non ne accettarono i miti; e reagendo vivacemente alle sue ideologie, discutendone con piena consapevolezza le premesse, si spinsero a criticarne l'utopia e segnatamente la mentalità intellettualistica… Nell'ambiente di Napoli sono di questa taglia, seppur diversissimi tra loro, un Ferdinando Galliani… o un Giuseppe Maria Galanti… Tra costoro prende luogo Gaspare Traversi, quattr'anni più giovane del Galliani, ma di ben undici più anziano del Galanti.", in F. Bologna, *Le arti figurative* cit., p. 89.

[140] "I risultati, sul piano pratico, furono – l'abbiamo detto – di breve durata, ma il contributo, sia intellettuale che pittorico (nel caso del Traversi) dato alla nuova età della ragione fu certamente tra i più notevoli e duraturi. Vista sotto questa luce si comprende anche meglio il perché dello scarso seguito che ebbe nell'ambiente napoletano, conformista e reazionario in genere, la pittura tutta sottile ironia e satira pungente di Gaspare Traversi, e il perché le venisse preferita la ritrattistica di genere di Giuseppe Bonito, senza alcun proposito che non fosse di composta ufficialità o di superficiale caratterizzazione psico-fisica, che col tempo doveva addirittura far dimenticare l'esistenza di quel lucido e arguto rivelatore delle zone più segrete dell'umana coscienza." in N.Spinosa, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, in "Storia di Napoli", VIII, Napoli 1971, p. 504.

[141] *ivi*, p. 506.

[142] A proposito delle scene del Traversi Castelnuovo sottolineava la "caratterizzazione dei volti che esprimono con silenziosa profondità la gamma delle tendenze, delle inclinazioni, degli umori e direi anche delle idee e delle certezze di uomini che appartengono a un certo tempo, a una certa cultura, a una certa società" in E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in "Storia d'Italia", Torino, 1973, Vol. 5, II, p. 1088. Del chirurgo all'opera nel *Ferito* Longhi aveva scritto "E ci pare che il "sembiante" dell'ignoto chiurgo napoletano prenda posto fra quei ricordi dell'uomo che ci dicono qualche cosa di sicuro, di veracemente attuale, sui sentimenti possibili ad un uomo in un secolo, senza cedere troppo a quesi sentimenti medesimi…" in R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 164. Ancora Castelnuovo a proposito del *Ferito*: "Tema di genere se ve ne è uno, quello della rissa, che si presta alle più sgradevoli caricature. Ma qui il centro dell'attenzione non è l'aneddoto, piuttosto il volto del medico che esamina la ferita, un volto intento, grave, preoccupato." in E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico*…, p. 1088; e la descrizione longhiana del *Vecchio Pedagogo*: "Ed è una riprova suprema del come, attraverso una suprema serietà obbiettiva, si operasse nel Traversi una conciliazione fra i più estremi contrasti fisiologici; solitamente atti, nella comunità dei pittori di genere, a ottenere a buon mercato e scurrilmente, il riso ed il comico" in R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 158.

L'impegno moralistico del napoletano e dei colleghi settentrionali - per moralità Castelnuovo intendeva una "rappresentazione critica della realtà contemporanea" - aveva provocato il cedimento delle separazioni tra " 'storia', 'genere', 'ritratto' ".[143]

Tre dipinti del napoletano oltrepassavano la cortina di ferro per la mostra itinerante *La pittura italiana del Settecento*, progettata nel '74 dalla Soprintendenza bolognese. Le schede del catalogo, curato da Eugenio Riccòmini, attestavano la diffusione della lettura "retinizzante" di Traversi proposta pochi anni addietro dall'Argan. Del *Gentiluomo in rosso* (fig. 164) di Capodimonte era scritto:

> Il personaggio ritratto […] non è fatto oggetto di alcuna adulazione: il pittore, semplicemente, ne indaga con occhio obbiettivo l'aspetto fisico, non lasciandosi sfuggire nessun particolare: le rughe, le imperfezioni del volto, l'evidente attaccatura della parrucca. E a questa esattezze del vedere, a questa scrupolosità ottica non sfugge, infine, l'atteggiamento morale del personaggio… [144].

Nello stesso anno Marina Causa Picone intuiva il segno del napoletano, l"accartocciarsi di pensieri gli uni sugli altri, ammucchiati e fusi da una accesa fantasia interpretativa", in due disegni della Società napoletana di Storia Patria (figg. 47, 169).[145]

Nel '76 Federico Zeri rifiutava l'accostamento del Ceruti al napoletano. Il Traversi, secondo lo studioso, avrebbe piuttosto presentato "la vita napoletana, sia dei gentiluomini, sia dei poveri… con accenti umoreschi che nei seguaci, sul tipo di Giuseppe Bonito, scadono nel lepido e nel ridanciano".[146]

Paola Ceschi Lavaggetto avvertiva "grande pugnanza sentimentale" nelle opere "a soggetto religioso della maturità del Traversi" esposte al Palazzo della Pilotta a Parma nel '79.[147]

A Napoli, "la Madre di tutte le mostre"[148] celebrava tra il 1979 ed il 1980 i fasti di Casa Borbone nel meridione d'Italia. Nel saggio sulla pittura in catalogo Nicola Spinosa riaffermava l'*échec*, la clandestinità del Traversi in patria.[149] Le sale di Capodimonte erano ricetto della più nutrita selezione di ope-

[143] E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico* cit., p. 1088. Longhi definiva il Traversi "caratterista morale e non moralizzante" in R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 160.

[144] *Pittura italiana del Settecento*, Leningrado-Mosca-Varsavia, catalogo della mostra a cura di E. Riccòmini, Bologna 1974, p. 42. Nell'analisi del *Contratto nuziale* della Galleria Corsini era ribadita "l'alta fedeltà" del Traversi: "…egli si applica a ritrarre la realtà fornendone una visione piena e intensa, otticamente precisa. È da questa precisione, semmai, che nasce spontaneamente un giudizio anche morale: dal contrasto, cioè, fra il rigore mentale dell'artista e la piccineria della società che egli ritrae nei suoi riti più ipocriti, nelle sue più risibili convenzioni", *ivi*, p. 57.

[145] M. Causa Picone, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974, p. 192.

[146] F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in "Storia d'Italia", VI. Atlante, Torino 1976, p. 92.

[147] *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, Parma, Palazzo della Pilotta 22 settembre – 22 dicembre 1979, catalogo della mostra a cura di P. Ceschi Lavagetto, Bologna 1979, p. 84.

[148] La definizione è di Stefano Causa in *Traversi e la critica* cit., p. 53.

[149] "Pittura quindi napoletana, quella del Traversi, ma che a Napoli praticamente non ebbe storia, costretta come fu alla 'clandestinità' o alla 'esportazione' per lasciare campo alle diverse esigenze – antiche e nuove – del patriziato e della Corte.", in N. Spinosa, *Gli anni di Carlo e Ferdi-*

re del Traversi (ventuno opere per circa un terzo inedite) mai offerta al pubblico.[150] Sir Ellis Waterhouse, recensore dell'esposizione, stroncava il nostro pittore non prima di aver scritto con sapido umorismo – con 'sottile ironia' per dirla in traversiano – del De Mura:

… his notions of elegance or refinement can only be called 'early Hollywood'.[151]

Constatata l'estensione della scena accordata al Traversi,[152] lo studioso confessava:

…the impression he makes on me is that of a vulgar and second-rate artist of interest to the sociologist rather than to the art historian.[153]

Le riserve riguardo l'attribuzione al napoletano del "sensitive and beautiful Portrait of Contadina (Pinacoteca, Matera)" erano esasperate dall'osservazione del ciclo di S. Maria dell'Aiuto impietosamente etichettato "the most repulsive vulgarisation of Solimena's latest style", o ancora "the most unpleasant Neapolitan religious painting of the century".[154] Nel commentare le opere del Bonito, Waterhouse restaurava fin nel vocabolario la formula critica esperita circa mezzo secolo prima dal Fogolari:

Since his oeuvre was liberated in 1927 of the *incubus* of the pictures now given to Traversi, Giuseppe Bonito has been generally neglected, but in fact he could perhaps have been made (much more profitably than Traversi) into the vedette of the exhibition…[155]

La pittura del Bonito rifletteva, secondo l'inglese, la visione "of a civilised middle-class society, uncorrupted by the Bourbon court, which is in astonishing contrast to Traversi's raffish and perhaps Masonic sitters".[156]

Ferdinando Bologna avrebbe inteso nella derisoria recensione il prolungamento di una polemica divampata tra Waterhouse ed un pugnace Longhi, a cavallo degli anni quaranta.[157]

nando di Borbone (1734-1805): continuità e crisi di una tradizione, in *Civilta del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra, I, p. 143.

[150] Le schede erano redatte da Nicola Spinosa, in *Civilta del '700 a Napoli* cit., pp. 214-237.

[151] E. Waterhouse, *Recensione alla mostra Civiltà del '700 a Napoli: 1734-1799*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 1980, pp. 455.

[152] "It has never been possible to see Traversi extensively before (I hope it will never be possible again!)…", *ibidem*.

[153] *ibidem*.

[154] *ibidem*.

[155] *ibidem*, corsivo di chi scrive. Il Fogolari, come già detto, visitatore della mostra *Il Settecento italiano*, aveva notato: "Con ben minore arte il Bonito, non dico negli orridi quadri palermitani, ma nei suoi gruppi di gentiluomini, riusciva in quella stanza napoletana all'Esposizione, a ridarci il senso della vita, dell'aria, a liberarci dall'incubo traversiano.", in G. Fogolari, *Il Settecento italiano* cit. p. 6.

[156] E. Waterhouse, *Recensione alla mostra Civiltà del '700 a Napoli*, cit., p. 455.

[157] "In un attacco così insolitamente aspro per essere rivolto solo ad un pittore del passato, non è facile distinguere che cosa debba esser messo sul conto di un rigetto estetico puro e semplice, provocato dalla ostinata e conservatrice fedeltà a ideali dell'arte superati da tempo; e che cosa tradisca invece un vero e proprio "transfert" sull'incolpelvole oggetto del giudizio di qualche

Il caustico giudizio sul Traversi risentiva di certo, credo, della pregressa pratica del più compìto Settecento inglese: Waterhouse, autore di saggi su Gainsborough e Reynolds, procrastinava nondimeno l'idiosincrasia manifestata in passato da studiosi veneti e anglosassoni. Francis Haskell, autore del saggio *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*, compreso nel catalogo dell'esposizione napoletana, ignorava puntualmente il Traversi e il suo eventuale pubblico.[158]

1.7 *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*

Il saggio *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, pubblicato nel 1980 per i tipi dell'editore Macchiaroli, è stato a ragione definito un "pilastro per una storia sociale della pittura napoletana del XVIII secolo".[159]

Il libro, adattamento di un ciclo di lezioni tenute a Napoli e a Siena tra il 1978 ed il 1979, fissava una riflessione avviata dal Bologna fin dagli anni cinquanta. Rimproverata ai napoletanisti la soverchia attenzione accordata ai decoratori settecenteschi lo studioso sanciva:

… [Traversi] rappresentò una vera e dialettica alternativa alla "decorazione", anzi l'unico sforzo serio di rottura nei suoi confronti.[160]

Il ragionamento del Bologna muoveva dalla presunzione che malgrado l'intermezzo romano attestato dalle fonti, fosse Napoli "il punto di riferimento ineliminabile per tutti gli aspetti del cammmino di Traversi".[161] Sulla base di tale convincimento scommetteva:

vecchio risentimento personale: per esempio, nei confronti di chi quel pittore del passato aveva a suo tempo riscoperto e rivendicato al maggior merito. A informazione dei meno anziani, va infatti ricordato che nel lontano 1940, il riscopritore di Traversi a cui si allude, alias Roberto Longhi, ebbe con Waterhouse uno scontro polemico di non piccola portata. Era in questione un resoconto, nient'affatto benevolo, che lo studioso inglese (allora sui trent'anni) aveva dedicato nel 1936 alla prima edizione dell'"Officina ferrarese" di Longhi; e Longhi, non che limitarsi a ribattere gli argomenti di quel resoconto, dei quali non gli fu difficile provare l'assoluta infondatezza scientifica, volle addirittura ridicolizzare l'autore, pungendolo in mille modi e fino a stravolgergli il cognome in italiano… Né Longhi smise di chiamarlo "il Casalacqua" per tutto il corso di quegli "Ampliamenti nell'officina ferrarese", dove questa rivalsa ebbe luogo. Ora, che lo strumento polemico scelto quella volta da Longhi non fosse dei più raccomandabili in assoluto, pochi vorranno negare; ma che lo fosse ancor meno nel caso particolare, sta a provarlo il fatto che, nonostante l'evidente ironia, esso deferiva fin troppo all'inammissibile nazionalismo linguistico messo di moda in quegli anni dai fascisti di casa nostra… In queste condizioni, non è sorprendente che Waterhouse sgradisse assai la trovata di Longhi; e sarebbe tutt'altro che incomprensibile se dopo quarant'anni, e a dieci dopo la morte di Longhi stesso, continuasse a dolersene…" in 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*, atti del convegno internazionale a cura di M. Di Pinto, Napoli 1985, pp. 274-275.

[158] F. Haskell, *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*, in *Civilta del '700 a Napoli* cit., pp. 29-33.

[159] S. Causa, *Traversi e la critica* cit., p. 56.

[160] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 12.

[161] *Ivi*, p. 19.

… il maestro non solo fu… uno dei maggiori del XVIII secolo, ma fu la persona artistica che, con i mezzi peculiari della sua attività e con diramati legami europei, intervenne più attivamente nel processo di rinnovamento socio-culturale verificatosi nel Regno delle due Sicilie durante il ventennio 1750-70.[162]

L'autore scriveva dunque del *Traversi, l'illuminismo napoletano e le trasformazioni della società meridionale*. Gli studi di Franco Venturi e Rosario Villari consentivano al Bologna di afferrare i movimenti della cultura napoletana a metà del secolo XVIII e di stabilire un nesso di consequenzialità tra i concempimenti del circolo di Bartolomeo Intieri e l'emancipazione del Traversi dall'accademia solimenesca. Il Genovesi del *Discorso sul vero fine delle lettere e delle scienze* (1753) incrociava pertanto un Traversi in virata "verso la pittura di genere assunta a livello realisticamente intensivo (1748-52)".[163]

Il Bologna preferiva in tema di intese intellettuali, l'abate Galiani autore del libretto *Del Dialetto napoletano* al marchese di Liveri di longhiana memoria. Il Traversi affrancatosi dalla "forbitezza linguistica dei solimeneschi", in anticipo sul Galiani, avrebbe impresso alla propria pittura "l'andamento caustico del dialetto".[164]

Quanto alla "gente che Traversi portò sulla scena nelle sue opere più caratteristiche", il Bologna denunciava un "contrasto, una vera e propria contraddizione"[165] tra stato ed atteggiamenti esibiti. La condizione di borghesi agrari conquistati dai costumi della capitale, procurava evidente impaccio ai manipoli traversiani:[166] di siffatti parvenu il pittore avrebbe tramandato "il più antico ritratto giudicante: vale a dire, una rappresentazione pittorica che è contemporaneamente un saggio di critica socio-morale".[167]

Fin qui si potrebbe, per difetto, titolare il saggio: *Gaspare Traversi nell'illuminismo napoletano*; solo nel successivo paragrafo emergeva infatti la dimensione europea dell'operazione agìta dal pittore.[168] Il discorso si faceva penetrante

[162] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 17.

[163] *ivi*, p. 20. Scriveva inoltre il Bologna "Il celebre "Discorso sul vero fine delle lettere e delle scienze"... fu scritto nella residenza estiva di Intieri… e oggi sappiamo, grazie alla lettura datane da Rosario Villari, come esso rappresentò una svolta nello "svolgimento della cultura e della lotta politica nel Regno di Napoli", in quanto congiunse il rifiuto della cultura delle "contemplatrici scuole" alla rivendicazione socio-cultrale di "arti popolaresche" quali l'agricoltura, la pastorizia eccetera… Ebbene il "Discorso", anche al di là del fatto che segna cronologicamente il momento della svolta nella cultura napoletana rispetto a cui Traversi è oggettivamente sincronizzato, contiene anche parametri di giudizio specifico nei quali è impossibile non riconoscere una radice socio-culturale identica a quella da cui Traversi stava estraendo già da qualche anno le linfe del suo atteggiamento fondamentale", *ivi*, pp. 21, 22.

[164] *ivi*, p. 23.

[165] *ivi*, p. 25.

[166] *ivi*, p. 26.

[167] *ivi*, p. 29.

[168] "Per chiarire a fondo tutto questo, dobbiamo però dire ancora qualcosa: prima, sulla reale natura di codesta critica socio-morale che è al tempo stesso "un ritratto giudicante"; quindi, sulle complesse implicazioni cuturali e persino psicologiche che l'operazione comportò. Sia tale natura e il suo senso, sia le implicazioni culturali dell'operazione, sono in grado di provare che l'evento

e azzardato, proponendosi l'autore di qualificare sociologicamente l'opera del Traversi. Escluso, in via preliminare, qualsiasi cedimento alla caricatura il Bologna ribattezzava l'osservazione del napoletano "critica per pura presa d'atto".[169]

Traversi diversamente da Hogarth, fustigatore dell'aristocrazia, e dal Ceruti, riconoscitore obiettivo del quarto stato, immortalò "un ceto senza dubbio a lui eterogeneo, ma pur sempre parte della sua stessa classe". La situazione è a tal punto sottile da richiedere una larga citazione:

> Di qui una risoluzione figurale che adotta qualcosa di molto simile all'oggettività di Ceruti, ma per attivarla in un dinamismo critico di tipo hogarthiano; e tale dinamismo critico tra i ceti in concorrenza entro la stessa classe… comporta di necessità di quella forma "sui generis" di assimilazione, che nasce quando la critica implica un tasso di autocritica e così, nonostante l'astio non celato, partecipa della solidarietà, per giunta proporzionata alla forza d'osservazione generata dall'interesse.[170]

Lo studioso inquadrava la "critica per presa d'atto" nel più ampio dibattito europeo sulla rappresentazione dei caratteri animato dai vari Du Bos, Diderot e Swift.

Nel penultimo paragrafo il Bologna esercitava le specchiate doti di conoscitore imbastendo, con l'ausilio di nuove opere, uno svolgimento pittorico di Traversi.[171]

Il rinvenimento di una *Flagellazione* (fig. 20), copia dal Maratta, compagna della *Crocifissione* Escalar (fig. 19), suggeriva un primo soggiorno romano "alla data del 1748".[172] Il Bologna ancorava la svolta naturalista del pittore all'adozione dei temi di genere interpretati negli anni '40 da Giuseppe Bonito.[173] Del dialettico rapporto tra quest'ultimo e il Traversi era ricostruito l'alterno decorso. La progressione del gagliardo esordiente, esemplificata dal Bologna mediante la presentazione di acerbe scene, avrebbe provocato intorno al 1751 la reazione del Bonito.[174] I rapporti tra i due "furono di concorrenza e non di scolarità", presumeva lo studioso.[175] La competizione si sarebbe risolta a favore

appartiene ad un panorama molto più vasto di quello locale, anzi prende valore dal fatto d'esser riuscito a proiettare nel panorama locale il panorama più vasto.", in F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 30.

[169] *ivi*, p. 31.

[170] *ivi*, p. 32. Conviene citare nuovamente il Liebmann: "Mentre la critica di Hogarth serve come morale e come insegnamento, il Traversi deride e con ciò «umilia» la vita borghese, non offrendo in cambio nessun valore positivo." in Liebmann, *I «pittori della realtà» in Italia* cit., p. 274.

[171] *ivi*, pp. 41-65.

[172] *ivi*, p. 42.

[173] *ivi*, p. 44.

[174] "Preso atto delle novità intervenute, si direbbe che il pittore più anziano avesse voluto trarne partito, bensì per compiere un tentativo polemico di restaurazione, irritato dalla contestazione che il più giovane gli aveva opposto sul punto essenziale della "verità" degli aspetti.", *ivi*, pp. 48-49.

[175] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 49.

del più navigato pittore e con il Traversi probabilmente costretto a togliere il disturbo:

… conoscendo la pasta di invido e suscettibile procacciante che Bonito rivelò nel corso degli anni 1750, ve n'è a sufficienza per sospettare che l'intera vicenda, invece di apparirgli, qual fu, la discussione più illuminante del momento su ciò che dovesse veramente intendersi per pittura "di genere", lo impermalosisse a titolo così miopemente personale, da risolverlo a far terra bruciata sotto i piedi Traversi, come tenterà di fare più tardi anche con Langlois, De Mura e persino Mengs. Certo è un fatto che il nuovo, prolungato soggiorno a Roma di Gaspare comincia appena un anno dopo il 1751: la data che abbiamo letto in una delle tele in cui è verosimile che Bonito avesse inteso "correggerlo".[176]

Ne *La figlia diligente e il figlio scioperato* (fig. 13), opera degli inizi, Traversi tradiva una carica di verità risalente "senza intermediari, più ancora che a Battistello, a Filippo Vitale".[177] Il Bologna coglieva nel crescendo neo-seicentesco del napoletano una ponderata pluralità di fonti. Le tele di San Paolo fuori le



13. G. Traversi – *La figlia diligente e il figlio scioperato*, San Francisco, De Young Memorial Museum.

[176] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., pp. 50-51.
[177] *ivi*, p. 46.

mura e "gli inserti di vecchiezza corrugata" delle opere viciniore (*Martirio di San Bartolomeo* di collezione privata romana, le tele di Kansas City) denunciavano "il ricorso ad una stessa fonte seicentesca, coincidente in linea preferenziale con il Ribera più tipico: quello "senza pari né vecchi decrepiti"".[178] Nella *Resurrezione di Lazzaro* Traversi citava il *Menippo* di Vèlazquez; il Longhi, conviene ribadirlo, aveva rispolverato, a proposito della serie romana, le stoviglie "ai tempi dei Velàzquez napoletani".[179] Nelle scene della maturità il Traversi si confrontava con la tradizione olandese di ispirazione caravaggesca, secondo un orientamento comune alla pittura "borghese"settecentesca.[180] Di ritorno a Napoli – intorno al 1760, secondo l'ipotesi dello studioso – il pittore perfezionava gli studi ribereschi, riguardando l'episodio del Maestro del Cristo nell'orto di Pozzuoli, figura oscura della cerchia fracanziana. Lontano dal ridurre al revival o al pittoresco[181] il neo-seicentismo del Traversi, Bologna vi riscontrava "la rivendicazione di un'identità storico-culturale autonoma, contrapponibile ad ogni altra esperienza analoga, e del resto l'unica capace per lui di divenire un solido supporto alle ricognizioni socio-morali sulla gente che gli stette a cuore".[182]

La presentazione della *Danza degli sposi* (fig. 14), pendant del più noto *Contratto nuziale* (fig. 112), introduceva il tema dei rapporti di Traversi con la con-

14. G. Traversi – *La danza degli sposi*, collezione privata.

[178] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 51.
[179] *ivi*, p. 52.
[180] *ivi*, p. 53.
[181] A. Moir, *The italian followers of Caravaggio* cit., p. 315.
[182] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., pp. 54-55.

temporanea pittura inglese: lo studioso riconosceva in Joseph Highmore un potenziale modello d'oltremanica.[183] Il tentativo del Traversi di "incastonare i 'pezzi di verità' che gli erano cari" nelle pale d'altare parmensi sortiva, secondo il Bologna, un "faticato compromesso".[184] Il saggio accoglieva in dissolvenza un'indagine sulla ricezione del Traversi in ambito napoletano: lo storico dell'arte "prendeva atto" dell'assordante silenzio suscitato dal pittore in patria:

> … se l'opera di Traversi fu "ricevuta", lo fu solo in talune cerchie specializzate e solo per aspetti tutto sommato marginali… il "giudizio pittorico di Gaspare non trovò udienza, non ebbe un pubblico solidale; né, al momento decisivo dello sforzo, trovò il Diderot che si sarebbe meritato. [185]

Le reazioni allo scritto non si fecero attendere. Nicola Spinosa, accusato dal Bologna di 'esercizio abusivo della connoisseurship',[186] presentiva nel saggio "il costume 'recente' di trasferire meccanicisticamente nell'analisi della produzione artistica dei secoli passati ideologie e comportamenti intimamente collegati alle tendenze e ai caratteri della cultura a noi contemporanea".[187]

Ricusata "l'illuminata critica socio-morale" del Traversi, Spinosa riproponeva la saldatura tra la pittura del napoletano ed il teatro contemporaneo.[188]

Roberto Pane trovava finanche ridicolo "l'aver voluto scoprire nella pittura di un Gaspare Traversi … una rappresentazione pericolosamente eversiva della società del Settecento".[189]

Ellis Waterhouse confermava in una recensione al libro il parere espresso un anno prima, rimproverando all'autore la mancata illustrazione e l'inadeguata discussione dei "depressing altar-pieces" del Traversi.[190] Le riprese caravaggesche del maestro non avevano "nothing to do with the Enlightenment" e la cognizione delle riflessioni di Swift e Diderot risultava all'inglese "wildly unlikely".[191] "A third hand relationship", per mezzo di Genovesi e Galliani, "with 'l'illuminismo europeo'", eccepiva Waterhouse, "seems to me nonsense".[192]

Cesare De Seta, conquistato dal "repertorio di volti da *Comédie humaine*" schierato dal napoletano, pur apprezzando del ragionamento di Bologna "la sapiente tela" esprimeva robuste riserve "circa la possiblità di istituire relazioni omogenee tra i diversi fenomeni di cui si trova traccia in una medesima area spazio-temporale".[193]

"L'essai récent de F. Bologna… n'a pas convaincu les érudits en raison du sistématisme de l'analyse" osservava Arnaud Brejon de Lavergnée sulla "Revue de l'art";[194] *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo* stimolava d'altra parte un dibattito altrimenti stagnante suscitando un deciso avanzamento sul fronte delle ricerche archivistiche.

Nel 1981 Vincenzo Rizzo pubblicava un documento relativo alla circolazione di dipinti del Traversi sul mercato napoletano. Francesco Traversi, fratello del pittore, nel 1757 agiva da intermediario nella vendita a tal Giuseppe Broggia di "Due pezzi di quadri senza cornice, di sette palmi circa, di Bambocciate".[195] Rizzo – "uno dei tanti ricercatori d'archivio che fortunatamente 'fioriscono' periodicamente nel nostro ambiente provinciale e che intervallano, nei ritagli di tempo, le loro attività tradizionali con l'hobby della storia dell'arte" –[196] contestava la teoria dell'esilio propugnata da Spinosa, piccato autore dell'identikit riportato nell'inciso.[197]

Il ritrovamento presso il Museo francescano di Roma di inedito materiale grafico (fig.51) consentiva a Fausta Navarro, allieva del Bologna, di collocare intorno al 1752 l'intensificarsi dei rapporti tra il Traversi e l'ordine dei Frati minori e di identificare alcuni dei religiosi ritratti dal napoletano.[198]

Spetta a Minna Heimburger Ravalli il rinvenimento, tra Roma e Napoli, di un'apprezzabile serie di documenti, tale da autorizzare una fondata definizione degli estremi della biografia del pittore.[199]

[183] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., pp. 56-57.
[184] *ivi*, p. 59.
[185] *ivi*, pp. 68-69.
[186] Scriveva il Bologna nella prefazione: "Ma, in materia di inediti, un chiarimento è necessario. Salvo indicazioni contrarie date a loro luogo, quasi tutte le opere che presento erano inedite affatto quando le incontrai per la prima volta e per la prima volta ne indicai la paternità al proprietario che mi chiedeva di rintracciarla. Per alcuni di essi, però, l'appellativo di inedito ora non vale più: a parte un caso particolare che ho debitamente ricordato a suo luogo, è infatti accaduto che altri, o perché non sapesse, o perché credesse che io stesso non fossi interessato a pubblicare, o per ragioni differenti, le abbia pubblicate nel frattempo per conto suo, senza ricercarne e ricordarne i precedenti…", *ivi*, pp. 9-10. Ed ancora nel post-scriptum: "La sezione traversiana del dottor Spinosa nel catalogo della mostra di Napoli, finalmente aperta, riserva uno spazio più adeguato, almeno per quantità, alla statura del pittore… Nella prefazione ho esposto le ragioni per le quali appartiene alla correttezza scientifica ricercare e riconoscere le precedenze in materia di ritrovamenti… Ma ho anche lasciato intendere, e comunque ora vorrei considerare "negotio" d'importanza prevalente, che in definitiva conta quel che si dice su di un'opera, non arrivare primi a renderla nota.", *ivi*, pp. 83-84.
[187] N. Spinosa, *Pittura sacra a Napoli nel '700*, Napoli 1981, pp. 82, 84.
[188] *ivi*, p. 84.
[189] R. Pane, *Civiltà del Settecento a Napoli*, in "Napoli Nobilissima", maggio-agosto 1980, p. 90.
[190] E. Waterhouse, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, recensione del libro di F. Bologna, in "The Burlington Magazine", CXXIII, giugno 1981, pp. 364.
[191] E. Waterhouse, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 365.
[192] *ibidem*.
[193] C. De Seta, *Architettura ambiente e società a Napoli nel '700*, Torino 1981, p. 17.
[194] A. Brejon de Lavergnée, *La peinture napolitaine du dix-huitième siécle*, in «Revue de l'art», 1981, n° 52, p. 70.
[195] V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in "Napoli Nobilissima" 1981, pp. 19-20, 30-31.
[196] N. Spinosa, *Pittura napoletana e rapporti tra Napoli e Madrid nel Settecento*, in C. De Seta [a cura di], *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Bari 1982, p. 232-233.
[197] "Alla luce di quanto sopra, risultano affrettate alcune recenti affermazioni, secondo le quali la carriera del pittore si svolse "per una committenza prevalentemente diversa da quella dell'ambiente partenopeo" e che il Traversi "… senza lasciare nella città d'origine alcun'altra traccia della sua attività… si trasferisse definitivamente lontano da Napoli, per operare in ambienti dove il suo impegno… avrebbe trovato certamente fortuna e seguito maggiori,"", in V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi* cit., p. 19.
[198] F. Navarro, *La committenza francescana di Gaspare Traversi*, in "Antologia di Belle Arti", V, 1981, 19/20, pp. 184-190.
[199] M. Heimbürger Ravalli, *Data on the Life and Work of Gaspare Giovanni Traversi (1722?-1770)*, in "Paragone" XXXIII, 1982, 383/385, pp. 15-42.

Pur condividendo l'istruzione del Bologna "la gente di Traversi veste evidentemente panni non suoi", la Heimburger rigettava le risultanti deduzioni:

To me Gaspare Traversi seems a man far away from any kind of social-moral-criticism or political agitation based on philosophic reflections.[200]

Constatata la limitata gamma dei personaggi delle scene di genere, la studiosa suggeriva la derivazione degli episodi traversiani "from the various performances of comic operas and portraits of the comic ensembles".[201] La Heimburger credeva inoltre che i clienti del pittore appartenessero al più ampio pubblico dell'opera buffa.[202]

La rivista "Paragone" ospitava nello stesso numero un ulteriore articolo sul Traversi. Francesco Barocelli rivalutava la produzione sacra del napoletano, "parametro insostituibile per qualsiasi intervento di ricostruzione del corpus di opere del pittore".[203] L'allievo di Volpe rinnovava le accuse di meccanicismo mosse al Bologna; l'associazione Traversi-Intieri risultava al giovane studioso "una di quelle supposizioni che spaziano sul registro delle intese mentali possibili, ma non verificate e difficilmente verificabili."[204] Era confermata piuttosto la lettura longhiana tesa ad assicurare la moderna sensibilità del Traversi ai "fatti della civiltà dell'immagine (comprendendo in questa anche la cultura del teatro)".[205] L'individuazione del ritratto del cardinale Gian Giacomo Millo consentiva al Barocelli di ampliare il novero delle relazioni stabilite dal Traversi in seno alla "società clericale della Roma di papa Lambertini".[206] Veniva pertanto a cadere la solidarietà del pittore con gli "spiriti mordaci e laici… della cosiddetta 'Italia anticuriale' del secolo", evocata dal Bologna.[207] Era infine ricostruito, sulla base di documenti d'archivio, l'originario assetto, nella chiesa collegiata di Castell'Arquato, dei dipinti ordinati da Padre Raffaello Rossi da Lugagnano.[208]

I volumi della collana "Storia dell'arte italiana" Einaudi accoglievano nel 1982 due saggi attinenti all'*affaire Traversi*.

Sandra Pinto giustapponeva la *Rissa* di Hartford (fig. 15) a *Le geste napolitain* di Greuze (fig. 16), dipinto esposto al Salone parigino del 1757, evidenziando la comune impaginazione diagonale.[209]

[200] M. Heimbürger Ravalli, *Data on the Life and Work* cit., p. 33.
[201] *ivi*, p. 36.
[202] *ibidem.*
[203] F. Barocelli, *Per la discussione sul Traversi. I. Problemi di Committenza e il ciclo di Castell'Arquato*, in "Paragone", XXXIII, 1982, 383/385, p. 45.
[204] *ivi*, p. 46.
[205] *ivi*, p. 47.
[206] *ivi*, pp. 54-58.
[207] *ivi*, p. 58.
[208] *ivi*, pp. 59-60, 63-72.
[209] S. Pinto, *La promozione delle arti negli stati italiani dall'età della riforma all'Unità* in "Storia dell'arte italiana", Parte II, Dal Medioevo al 900, vol. II, Dal 500 all'800, t. II, Settecento e Ottocento, p. 801.

Occupandosi di pittura con scene di genere, Nicola Spinosa scriveva di *Gaspare Traversi e del teatro borghese in pittura*. Lo studioso faceva i conti in tasca al pittore ricavando dai documenti sino ad allora prodotti l'impressione di un'esistenza "consumata tra probabili stenti e difficoltà d'ogni genere, a contatto con la gente umile e modesta del quartiere trasteverino".[210] Era inoltre fornito un grottesco censimento della gente traversiana, masnada di avventori rissosi, vecchi ubriaconi, mezzane proterve e giovanotti sprovveduti, ragazzini ridanciani e cicisbei rammolliti, cafoni arricchiti e inurbati per recenti fortune, imprenditori astuti e usurai succhiasangue.[211] In merito alla presunta sintonia con gli "ambienti culturalmente avanzati della società meridionale del Settecento" Spinosa diffidava delle capacità intellettuali di un pittore costretto "a vivere in condizioni ambientali di disperante ed irreversibile miseria".[212] Lo studioso sposava infine il parere della Heimburger circa le frequentazioni teatrali del Traversi.[213]

Ferdinando Bologna respingeva le critiche mosse ai fondamentali dello scritto del 1980, nel corso di un convegno napoletano, i cui atti sarebbero stati pubblicati solo nel 1985. Lo studioso si serviva dei documenti frattanto pubblicati per integrare le argomentazioni prodotte nel libretto.

Alcuni dati forniti da R. Ajello provavano la parentela tra Giuseppe Broggia, cliente del Traversi, e il più noto economista Carlantonio, formatosi alla scuola di Bartolomeo Intieri.[214] Era soprattutto la valutazione delle relazioni del principale committente del napoletano a confortare la lettura del Bologna.

Nel 1732 Giovanni Bianchi, naturalista riminese, dava alle stampe la *Raccolta d'alcuni componimenti poetici in laude del Padre Raffaello Lugagnano, minore osservante*. Il Bianchi, residente a Napoli tra il 1724 ed il 1725, vivace sostenitore dell'Accademia delle scienze fondata da Celestino Galiani, descriveva in alcune lettere la ricezione degli scritti di Newton e Locke nella capitale meridionale. L'ingerenza delle autorità ecclesiasitiche ispirava al naturalista il rilievo: «*perciocché i Frati di che sorta si sieno, fino che vivono nella loro frateria, sono sempre Frati*»[215]. Raffaello Rossi, arguiva il Bologna, era da annoverare tra i religiosi ca-

[210] N. Spinosa, *La pittura con scene di genere*, in "Storia dell'arte italiana", XI, p. 64.
[211] *ivi*, pp. 65-66.
[212] *ivi*, p. 67.
[213] M. Heimbürger Ravalli, *Data on the Life and Work* cit., p. 36. Scriveva Spinosa: "…il Traversi ebbe diretta conoscenza delle esperienze teatrali realizzate a Napoli e certamente fatte circolare anche fuori dell'ambiente napoletano, entrando probabilmente in stretto contatto col mondo vario e multiforme degli impresari e dei commedianti – tra i quali, credo, andranno forse cercati i suoi maggiori committenti o collezionisti – e partecipando personalmente ai diversi aspetti e momenti della loro realtà quotidiana, prima o dopo lo spettacolo, quando certamente continuavano a fare teatro anche fuori dalla scena, in una bettola sui quartieri spagnoli o al lungotevere, nei vicoli rumorosi di Napoli, nelle viuzze strette di Trastevere o nella intimità di un alloggio precario e provvisorio.", in N. Spinosa, *La pittura con scene di genere* cit., p. 69.
[214] F. Bologna, *Ancora di Gaspare Traversi* cit., pp. 288-290.
[215] *ivi*, p. 297.



15. G. Traversi – *La Rissa,* Hartford, Wadswoth Museum.



16. J. B. Greuze – *Le geste napolitain*, Massachusetts, Worcester Art Museum.

paci di affrancarsi dalla frateria condannata dal Bianchi. Il futuro committente del Traversi godeva dunque della considerazione di un ammiratore del pragmatismo inglese.[216] Sulla scorta di tali indizi Bologna supponeva che "per la via Bianchi-padre Rossi" si potesse pervenire al Traversi.[217] La seconda parte della relazione era dedicata ai casi settecenteschi, di ritorno ai valori caravaggeschi.[218] Bologna sondava in particolare quegli episodi della natura morta settecentesca aderenti alla massima degerarchizzante proclamata dal Merisi "che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure".[219] Associato, nel segno della riconquista della verità fenomenica, a Chardin e Liotard, Luis Melendez, attivo a Napoli intorno al 1750, era il probabile iniziatore del Traversi alla pittura di Vèlazquez.[220] L'opera di Tommaso Realfonzo, "avvenimento artistico" concomitante con l'affermarsi a Napoli, negli anni '30, delle filosofie operative di Locke e Newton, prefigurava, per Bologna, l'operazione di rottura-recupero consapevole esperita dal Traversi alla fine degli anni 40.[221]

Nel 1986 Barocelli pubblicava su "Paragone" due scene del Traversi avanzando inoltre l'identificazione del *Gentiluomo in bianco*, già segnalato dal Longhi, con il pittore stesso. È curioso notare come nel breve intervento fossero riproposti – non è dato misurare il grado di intenzionalità – ritrovati della critica traversiana di recente o in passato censurati dal Bologna. Lo studioso convocava Totò, Edoardo e Titina De Filippo in qualità di testimoni della continuità tra la pittura del Traversi e la tradizione della sceneggiata napoletana.[222]

Del Traversi maturo era raccomandata, piuttosto che la conversazione con gli inglesi, la razionalità latina o ancora la "temperatura certamente diversa dagli interni, pieni di allusioni e di ammiccamenti psicologici, degli anglosassoni…".[223] A leggere del sentimento mediterraneo ovvero della generica napoletanità di Traversi torna in mente il giudizio espresso dal Fogolari settancinque anni prima:

> …il Traversi un pittore di genere, l'inventore di un suo genere caratteristico, ed anche, dove non esageri, gustoso e, va detto a sua lode, napoletanissimo.[224]

[216] F. Bologna, *Ancora di Gaspare Traversi* cit., pp. 293-299.
[217] *ivi*, p. 299.
[218] *ivi*, pp. 300-349.
[219] *ivi*, pp. 304-320.
[220] *ivi*, pp. 320-332, 345-349.
[221] *ivi*, pp. 338-349.
[222] F. Barocelli, *Di Gaspare Traversi: due scene e un autoritratto*, in "Paragone", Arte, 37, 1986, 431/433, p. 105. A proposito delle analoghe opinioni di Roberto Pane, Bologna scriveva: "Pane ha parlato delle opere di Traversi addirittura come di "sceneggiate": nella convinzione che il marchese di Liveri, menzionato da Longhi quale possibile modello al pittore nella ricerca delle "più ragguardevoli positure", in realtà alludesse "alla composizione degli episodi culminati di quelle che oggi si chiamano 'sceneggiate', e che hanno origine proprio nel teatro napoletano del Settecento.", in F. Bologna, *Ancora di Gaspare Traversi* cit., p. 277.
[223] F. Barocelli, *Di Gaspare Traversi: due scene* cit., p. 106.
[224] G. Fogolari, *Il Settecento italiano* cit., p. 6.

Possiamo solo immaginare il disappunto del Bologna all'esame di una delle note del Barocelli:

> Per l'arte di Traversi pare logico pensare piuttosto che ad un ritratto giudicante ad una istantanea fotografica ed obiettiva di una realtà sociale presente, chiassosa, brulicante.[225]

Esaltando "l'intelligenza ottica"[226] dell'artista Barocelli rilanciava un motivo arganiano già contestato dallo studioso abruzzese.[227]

Nel 1987 Spinosa incollava nel secondo volume della *Pittura napoletana del Settecento* ampi stralci del saggio apparso, un lustro prima, nei tomi della "Storia dell'arte italiana" Einaudi. Lo studioso, confortato dalle recenti scoperte del Bologna, ravvisava nell'azione condotta negli anni Trenta dai circoli dell'Intieri, del Contegna e di Celestino Galiani "le circostanze di storia o di cultura dalle quali la pittura del Traversi trasse origine e ricavò suggerimenti".[228]

Nel 1989 Rizzo incrementava la serie dei documenti napoletani sul pittore. La concessione di prestiti e l'investimento di denari in modeste rendite erano sintomo, secondo l'originale intepretazione del ricercatore, delle difficoltà economiche del Traversi.[229]

1.8 Una lettura parmense

Risale al 1990 il tentativo del Barocelli di produrre una "prima, ipotetica ricostruzione" dell'opera del Traversi secondo un procedimento euristico "di tipo fenomenologico".[230] Il soggiorno napoletano di frate Bartolomeo Fortunato De Felice, professore di fisica sperimentale, fuggito in Svizzera nel 1757, dimostrava la penetrazione delle teorie newtoniane negli ambienti francescani partenopei.[231] Il legame tra il Traversi e Raffaello Rossi da Lugagnano, inaugurato a Napoli negli anni '40, maturava in siffatta temperie culturale.

Barocelli scorgeva nelle scene di genere del napoletano "un'intenzione ed una tendenza visiva che non sconfina mai nel sarcasmo e nella caricatura, ma che lo abilita ad una sorta di critica dell'immagine, di autocritica figurativa sull'immagine da lui stesso rappresentata".[232] Lo studioso parmense immaginava che Traversi, giunto a Roma, frequentasse Pier Leone Ghezzi e il musicista napoletano Niccolò Jommelli.[233] Nella capitale pontificia il Traversi attendeva alle commissioni di ecclesiastici di cultura cautamente riformista. In quegli anni Benedetto XIV assumeva una posizione interlocutoria in materia di grazia e libero arbitrio, stimolando la formazione di un "terzo partito cattolico"[237] equidistante da Gesuiti e neo-giansenisti. Il napoletano avrebbe avuto coscienza del dibattito, "magari di riflesso e per il filtro […] dei suoi committenti."[234] Suggestionato dalla dottrina giansenista, egli avrebbe rappresentato "una sorta di epopea dell'umanità urbana […] con quella scepsi e quel distacco che potevano coincidere con un atteggiamento 'ironico' e di 'inchiesta' intorno ai casi molteplici degli uomini; protagonisti di una situazione di confine tra il destino e la volontà individua, la 'gratia' e il 'libero arbitrio'".[235] Il distacco, l'ironia del pittore erano impiegati in un "procedimento di ricostruzione dell'immagine pittorica, attuato attraverso il ricorso ad espedienti scenici".[236] Tale manipolazione fruttava la messa in scena di una realtà verosimile e come ricostruita in vitro.[237]

Le facoltà "scenotecniche" del Traversi avrebbero suscitato nella critica, a partire dal Longhi, la "sensazione di teatro trasposto in pittura".[238]

Barocelli ribadiva nel '94 il "sorvegliato, laico, riservato scetticismo sulla vita" del napoletano.[239]

In un articolo apparso sulla rivista "Aurea Parma" lo studioso esaminava il ciclo francescano richiesto da Rossi da Lugagnano.[240] Dell'abito mentale del pittore era scritto:

> L'operazione che mi pare egli compisse anche in questo ciclo procedeva dall'adesione al motivo agiografico, ma senza coinvolgimento emotivo. Sentimenti ed emozioni, commozioni e nostalgie, lacrime e pianto, sofferenze o estasi angeliche sono ricreate con la volontà di chi conosce la prassi della scena e di chi sa distinguere tra miracolo e sacra

[225] F. Barocelli, *Di Gaspare Traversi: due scene* cit., p. 113. Lo stesso Barocelli avrebbe scritto nel 2003: "Chi ha ritenuto che nel Traversi prevalga un dato meramente retinico, oggettuale, ottico, ha espresso un giudizio che sconfina nella parzialità.", in F. Barocelli, *"né quadri d'invenzione fu grandioso, di buon impasto e, di colorito vivace...". Gaspare Traversi tra Roma e Castell'Arquato*, in *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit., p. 37.

[226] *ivi*, p. 111.

[227] "Ma niente è più lontano dalle vere intenzioni del maestro che un uso tanto svuotato dell'immaginazione quale strumento conoscitivo, da divenire pura 'tecnica di ripresa', finalizzata a non dire nulla al di là dell'immagine fatta 'vedere meglio'.", in F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 14.

[228] N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Neoclassicismo*, Napoli 1987, p. 25.
Lo studioso riconsiderava le opinioni precedentemente espresse a proposito del saggio del Bologna giudicando l'interpretazione delle scene di genere alla stregua di saggi di critica socio-morale "acquisizione notevolissima della storiografia contemporanea, purchè non la si esasperi, svuotandola di valore, per una forzata lettura ideologizzante dei testi pittorici", *ivi*, p. 28.

[229] V. Rizzo, *G. Traversi a Napoli e la presenza di D. A. Vaccaro in S. Maria dei coltrari di seta (1738-1750)*, in "Napoli Nobilissima", 4 ser., 28, 1989, pp. 220-225.

[230] F. Barocelli, *Gaspare Traversi «Neapolitanus Pinxit Romae» (1723-1770). Ipotesi, questioni, proposte su di un pittore e la sua opera*, Parma 1990, p. 53.

[231] F. Barocelli, *Gaspare Traversi «Neapolitanus Pinxit Romae»*, cit., p. 54.

[232] *ibidem*.

[233] *ibidem*.

[234] *ivi*, p. 55.

[235] i*vi*, p. 49.

[236] *ibidem*.

[237] *ivi*, p. 55.

[238] *ibidem*.

[239] F. Barocelli, *Popolo in posa*, in "FMR", 1994, 106, p. 94.

[240] F. Barocelli, *Il Traversi e le tele del duomo di Parma: alcune osservazioni e nuovi motivi*, in "Aurea Parma", LXXXII, 1998, p. 135.

rappresentazione, di chi sa distanziare la rappresentazione fittizia da ciò che è reale, il soggetto dall'oggetto, la suggestione collettiva dalla psicologia individuale.[241]

L'ingresso nelle collezioni del Louvre di due dipinti del Traversi invitava Pierre Rosenberg ad interrogarsi sul significato delle ambigue scene del pittore.[242] Lo studioso coglieva nelle due tele un "petit récit psychologique" degno delle pagine «du Neveu de Rameau et de Jacques le Fataliste, […] de Beaumarchais et de Restif de la Bretonne, de Goldoni et du napolitain Galiani. »[243]

Nel '99 Roberto Lattuada deduceva dall'esame dei dipinti della Collezione D'Errico la "conoscenza non comune della pittura nordica", acquisita con tutta probabilità dal Traversi mediante la consultazione di riduzioni a stampa.[244] Lattuada ricusava qualsivoglia lettura regionalistica della parlata traversiana additando l'ampiezza delle ricerche attese dal napoletano, bisognevoli altresì di scrupolose ricerche:

> Di sicuro, se è più difficile accettare oggi l'idea di un Traversi rozzo e vitalistico, che affetta un "dialetto" napoletano in pittura, resta invece intatta la necessità di approfondire gli atteggiamenti di un pittore che compì scelte talmente minoritarie e specifiche da non poterle aver abbracciate senza un'idea precisa, criticamente fondata, e riscontrata in discussioni sulla pittura avute con "intendenti" che lo avranno incoraggiato su tale strada.[245]

1.9 Le mostre monografiche e le difficoltà di Traversi

L'acquisto da parte della Galleria di Stuttgart dell'*Operazione chirurgica* dava impulso alla programmazione di un ciclo di tre mostre consacrate al Traversi.

[241] F. Barocelli, *Il Traversi e le tele del duomo*, cit., pp. 137-138.

[242] « Dans la Séance de pose, un jeune homme dessine une jeune femme. Mais pourquoi cette expression sardonique, cette entremetteuse tout ridée ? Pourquoi le regard absent et lointain du modèle ? Et pourquoi ces comparses penchés sur le dessin, ce jeune enfant qui regarde la jeune femme ou cette servante qui apporte le rafraichissements ? Le dessinateur n'a-t-il pas cherché et trouvé un prétexte pour approcher son modèle et dans quel but ? L'interprétation de la Rixe n'est guère plus aisée. Ces deux hommes ont-ils réellement l'intention de s'affronter ? Séparés par une vieille à coiffe et par un jeune homme dont les gestes contredisent l'expression bouffonne, les deux hommes s'opposent-ils vraiment ? Ou bien le plus âgé, coiffé en catogan et vêtu d'un élégant gilet de soierie à fleurs rouges et bleues, se contente-t-il d'effrayer son jeune rival, et pour quelles raisons ? Les costumes, ces manchettes, ces volants, ces rubans, ces broderies, ces dentelles, si harmonieusement accordés, sont-ils ceux de la bourgeoisie ou de la noblesse ? Et quelle comédie se joue dans ce monde médiocre et cruel, corrompu et sans pitié… ? Quelle leçon retenir de ces grimaces et de ces grincements ? Quelle morale se cache derrière ces expressions équivoques, ces sourires forcés? », in P. Rosenberg, *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du départment des peintures (1987-1990)*, a cura di J. Foucart, Paris 1991, pp. 174-175. Rosenberg proponeva il medesimo testo, tradotto in italiano in *Due capolavori di Gaspare Traversi*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995", Napoli 1996, pp. 223-231.

[243] *ivi*, p. 175.

[244] R. Lattuada, *Dipinti della collezione D'Errico di Palazzo San Gervasio a Matera*, Napoli 1999, p. 56. Si legga anche S. Causa, *Aggiunte all'ultimo tempo di Traversi*, in "Confronto", 2003, 2, pp. 121 112.

[245] R. Lattuada, *Dipinti della collezione D'Errico* cit., p. 56.

Alla monografica tedesca dall'evanescente titolo *Gaspare Traversi*. *Heiterkeit im Schatten*,[246] del 2003, seguivano gli appuntamenti di Napoli,[247] e Parma.[248] Spinosa esaltava, nel catalogo napoletano, la capacità del Traversi di "trasferire sulla tela momenti ed episodi di realtà quotidiane"[249]; "brani di cronaca della vita di ogni giorno" aveva scritto nel '58 Raffaello Causa.[250]

Nel recensire la mostra napoletana Francesco Abbate rimproverava agli organizzatori una certa "pilatesca imparzialità",[251] giudicando l'operazione "criticamente improduttiva".[252] Il catalogo, notava Abbate, non avrebbe adeguatamente assolto il "compito primario di una fortuna critica che voglia dirsi veramente tale".[253] Lo studioso si domandava quale fosse piuttosto "la posizione di Traversi nella società del suo tempo" e soprattutto "da quali motivazioni nascessero le sue pitture di genere e di vita quotidiana, a quale pubblico si rivolgessero e da quali committenti fossero richieste".[254] Abbate rilevava alcune dissonanze tra il Traversi sacro e il Traversi generista ravvisando nei due curricula ulteriori dicotomie. La pittura di vita quotidiana espressa nei due capolavori di Kansas City differiva infatti dal linguaggio "dichiaratamente teatrale" delle Risse o delle teste di Matera.[255] Traversi, mutatis mutandis, temperava nei dipinti per Castell'Arquato, la "forte pittura di verità in chiave religiosa" rovesciata nelle tele di San Paolo.[256]

"Gaspare Traversi… è, *nonostante tutto*, uno dei grandi sconosciuti del Settecento", dichiarava Stefano Causa in un recente contributo. Sottoposte al giudizio degli esperti nuove attribuzioni, Causa svolgeva alcune considerazioni complessive sull'opera del napoletano. Delle riunioni del Traversi era scritto:

> Le occhiate oblique degli invitati ad un concerto, o a qualsiasi altra occasione mondana, le imprevedibili evoluzioni d'una rissa, che, ovviamente, c'è il rischio vada a finir male, si evolvono in uno spazio stipato, e tutto sbilenco: di solito, uno spazio indeterminato, che gli stipiti d'una porta o un paio di cornici spaiate, benché raffigurate con cura, non riescono a qualificare.[257]

Durante la fase di correzione delle bozze del presente libro si è dato alle stampe il volume di Marina Causa Picone dal titolo *Lezioni di disegno. Gaspare Traversi e la cultura europea del Settecento*.

[246] *Gaspare Traversi: Heiterkeit im Schatten*, catalogo della mostra a cura di A. B. Rave, Stuttgart 2003.

[247] *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit.

[248] *Luce sul Settecento - Gaspare Traversi e l'arte del suo tempo in Emilia*, catalogo della mostra a cura di Lucia Fornari Schianchi e Nicola Spinosa, Parma - Galleria Nazionale, 4 aprile – 4 luglio 2004.

[249] N. Spinosa, *Presentazione*, in *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit., p. 11.

[250] R. Causa, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo* cit., p. 73.

[251] F. Abbate, «*Difficoltà del Traversi*»: *osservazioni sulla recente mostra napoletana*, in *Interventi sulla «Questione meridionale»* – Saggi di storia dell'arte a cura del Centro di studi sulla civiltà artistica meridionale «Giovanni Previtali», Roma 2005, pag. 321.

[252] *ivi*, p. 318.

[253] *ibidem*.

[254] *ivi*, p. 317.

[255] *ibidem*.

[256] *ivi*, p. 321.

[257] S. Causa, *Aggiunte all'ultimo tempo* cit., p. 121.

2. …Gaspare Traversi napoletano, allievo del Cavalier Francesco Solimene

2.1 L'ambiente di formazione

Nel 1981 Minna Heimbürger Ravalli esaminava, sulla scorta di indizi ricavati da documenti romani riguardanti il nostro pittore, due *Libri dè battezzati* conservati presso l'antica chiesa napoletana di Santa Maria della Pietà dei Turchini.[258] La studiosa vi rintracciava le generalità di fratelli e sorelle del Traversi non incontrando tuttavia il nome del pittore. Sfuggiva evidentemente alla Heimbürger quanto trascritto in uno dei due registri:

"Gasparro Giovanni Battista Pascale figlio di Domenico Traversa e Margarita Mariniello Coniugi fu battezzato da Don Giacomo Rinaldo coadiutore lo compare Giuseppe Livigni, la comare Dianora del Giudice mammana".[259]

Gaspare Traversi, è ora possibile stabilirlo, fu battezzato il 15 Febbraio 1722 nella napoletana Parrocchia di S. Maria dell'Incoronatella, ubicata all'epoca in Rua Catalana. La ritrovata fede di battesimo affranca dagli "intorno al" e dai punti interrogativi una data da tempo suggerita dagli studi – fin dal 1981 la Ravalli proponeva il 1722 quale presunto anno di nascita del pittore -;[260] la lettura di alcuni registri parrocchiali e di nuove carte napoletane consente d'altronde di apprezzare inediti scorci dell'ambiente di formazione del Traversi.

Nel Libro dè defunti della parrocchia di S. Maria dell'Incoronatella la notizia della morte, nel 1755, di uno dei fratellastri di Gaspare, Giuseppe, è accompagnata dall'indicazione del domicilio di Domenico, padre del pittore, residente in Rua Catalana.[261] La strada, detta *dell'Arte dè venditori di quadri ordi-*

[258] M. Heimbürger Ravalli, *Data on the Life and Work* cit., pp. 27-28, 41 . La studiosa segnava entrambi i registri come Libri dè Battezzati della parrocchia di San Giorgio dei Genovesi. Ho avuto modo di consultare i medesimi volumi giungendo tuttavia a diverse conclusioni. Il *Libro VII dè batt.ti Dal 1709 al 1728* non proviene infatti dalla chiesa nazionale ligure, bensì dalla parrocchia di S. Maria dell'Incoronatella, ubicata negli anni in questione in Rua Catalana.

[259] Napoli, Chiesa della Pietà dei Turchini, *Libro VII dè batt.ti Dal 1709 al 1728. Parrocchia di S. Maria dell'Incoronatella*, 15 febbraio 1722. I documenti presentati nel seguente paragrafo sono stati pubblicati da chi scrive in R.R. Terrone, *Intorno all'ambiente familiare di Gaspare Traversi (1722-1770): documenti inediti dagli archivi napoletani*, in *Scritti in onore di Francesco Abbate*, a cura di L. Gaeta, Martina Franca 2009, pp. 247-250

[260] M. Heimbürger Ravalli, *Data on the Life and Work* cit., pp. 28-29.

[261] Napoli, Chiesa della Pietà dei Turchini, *Libro V dè defonti dal 1731 al 1762. Parrocchia di S. Maria dell'Incoronatella*, 23 marzo 1755.

narj,[262] ospitava nel Settecento richiesta e offerta di uno specifico segmento del mercato artistico napoletano. I bottegari di Rua Catalana soddisfacevano la forte domanda di dipinti destinati alle pratiche devozionali di una clientela dalle modeste disponibilità: immagini di Santi e Madonne presumibilmente accomodati su improvvisati altari domestici.[263] Non escluderei, in considerazione del target delineato, che accanto alle pie immagini trovassero posto, tra i banchi di Rua Catalana, quelle stampe provenienti dal Nord Europa cruciali, a detta di alcuni studiosi, nell'educazione artistica del Traversi.[264]

Più in generale, ed in virtù degli elementi prodotti, mi chiedo se non sia il caso di ambientare in Rua Catalana il primissimo tirocinio del giovane Gaspare.

Nelle *Vite* di Bernardo De Dominici si fa cenno alla consuetudine, affermatasi tra i pittori napoletani, di esporre pubblicamente dipinti nel corso della Festa dei Quattro Altari, celebrata nell'Ottava del Corpus Domini (fig. 17). Il Largo del Castello ospitava, in quei giorni, quattro altari patrocinati dai principali ordini religiosi della capitale.[265] Nelle strade adiacenti al Largo erano sottoposti al pubblico giudizio quadri in prevalenza di soggetto profano. Il De Dominici descriveva nelle *Notizie dè discepoli del Solimena* alcune delle scene presentate dal contemporaneo Giuseppe Bonito: "espose l'anno seguente […] altro quadro, ove rappresentò una Signorina che cantava in musica, essendovi il Maestro di Cappella al Cembalo, e vari ascoltanti, fra quali un Cicisbeo, che tenendo in mano il bastone, ed appogiato il viso al suo pomo, stava con grande attenzione a sentir cantare colei".[266] Il referto del biografo napoletano ben si presta, come già evidenziato dal Barocelli,[267] quale didascalia del *Concerto* di Villa Pignatelli a Napoli (fig. 18), celebre opera del Traversi.[268] È immaginabile che Gaspare fosse un *habituè* di questa fiera della pittura di genere approntata a pochi isolati dalla residenza paterna.

Ma si torni ad esaminare la fede di battesimo del pittore. La Heimbürger sosteneva, a ragione, la primogenitura di Gaspare. Nel registro figura in effetti, dettaglio non riscontrabile nelle fedi di battesimo di fratelli e sorelle del pittore, accanto al nome della levatrice, quello di un 'compare'. Un particolare che lascia intendere, al termine della cerimonia religiosa, dei festeggiamenti, magari un rinfresco, insomma delle spese eccezionali a fronte di un evento del

[262] La dizione è tratta dalla legenda della *Mappa Topografica della Città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa Duca di Noja.

[263] G. Labrot, *Études napolitaines. Villages, palais, collections: XVIe-XVIIIe siècles*, Seyssel 1993, p. 239.

[264] "Dalla presente lettura delle opere di Matera……sembra che Traversi abbia sviluppato una conoscenza non comune della pittura nordica, e in questa conoscenza specialmente le stampe potrebbero aver giocato un ruolo importante." in R. Lattuada, *Dipinti della collezione D'Errico* cit., p. 56. Si legga anche S. Causa, *Aggiunte all'ultimo tempo di Traversi* cit., p. 112.

[265] Cfr. A. Antonelli, *La festa dei quattro altari a Napoli*, in "Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Napoli e provincia, Bollettino d'informazione", aa. 1997-98, pp. 131-147.

[266] B. De Dominici, *Notizie dè discepoli del Solimena*, in *Vite de pittori, scultori* cit. p. 611.

[267] F. Barocelli, *Gaspare Traversi «Neapolitanus Pinxit Romae»* cit., p. 11.

[268] Si veda la riproduzione in *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit., p. 135.



17. N. M. Rossi - *Il vicerè alla festa dei quattro altari*, Schloss Rohrau, Raccolta Harrach.



18. G. Traversi - *Il Concerto*, Napoli, Villa Pignatelli.

pari eccezionale, la nascita del primo figlio. Padrino di battesimo di Gasparro era un certo Giuseppe Livigni, già testimone delle nozze di Domenico Traversa e Margherita Mariniello.[269] Si può incontrare lo stesso cognome, Livigni, in un contesto evocato da numerosi commentatori del Traversi: alludo al mondo della musica, del teatro. Nell'estate del 1767 era rappresentata, nel napoletano Teatro dei Fiorentini, la commedia *La finta baronessa*, musicata da Niccolò Piccinni.[270] Autore del libretto, probabilmente un esordiente, era Filippo Livigni. Nulla si conosce dei natali e della vita di questo compositore di libretti per drammi giocosi messi in scena perlopiù a Venezia. Eppure l'ambientazione in località del Regno di Napoli di un buon quarto delle sue pièces induceva il musicologo Carlo Schmidl a ritenere che il Livigni fosse napoletano.[271] Qualora si riuscisse a dimostrare un legame tra il padrino Giuseppe Livigni ed il librettista Filippo Livigni saremmo non molto lontani dal poter valutare, con minore approssimazione, quanto sostenuto dal Longhi circa la cultura teatrale del Traversi.

La *Mappa topografica di Napoli* redatta da Giovanni Carafa Duca di Noja consente di seguire il giovane Gaspare per i luoghi a lui più familiari. I Traversi risiedevano nella zona della capitale "la plus commerçante", come scriveva nel 1769 il viaggiatore francese Joseph Jérôme Le Français de Lalande.[272] La topografia dell'area in questione rivela l'alta concentrazione di luoghi deputati alla musica (il teatro San Bartolomeo, il San Carlino, il teatro dei Fiorentini ed il Conservatorio della Pietà dei Turchini).

Nel valutare i casi della famiglia del nostro pittore si dovrà evidenziare innanzitutto un indizio trascurato dagli studi: le sorelle del Traversi erano battezzate in S. Giorgio dei Genovesi, chiesa nazionale frequentata dai residenti a Napoli di origine ligure.[273] I registri parrocchiali di S. Maria dell'Incoronatella chiariscono per quale ragione i Traversi fossero ammessi nel tempio situato in Via Medina: Domenico, padre del pittore, come recita la fede di matrimonio rinvenuta da chi scrive,[274] era genovese, membro di una comunità sostanzialmente composta da mercanti cui era peraltro riconosciuto un ruolo privilegiato di mediazione nei traffici tra Napoli e il Nord Europa.

In tema di scambi tra le due capitali mediterranee sarà bene rammentare un episodio di circolazione artistica relativo a quegli anni. Il 30 dicembre 1722 Giacomo Filippo II Durazzo, nobile genovese, disponeva il pagamento a favore

[269] Napoli, Chiesa della Pietà dei Turchini, *Libro dè Matrimoni. Parrocchia di S. Maria dell'Incoronatella*, 11 maggio 1721.

[270] F. Livigni, *La finta baronessa, commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'estate di quest'anno 1767*, Napoli 1767.

[271] C. Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, I, p. 853; Suppl., p. 479.

[272] J. J. Le Français de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Yverdon 1769, p. 98.

[273] M. Heimbürger Ravalli, *Data on the Life and Work* cit., pp. 28, 41.

[274] Napoli, Chiesa della Pietà dei Turchini, *Libro dè Matrimoni. Parrocchia di S. Maria dell'Incoronatella* cit..

dell'abate Francesco Solimena - futuro maestro del Traversi -[275] di 2400 ducati, quale compenso per due dipinti destinati ai "salotti grandi" del palazzo nei pressi della Basilica della Santissima Annunziata al Vastato.[276]

In assenza di testimonianze circa la professione di Domenico Traversa verrà utile considerare ulteriori informazioni sui parenti del pittore, ricavabili da inediti documenti napoletani. Nell'Archivio storico diocesano di Napoli è conservato il processetto matrimoniale di Giovanni Bernardo Traverso, genovese e Teresa Agostina Niale, napoletana.[277] I testimoni delle nozze, celebrate nel 1718, i familiari di entrambi gli sposi e lo stesso Giovanni Bernardo, si dichiaravano mercadanti. Il fratello dello sposo, Francesco Maria era con tutta probabilità genitore di Domenico e Giovanni Giacomo Traverso, convenuti in due processi civili i cui atti sono consultabili presso l'Archivio di Stato di Napoli.

Domenico Traverso, mercante di tessuti, - commerciava "agli di telarìa di Olanda" - era convocato in tribunale nel 1772 per rispondere di un debito contratto con tal Giacomo Six, commerciante francese.[278] A sostenere l'estraneità del Traverso comparivano due negozianti piemontesi, un francese ed il napoletano Francesco Saverio Moschini. Quest'ultimo era segnalato in un documento del 1763 tra i governatori della chiesa di S. Maria dell'Aiuto, per la quale nel 1749, come è noto, Gaspare Traversi aveva realizzato tre dipinti.[279]

Nel 1782 Giovanni Giacomo, medico o, come amava definirsi nelle suppliche, *dottor fisico*, era citato in giudizio a causa della mancata estinzione di numerosi debiti contratti in concorso con il fratello Domenico.[280] Il re in persona accordava ai fratelli - segno del probabile prestigio del medico - una salvaguardia verso i creditori disponendo che i debiti fossero liquidati da un amministratore. Il sovrano affidava tale incarico al consigliere Galiani, ovvero ad uno dei protagonisti delle riflessioni traversiane di Ferdinando Bologna.[281]

Nonostante le comuni origini genovesi e l'assonanza dei cognomi, non si può oltre ogni ragionevole dubbio asserire la parentela tra gli insolventi Traverso e Gaspare. L'esame di un fascicolo conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli offre d'altra parte l'opportunità di seguire le fortune e gli affari di uno dei fratelli del pittore. Nel 1779 Lorenzo Focito, *scarparo d'opera nova*, citava presso la Gran Corte della Vicaria il proprio datore di lavoro, il *Maestro Scarparo* Francesco Traversi.[282] Le carte documentano l'operosità e la risolutezza del

[275] Carlo Bianconi, primo biografo del Traversi, scriveva nel 1776: "Traversi Gaspare, Pittore Napoletano discepolo di Solimena, si stabilì in Roma, ove dipinse assai per una sua singolare speditezza…" in C. Bianconi, *Pitture Scolture ed Architetture delle chiese* cit., p. 451.

[276] D.Puncuh, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca : note archivístiche dai registri contabili dei Durazzo*, in "Rassegna degli archivi di stato", 44.1984, p. 190.

[277] Archivio Storico Diocesano di Napoli (ASDN), *Proc. Matr. N. 708*, 12 Dicembre 1718.

[278] Archivio di Stato di Napoli (ASN), *Processi Antichi, Pandetta Vassallo, fascio 4, fascic. 4*.

[279] ASDN, *Miscellanea Parrocchie B, scatola B10, fascicolo 22, S. Maria dell'Aiuto*.

[280] ASN, *Processi Antichi, Pandetta Vassallo, fascio 128, fascic. 7*.

[281] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., Napoli 1980, pp. 23-24.

[282] ASN, *Processi antichi, Gran Corte della Vicaria (ordinamento Zeni), fascio 132, fascic. 1*. Francesco Traversi, conviene ricordarlo era agente napoletano del fratello nel corso degli anni

maestro, pronto a reinvestire i capitali derivanti da una redditizia impresa artigianale nell'acquisto di immobili. Francesco Traversi dirigeva una bottega ai Banchi Nuovi, presso uno dei locali di palazzo Filomarino della Torre,[283] aveva alle proprie dipendenze almeno quattro lavoranti ed era proprietario di due casamenti. Lorenzo Focito, aiutante nonchè affittuario del Traversi, dichiarava nel 1779: "S. M. il suplicante è povero lavorante scarparo con moglia e figli, viene appresso del suddetto Francesco Traversi ricco, e che sa maneggiarsi".[284] L'operaio pronosticava dunque l'esito di una perizia ordinata dalla magistratura "la qual certamente doveva essere favorenda al Traversi, perché tiene una borza ricca d'oro, siccome và dicendo".[285] Un teste a carico del Focito, il *Maestro ferraro chiodarolo* Antonio la Rocca, confermava: "l'articolato Francesco Traversa è uomo molto vantaggioso". L'inventario dei beni stilato alla morte, nel 1797, conferma l'agiatezza del fratello del nostro pittore.[286] Nei cassetti, entro le vetrine degli arredi dell'appartamento comunicante con la bottega ai Banchi Nuovi si conservavano porcellane, cristalli, candelieri, gioielli vari, fedi di credito e cartelle di pegni. A leggere della "boffetta di Noce sopra di cui vi sono vari Libri" ci si domanda quali potessero essere le letture del 'piccolo imprenditore'. Il guardaroba di Francesco Traversi - in un comò era riposta *una veste di Nobiltà forestiera color verde bottiglio* - documenta le velleità aristocratiche, indovinate dal Bologna, di parte della borghesia napoletana.[287] La nota non restituisce purtroppo ricordi dell'arte del fratello a meno che non si voglia ravvisare nelle trentacinque effigi di santi menzionate, la traccia di un'inedita produzione di Gaspare Traversi.

2.2 La Crocifissione Escalar e il ciclo di S. Maria dell'Aiuto: sulle tracce del Solimena e degli antichi maestri

Nel 1971 Italo Faldi pubblicava la più antica opera nota del Traversi, una Crocifissione datata 1748 (fig. 19).[288] Il dipinto sostava in quegli anni sul mercato antiquario romano in coppia con una Flagellazione (fig. 20) giudicata dal Bologna replica del Traversi da un originale di Carlo Maratta (fig. 21).[289]

del soggiorno romano. Cfr V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi e altri artisti napoletani* cit., pp. 19-38.

[283] È quanto si evince dagli atti di una causa che nel 1797 opponeva i figli di Francesco Traversi ad Ascanio Filomarino, duca della Torre, in ASN, *Processi antichi, Pandetta Adinolfi, fascio 12, fascic. 5*.

[284] ASN, *Processi antichi, Gran Corte della Vicaria (ordinamento Zeni), fascio 132* cit.

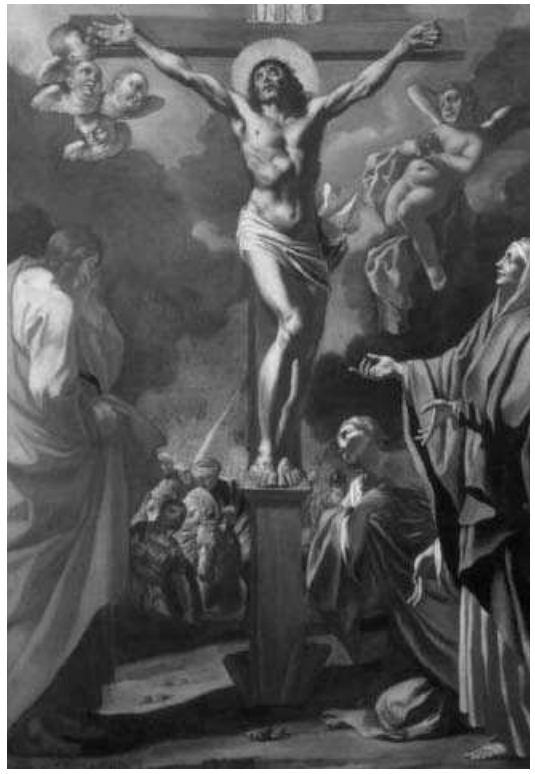
[285] *ibidem.*

[286] ASN, *Processi antichi, Pandetta corrente, fascio 1013, proc. 5739*, c. 123.

[287] Si legga F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 26.

[288] I. Faldi, *Painting in Italy in the Eighteenth Century* cit., p. 571.

[289] L'attenzione del Traversi per l'opera del Maratta era coerente con gli insegnamenti del Solimena, la cui didattica era delineata dal De Dominici: " [Diceva il Solimena] Che per lo studio d'un Pittore, basterebbero le stampe di Nicolò Pusino, e di Carlo Maratta, essendo due maestri del gusto moderno" in B. De Dominici, *Vita del cavalier Francesco Solimena* cit., p. 482. Onofrio Giannone suggeriva, nelle Giunte, le fonti probabilmente adoperate dal Traversi: "[il Solimena]



19. G. Traversi - *Cristo in croce tra la Vergine, Maddalena e san Giovanni*, Roma, collezione privata



20. G. Traversi - *Flagellazione*, collezione privata



21. C. Maratta - *Flagellazione*, collezione privata

Il pittore, alla prima commissione pubblica - supponeva lo studioso - avrebbe riprodotto, del maestro marchigiano, le scene della Passione di Cristo collocate sino alla fine del Settecento in una cappella della romana chiesa di Sant'Isidoro Agricola.[290] Nel 1982 Rosenberg smentiva la ricostruzione del Bologna, riconoscendo in due stampe francesi i modelli della prova giovanile C'è da credere che la stampa di François Perrier (fig. 22), dalla quale il napoletano traeva la figura del Cristo Crocifisso, fosse un modello in auge tra i pittori italiani del Settecento. Nel gabinetto grafico dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig è infatti conservato un disegno di Francesco Trevisani (fig. 23) sovrapponibile tanto alla stampa francese quanto al Cristo traversiano. Resta tuttora ignoto il luogo per il quale Traversi realizzò la *Crocifissione* né vi sono certezze circa la destinazione pubblica del dipinto; si vorrebbe, qui di seguito, formulare un'ipotesi di destinazione non confortata, purtroppo, da evidenze documentarie. La Mappa del Duca di Noja segnalava, nei pressi della chiesa di S. Maria





22. F. Perrier - *Crucifixion à la Vierge pâmée*. Acquaforte. 1633.
23. F. Trevisani - *Crocifissione*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.

tutto vide in Roma, ma solo le opere del Maratta gli piacquero, e si provvide delle sue stampe dall'antiquario Ficheroni", in O. Giannone, *Giunte alle Vite dè Pittori Scultori ed Architetti Napoletani di B. De Dominici*, (ms, del 1773), a cura di O. Morisani, Napoli, 1941, pag. 21.

[290] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., pp. 41-42.

dell'Aiuto, l'oratorio del SS. Crocifisso affidato nel 1738 ad una Congregazione di musici, intitolata alla Vergine Addolorata, la cui regola era approvata nel 1745, ovvero tre anni prima della realizzazione della *Crocifissione*. Sappiamo inoltre della presenza nella chiesetta di un altare privilegiato dedicato al SS. Crocifisso. [291] Il caso di un esordio pubblico nell'Oratorio del SS. Crocifisso comproverebbe le "frequentazioni musicali" del Traversi, procurando inoltre un quadro lineare dei primi atti della carriera del napoletano. Nel 1749, ad un anno dall'esecuzione della *Crocifissione*, era infatti commissionato al Traversi un trittico per la vicina chiesa di S. Maria dell'Aiuto dei coltrari di seta. Ipotesi di chi scrive è che il napoletano raggiungesse la prima notorietà con la decorazione dell'Oratorio del SS. Crocifisso, e che il credito acquisito fruttasse l'incarico dei governatori di Santa Maria dell'Aiuto, persuasi dall'agevole osservazione delle qualità del promettente pittore.

Il Traversi dipingeva per la chiesa di S. Maria dell'Aiuto tre scene mariane: la *Natività della Vergine*, l'*Annunciazione* e l'*Assunzione di Maria*. La critica ha genericamente rappresentato delle tre tele il solimenismo tonificato da recuperi seicenteschi. Un esame approfondito del ciclo suggerisce coordinate di cui servirsi per descrivere una rotta dei luoghi di formazione del Traversi.

Nella *Natività della Vergine* il pittore denunciava l'assimilazione del più recente repertorio demuriano, come si evince dal confronto con un particolare del *Convito in casa del Fariseo* (figg. 24-25), la grande tela per la controfacciata della chiesa dei Santi Severino e Sossio del 1746. La levatrice a sinistra era probabilmente desunta da un dipinto di analogo soggetto di Luca Giordano (figg.





24. G. Traversi - *Natività della Vergine*, Napoli, Santa Maria dell'Aiuto, particolare.
25. F. De Mura - *Convito in casa del Fariseo*, Napoli, SS. Severino e Sossio, particolare.

[291] M. Fumo, *La Congrega di S. Maria Addolorata de' Musici in Napoli al Largo Ecce Homo : restauro a cura della Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali di Napoli e provincia*, Napoli 1999.

26-27). Un disegno di Jean Honoré Fragonard, in visita a Napoli nel 1761 (fig. 28), dovrebbe acclarare l'esemplarità della *Natività della Vergine* ai SS. Apostoli, oggetto di esercitazioni in pieno Settecento.

La giovane donna che trattiene con la destra un lembo del velo, perché non ostruisca con la leziosa comare la visione della neonata, ricorda vagamente una figura che potremmo ben definire giordanesca: vale a dire la *Fede* affrescata da Francesco Solimena sopra gli archi della Sagrestia di San Paolo Maggiore (figg. 29-30). Al centro del dipinto campeggia una matrona intenta a mostrare la Vergine agli astanti e al pubblico (fig. 31). È verosimile che per impegnare il fuoco della composizione il Traversi impiegasse un disegno tratto da una *Figura allegorica* del Solimena (fig. 32).[292] Nell'*Annunciazione* il Traversi at-





26. G. Traversi - *Natività della Vergine*, Napoli, Santa Maria dell'Aiuto, particolare.
27. L. Giordano - *Natività della Vergine*, Napoli, Santi Apostoli, particolare.



28. J. H. Fragonard (da Luca Giordano) - *Natività della Vergine*, particolare.

[292] Il Bologna scriveva della Figura solimenesca: "il tocco smagliante riesce a cogliere di nuovo pezzi di realtà che sembrava perduta per sempre", in F. Bologna, *Francesco Solimena* cit., p. 120.



29. G. Traversi - *Natività della Vergine*, Napoli, Santa Maria dell'Aiuto, particolare.

30. F. Solimena - *La Fede*, Napoli, San Paolo Maggiore, particolare.
31. G. Traversi – *Natività della Vergine*, Napoli, S. Maria dell'Aiuto, particolare.
32. F. Solimena, *Figure allegoriche*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare.







tingeva al medesimo studio per esprimere il puttino sulla destra, il quale non fosse per quell'aria così assorta, coinciderebbe con il modello del maestro (figg. 33-34). L'angelo sulla sinistra lenisce il turbamento dello sposo Giuseppe: la morbidezza dei lineamenti, la grazia femminina, l'espressione demandata alla gestualità rivelano la conoscenza dell'opera di Simon Vouet (figg. 35-36)





33. G. Traversi – *Annunciazione*, Napoli, S. Maria dell'Aiuto, particolare.
34. F. Solimena – *Figure allegoriche*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare.





35. G. Traversi – *Annunciazione*, Napoli, S. Maria dell'Aiuto, particolare.
36. S. Vouet – *Angelo con i simboli della passione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare.

maturata in palazzo Filomarino, o più probabilmente nel palazzo dei Principi della Rocca.

Nell'*Assunzione* la Vergine è puntellata da una corte di angeli, disposti in emiciclo come nel *Sogno di San Martino* dipinto dal Solimena per la Certosa nei primi anni Trenta (figg. 37-38). Mi chiedo se il giovane riguardante in primo piano nell'*Assunzione* non sia da considerare una vigile riedizione della figura del santo sorretto nella tela di San Martino da un contrafforte di cuscini (fig. 39-40). I due discepoli, diversamente raccolti nel manifestare lo stupore per l'evento miracoloso, palesano un ulteriore prelievo dal Solimena della Sacrestia di





37. G. Traversi – *Assunzione*, Napoli, S. Maria dell'Aiuto, particolare.
38. F. Solimena – *Sogno di San Martino*, Napoli, Certosa di San Martino, particolare.





39. G. Traversi – *Assunzione*, Napoli, S. Maria dell'Aiuto, particolare.
40. F. Solimena – *Sogno di San Martino*, Napoli, Certosa di San Martino, particolare.




41. G. Traversi – *Assunzione*, Napoli, S. Maria dell'Aiuto, particolare.
42. F. Solimena – *La caduta di Simon Mago*, Napoli, San Paolo Maggiore particolare.

San Paolo Maggiore (figg. 41-42).[293] A sinistra e destra della coppia si distinguono tonsure degne del De Mura (figg. 43-44). A destra del sepolcro due testimoni dell'evento miracoloso interrogano le Scritture: un ruvido apostolo consulta il giovane collega. Il contrasto fisionomico tra i due 'dottori' sembra alludere al *Cenacolo* leonardesco (figg. 45-46).

Nel 1733 si ristampava a Napoli *Il Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci.[294] In coda allo scritto era inserita la vita del maestro toscano di Raphael Du Fresne, il quale definiva l'affresco di Santa Maria delle Grazie "miracolo della pittura". L'interesse del Traversi per la fisiognomica leonardesca è altresì riscontrabile in un profilo abbozzato sul foglio del *Ritratto di Giureconsulto* (fig. 47), e in una stazione della *Via Crucis* di Borgo Val di Taro (figg. 48-49). Un artista, sovente avvicinato dalla critica al Traversi, parodiava, intorno alla metà del Settecento, l'*Ultima Cena*. Nel 1938 Edgar Wind riconosceva in un

[293] La dimora di Francesco Solimena alla salita di S. Potito era teatro, negli anni in cui probabilmente il Traversi vi compiva il primo tirocinio, di una sorta di catalogazione retrospettiva della produzione del maestro. Pare infatti che Pierre Gaultier, incisore parigino convocato dal Solimena a Napoli, dopo aver ridotto in stampa diverse opere del caposcuola meditasse "di dare alla luce la bella Sagrestia di S. Paolo" in B. De Dominici, *Vita del cavalier Francesco Solimena* cit., p. 492. Riguardo gli ultimi anni del Solimena e la fortuna tardo-settecentesca degli affreschi della Sacrestia di San Paolo Maggiore si legga F. Bologna, *Francesco Solimena* cit., pp. 118-123, 167-168.

[294] *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci nuovamente dato in luce colla vita dell'istesso autore scritta da Rafaelle Du Fresne*, Napoli 1733.




43. G. Traversi – *Assunzione*, Napoli, S. Maria dell'Aiuto, particolare.
44. F. De Mura – *Predica di San Bertario* (bozzetto), Bologna, collezione privata, particolare.




45. G. Traversi – *Assunzione*, Napoli, S. Maria dell'Aiuto, particolare.
46. L. da Vinci – *Ultima Cena*, Milano, Santa Maria delle Grazie, particolare.

particolare della scena hogartiana *An Election Entertainment* del 1755 (fig. 50) una canzonatura del brano parafrasato dal Traversi.[295]

Nelle tele del '49 il nostro pittore – "un prodigio di svegliatezza e di fervore" [296] per dirla con le parole di Roberto Longhi - tradiva la solerte pratica dell'opera tarda del maestro e la nozione dei ritrovati dell'emergente capo-

[295] E. Wind, *Borrowed Attitudes in Reynolds and Hogarth*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 2, 1938-9, p. 184.

[296] Il Longhi a proposito dell'allievo del *Vecchio Pedagogo* in *Di Gaspare Traversi* cit., p.158.



47. G. Traversi – *Ritratto di Giureconsulto*, Napoli, Società napoletana di storia patria, Borgo Val di Taro, San Rocco, particolare.
48. G. Traversi – *Cristo incontra Maria*, Borgo Val di Taro, San Rocco, particolare.







49. L. da Vinci – *Studio di volto maschile* Budapest, Szépmuvészeti Múzeum, particolare in controparte.
50. W. Hogarth – *An Election Entertaiment*, Londra, Sir John Soane's Museum, particolare in controparte.

scuola Francesco De Mura. Il ciclo di S. Maria dell'Aiuto era opera di un pittore esordiente ansioso di trasferire su tela i più riusciti disegni serbati in cartella.

2.3 Il conto corrente presso il Banco di San Giacomo

Il rinvenimento nei principali archivi napoletani di una discreta collezione di documenti inediti, mi consente di incrementare la disponibilità di dati relativi al vissuto del pittore nella città natale.

La serie documentaria, come si vedrà, sfiora soltanto il tema della produzione artistica del Traversi investendo tuttavia almeno due questioni indefinite allo stato attuale degli studi, ovvero la ricostruzione del contesto sociale di formazione del Traversi, oltre che la precisazione degli estremi cronologici di permanenza del pittore a Napoli.

Pare, come si è detto, che i parenti del pittore appartenessero a quel ceto di "uomini utili" protagonista delle trasformazioni sociali in atto nella Napoli del Settecento. L'estrema familiarità con le forze produttive e più in generale con la classe media della capitale è confermata dall'analisi di carte che direttamente riguardano Gaspare. Nei libri maggiori conservati presso l'Archivio storico del Banco di Napoli vi è traccia infatti dei movimenti bancari del pittore. La consultazione del 'conto corrente' aperto presso il Banco di San Giacomo rivela una certa dimestichezza da parte del Traversi nel maneggiare capitali. L'analisi delle scritture contabili dà modo inoltre di circoscrivere i tempi dell'attività napoletana del pittore, fornendo non trascurabili novità rispetto a quanto finora conosciuto.

Le prime tracce di liquidità risalgono al secondo semestre del 1748, l'anno di esecuzione della *Crocifissione* Escalar: si tratta del versamento in cassa di modeste cifre per un totale di 40 ducati.[297] Nei primi due mesi del 1749 Gaspare risparmiava circa 50 ducati, forse l'ammontare degli acconti per l'esecuzione dei dipinti destinati a Santa Maria dell'Aiuto.[298] In marzo il pittore affittava una bottega nei pressi della chiesa appena menzionata.[299] Il proprietario del locale, Salvatore Porzio, uomo di legge, figura tra i governatori della Chiesa di S. Maria dell'Aiuto al pari del sopraccitato mercante Francesco Saverio Moschini.[300]

Il 17 marzo Traversi concedeva in prestito parte del capitale accumulato a Gennaro Carola, 'negoziante di pelle nelli guantari'.[301] Il relativo contratto era

[297] Archivio storico del Banco di Napoli (ASBN), Banco di San Giacomo, pandetta 1748, II° semestre, c. 4473.
[298] ASBN, Banco di San Giacomo, pandetta 1749, I° semestre, c. 2987.
[299] V. Rizzo, *G. Traversi a Napoli e la presenza di D. A. Vaccaro* cit., p. 224. V. Appendice documentaria.
[300] ASDN, *Miscellanea Parrocchie B, scatola B10, fascicolo 22, S. Maria dell'Aiuto*.
[301] ASBN, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matr. 1100, 17 marzo 1749, p. 534. V. Appendice documentaria.

stipulato presso il notaio Gaetano Piccolo, segnalato in alcuni documenti dell'Archivio diocesano in qualità di razionale e segretario della chiesa di S. Maria dell'Aiuto.[302]

La formula riportata nel giornale di cassa "se l'improntano gratiosamente e senza interesse alcuno" riesce fittizia. Infatti il 30 luglio dello stesso anno Gaspare sbrigava contestualmente due operazioni. A fronte della restituzione della somma prestata, depositava sul proprio conto ben 170 ducati: proventi derivanti da economie, compensi e magari, dagli interessi maturati sul debito del negoziante Carola.[303] Il Traversi impiegava le maggiori disponibilità nell'acquisto, per 20 ducati, di una rendita derivante dall'arrendamento della farina vecchia.[304] Nell'aprile del 1750 Gaspare pagava nuovamente a Salvatore Porzio e fratelli la pigione per il locale ubicato nei pressi di S. Maria dell'Aiuto.[305] Gaspare, a dire il vero, occupava in subaffitto il laboratorio dell'artigiano Nicola Mancini, artefice come scrive il Romano, di un organo per la chiesa di Sant'Anna a Capuana.[306] Vi è ragione di credere che nei mesi successivi il pittore seguisse il cammino dei pellegrini diretti a Roma per le celebrazioni dell'Anno Santo: non vi è infatti alcuna sua traccia nella pandetta del Banco di San Giacomo del secondo semestre 1750.

Il pittore era nuovamente a Napoli fin dal gennaio 1751,[307] e nel maggio dello stesso anno tornava a sostenere le vacillanti finanze di Gennaro Carola e della consorte Petronilla Guarino, ai quali accordava un mutuo di 150 ducati.[308] I coniugi, pronti a destinare il denaro al "di loro negozio di guantaro e pelli che [...] esercitano [...] alla strada di Montoliveto", fornivano come garanzia sul prestito "tutte le robe di pelle et altre mercanzie esistenti in detta loro bottega".

Nel settembre del '51 Gaspare versava a D. Leonardo Carelli la terza per l'affitto di un appartamento dotato di una "camerina sopra lastrico", forse un soppalco, dove ci piace immaginare l'atelier del pittore.[309] Le case di D. Leonardo Carelli erano site al Vico di S. Michele Arcangelo alla Scesa del Giesù Vecchio o, come precisato in un successivo pagamento, "a canto S. Pietro à Fusariello di Seggio di Porto". Il padrone di casa del Traversi era con tutta probabilità, al pari del citato Nicola Mancini, un maestro organaro. Sul pannello sovrastante la tastiera dell'organo della chiesa del Purgatorio di

[302] ASDN, *Miscellanea Parrocchie B, scatola B10* cit.
[303] ASBN, Banco di San Giacomo, pandetta 1749, I° semestre, c. 2987.
[304] V. Rizzo, *G. Traversi a Napoli e la presenza di D. A. Vaccaro* cit., p. 224. V. Appendice documentaria.
[305] *ibidem*.
[306] S. Romano, *L'arte organaria a Napoli*, Napoli 1980, p. 70.
[307] ASBN, Banco di San Giacomo, pandetta 1751, I° semestre, c. 3956.
[308] ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, 18 maggio 1751, p. 951. V. Appendice documentaria.
[309] ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1174, 9 settembre 1751, p. 320. V. Appendice documentaria.

Matera è infatti decifrabile la sigla Leonardus Carelli seguita dalla data 1755.[310]

Nel gennaio del 1752 il pittore prestava ulteriori 100 ducati a Gennaro Carola, che si impegnava a renderli entro sei mesi.

Traversi, quasi meditasse la partenza da Napoli, concordava l'eventuale soluzione del debito prima dei sei mesi pattuiti.[311]

Nel giugno del 1752 a valersi della liquidità del pittore era Giulio Mirabelli, patrizio della città di Amantea al quale era concesso "graziosamente et amorevolmente" un prestito di 100 ducati.[312] Sarà il caso di esaminare, con l'ausilio delle notizie offerte agli inizi del secolo scorso da Michelangelo Schipa, la turbolenta vicenda umana di questo regnicolo.[313]

Il Mirabelli, calabrese di onesta famiglia, nel 1735 era entrato nelle grazie del giovane Carlo III in viaggio verso la Sicilia, ricevendone i favori. Nominato governatore d'Ischia, promosso oltre all'Udienza di Salerno, era nominato giudice della Vicaria Criminale con la rosea prospettiva di assumere la Presidenza del Sacro Regio Consiglio. L'ascesa del magistrato, confidente del re ancora nel 1754, si risolveva tuttavia in una clamorosa rovina. Pare che il Mirabelli intrattenesse una relazione clandestina con una donna affidata alla custodia di un giovane prete, una certa Serafina Gagliardi, madre di diversi figli illegittimi. Per conservare le grazie della donna ed il favore del sovrano l'ormai anziano Mirabelli sarebbe ricorso addirittura a pratiche stregonesche. L'intercettazione e la diffusione di compromettenti autografi scatenava lo scandalo; il giudice oberato dai debiti era inoltre accusato di truffe ed estorsioni consumate nel pieno delle proprie funzioni. L'indignato sovrano dava corso alla giustizia: alla condanna della Regia Camera di Santa Chiara seguiva la detenzione e l'esilio. A riprova di quanto la realtà potesse gareggiare con la finzione scenica potremmo riassumere la vicenda del Mirabelli con il titolo di uno dei libretti del commediografo Pietro Trinchera, *Le mbroglie p'ammore*.

Nonostante il pubblico ludibrio e il generale biasimo vi fu qualcuno nella capitale disposto a prendere le parti del Mirabelli.

Giovanni Pallante, membro del Sacro Regio Consiglio produceva nel 1756 un *Memoriale al Rè del Giudice di Vicaria Criminale Giulio Mirabelli imputato di Debolezze, Baratterie e Sacrilegi*.[314] La difesa, in versi, compresa in un fascicolo ma-

[310] N. Canosa, *Relazione sui lavori di restauro dell'organo costruito da Leonardo Carelli nel 1755 situato nella Chiesa del Purgatorio di Matera*. <http://www.nicolacanosa.org/purgatoriomatera/Chiesa_Purgatorio_Matera.pdf>
[311] ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1184, 10 gennaio 1752, pp. 26-27. V. Appendice documentaria.
[312] ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1188, 3 giugno 1752, pp. 970-971. V. Appendice documentaria.
[313] M. Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo Borbone*, in "Archivio storico per le province napoletane", 28, 1903, pp. 148 ss.
[314] G. Pallante, *Memoriale al Rè del Giudice di Vicaria Criminale Giulio Mirabelli imputato di Debolezze, Baratterie e Sacrilegi*, 1756, cc. 13, in quarto.

noscritto consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, denuncia tutti i caratteri della satira. Il poeta, fingendosi Giulio Mirabelli, sferzava impietosamente e con linguaggio a dir poco colorito l'ipocrisia e la diffusa corruzione degli ambienti giudiziari napoletani. A fronte del degrado morale di magistrati di cui erano notificate le generalità, le colpe del Mirabelli guadagnavano il grado di archiviabili debolezze umane. Sfogliando il fascicolo manoscritto si leggono inoltre componimenti poetici dal sapore licenzioso. Si tratta di scritture private del Pallante che gettano luce sui costumi boccacceschi di certa borghesia napoletana. Il *Capitolo delle pippe*[315] è un ginepraio di ambiguità laddove un sonetto indirizzato ad una certa Donna Rosa[316] bene figurerebbe quale legenda delle scene di seduzione di Gaspare Traversi.

Giovanni Pallante aveva composto negli anni trenta *Una Memoria sopra la Riforma del Regno*, annoverata da Raffaele Ajello tra i testi più originali del primo illuminismo napoletano.[317]

[315] "L'Altrier stando a disaggio ad aspettare \Nel caffè di Filippo un mio amico\Col qual doveva un Giudice informare.\Vedendolo tardar, mi volgo e dico:\Dammi una Pippa, Pippo mio da bene\Poiché attendendo un uomo mi assazio:\Di me l'arreca, et io qual si conviene,\a fumicar mi metto e fumicando\questo pensier dentro il capo mi viene:\Non ci fu mai Poeta, che cantando\Le cose de la Pippa si facesse\Famoso tra le genti, è memorando.\E pur chi tutti celebrar volesse\i pregi suoi, avrebbe una materia\degna per cui un libro si scrivesse\Su ciò facendo poi riflession seria\Mi disposi tentar se potess'Io\Per lei alzarmi a la ragion eteria.\Or vò porre in effetto un tal desio,\sicchè facendo corte le parole\ecco ne vengo al proposito mio\Ma per non ir perdendo il tempo a Fole\Prima bisogna dir che cosa è Pippa.\Secondo il buon dettame delle scuole\Pippa è stromento con lo qual si Pippa\E questa è proprio la definizione\Chiara a chi non havrà la mente lippa\Sù l'etimologia v'è gran quistione\tra moderni et antichi; ogn'uno allega\Il testo a suo favor di Cicerone.\Nelle varrinie, là dove la frega\Di verre per la Pippa tanto morde\Ciascuno à modo suo, quel passo spiega:\Ma un, che non ha poi l'orecchie sorde\Intender può di Tullio il latino\Senza servirsi di scala di Corde.\L'altra difficultà, ch'è sul camino\et veder se la pippa sia di genere\femminil, come sembra, o mascolino.\Un che ne pigliò, già l'delitto in genere\dice, ch'al femminil porta l'articolo\ma è mascolina in fin da l'ugne tenere\E che si può adattar senza pericolo.\Nell'uno, è l'altro, benche il Prisciani\Al mascolino torse il suo veglicolo\E in fin conchiude, che sarebbon vani\i contrasti sù questo: ogn'uno adopra\come suol dirsi quelche egli hà trà mani.\Ma facciamoci ormai più dentro à l'opra\e vediam quante spezie si danno\di pippe in tutto il mondo sottosopra\Non si potrian contar tutte in un anno\Che ciascuna da l'altra differisce\Non però a poche ridursi potranno\Con lo metodo che fa piane e lisce\le cose astruse: e in prima ne n'a alcune\lunghe e sottili che paiono bisce.\Queste sono in Italia per lo piune\e quando tu l'incontri dritta è forte\Come riuscir sogliono le brune\Fa conto ch'ella non vede mai morte,\e manda il fummo fin dentro il cervello,\cosa che no lo fan le pippe corte…", *ivi*, cc. 7-11.

[316] "Signora D. Rosa, se vi piace\e n'è contento il nostro Don Marcello\Io mi dichiaro, con questo cartello\Per nostro Cicisbeo in Santa pace\Che ne dite vi piace, ò vi dispiace?\Risolvetemi presto, e senza appello\o si, ò nò ch'io sono d'un cervello\bollente, e caldo, come una fornace.\Se volete informarvi, chi sia Gianni\Salite una mattina à tribunali\e lo saprete da quei Barbagianni\Le virtù mie son cose triviali\Ma perché non seminate dagl'inganni\Ve ne mando le note originali\Io porto un par d'occhiali\Sì leggiadri sul mio naso aquilino\Che sembro appunto un falcon pellegrino\Egli è alquanto mancino.\Da averne voglia ogni gentil Signora\Dite sì in buon'ora\Non siate ad accettarmi tarda, e lenta\Che non vi trovarete mal contenta.\Io tengo più di trenta\Sonetti incominciati in vostra loda\che vi faran nuotar dentro la broda\Se vi volede coda\O lunga, ò corta à vostra fantasia\Io ve l'appicco, è quest'è l'arte mia….", *ivi*, cc. 12-13.

[317] R. Ajello, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone*, in AA. VV., Storia di Napoli, Napoli 1976, vol. VII, p. 565.

Magistrato dalle letture ampie e moderne, Pallante dedicava nel 1740 al *Robinson Crusoe* una poesia, lodando dell'autore, Daniel Defoe, l'abilità nel rappresentare "le cose esterne con quattro pennellate in ossa e carne".[318]

Traversi, secondo il Bologna, avrebbe illustrato i costumi contemporanei con il piglio dei moderni romanzieri inglesi: De Foe, Richardson o Fielding.[319] Scorrendo le *Fortune e Sfortune della famosa Moll Flanders*, ci si avvede di quanto la letteratura borghese d'inizio Settecento potesse ispirare la contemporanea pittura di genere. La narrazione della tormentata esistenza della donna procede per quadri assai familiari: la scuola di cucito, la lezione di musica, le seduzioni consumate sotto gli auspici di smaliziati mezzani componevano un repertorio giovevole al moralista quanto al pittore.

È plausibile che il Pallante facesse la conoscenza del Mirabelli, nel 1732, in occasione di un soggiorno di lavoro ad Amantea, città natale del creditore del Traversi.[320] Non abbiamo elementi per estendere all'illuminato magistrato il giro delle frequentazioni napoletane del pittore.

Nel 1980 Ferdinando Bologna scriveva delle scene del nostro pittore, incontrando l'unanime favore della critica, "la gente di Traversi veste evidentemente panni non suoi". Nella prefazione al *Joseph Andrews* del 1742 Henry Fielding circoscriveva il proprio concetto di ridicolo.[321] "The only source of the true ridiculous, as it appears to me", realizzava lo scrittore, "is affection". L'affezione, argomentava Fielding, "proceeds from one of these two causes, vanity or hypocrisy", e la prima delle due cause "puts on affecting false characters, in order to purchase applause". "From the discovery of this affection" concludeva il romanziere "arise the ridiculous, which always strikes the reader with surprise and pleasure." Mi chiedo se si possa, seguendo il ragionamento di Fielding, sciogliere una 'difficoltà' del Traversi con il dichiarare quantomeno "ridicole" alcune delle note scene di genere.

Ma ritorniamo, e mi si perdoni la digressione, all'analisi del conto corrente del pittore. Nel dicembre del '52 il pittore prestava 10 ducati a Gennaro Tambaro il quale girava la somma a D. Silvestro Tambaro.[322]

Nei primi mesi del 1753 Gaspare maturava il proposito di abbandonare Napoli. Il 15 febbraio pagava a don Leonardo Carelli 12 ducati per la terza dell'affitto "che deve terminare à 4 maggio".[323] Il 16 maggio erano in effetti ritirati dal conto aperto presso il Banco di San Giacomo i residui 12 ducati.[324] Nelle settimane seguenti il pittore divideva con il suddetto Silvestro Tambaro un appartamento ubicato nei pressi dell'Arce capitolina.[325]

[318] G. Pallante, *Memoria per la riforma del Regno : Stanfone, 1735-1737*, a cura di Imma Ascione, Napoli 1996, p. 26.

[319] F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 31.

[320] G. Pallante, *Memoria per la riforma del Regno* cit., p. 17.

[321] H. Fielding, *Joseph Andrews*, ed. consultata Koln 1998, pp. 11-12.

[322] ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1206, 1 dicembre 1752, p. 770.

[323] ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1222, 15 febbraio 1753, p. 304.

[324] ASBN, Banco di S. Giacomo, pandetta 1753, I° semestre, p. 2962.

[325] Archivio storico del Vicariato di Roma (ASVR), Liber Status Animorum S. Marci 1753 ad annum 1755, c. 26.



51. S. Tambaro (da G. Traversi) – *Ritratto di Frà Raffaello Rossi*, Roma, Museo francescano.

Il Tambaro, allievo napoletano del Traversi, era autore nel 1753 di un disegno a sanguigna tirato dal ritratto di padre Raffaele Rossi da Lugagnano (fig. 51), un'opera che segna l'avvio di una vicenda di cui ci si occuperà oltre.

2.4 Tra Napoli e Roma: le tele per l'abbazia di San Paolo fuori le mura

È opinione invalsa che il trasferimento del Traversi a Roma risalga al 1752. I pagamenti a favore di don Leonardo Carelli segnalano tuttavia il domicilio del pittore alla Scesa del Gesù Vecchio almeno sino agli inizi del 1753. Ritengo che si debba pertanto ambientare a Napoli l'esecuzione delle tele del convento romano di San Paolo fuori le mura, una delle quali datata 1752. Il primo riscontro in merito giunge dall'esame delle sigle del pittore: la *Resurrezione di Lazzaro* reca a tergo l'essenziale firma "Gaspar Traversi pinxit 1752" diversamente dalle opere romane nelle quali al nome sarebbe seguito l'aggettivo Neapolitanus, l'anno di esecuzione e il locativo "Romae".

Lo studioso Enzo Borsellino segnalava nel 2002 notizie ottocentesche riguardanti l'attività romana del Traversi.[326] Francesco Cancellieri, erudito romano,

[326] G. Filippi – E. Perazzone – Borsellino E., *Documenti per la storia del Museo di San Paolo fuori le Mura. I. La Pinacoteca*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», XXI, 2002, pp. 143n, 199n.

scriveva nel 1817 di Giovanni Giustino di Costanzo, abate di San Paolo fuori le mura scomparso tre anni prima:

"Pensò inoltre nel Maggio 1782 di nobilitare la sala del Capitolo del Monastero di S. Paolo facendolo dipingere, ed ornare di sei Quadri di Gaspare Traversi Napoletano, allievo del Cavalier Francesco Solimene…"[327]

Credo si debba concedere ampio credito alla memoria del Cancellieri: è probabile infatti, e sarà mia cura argomentare la congettura, che i sei dipinti confluissero in San Paolo fuori le mura nel 1782, a dodici anni dalla morte dell'autore, per il tramite di Giuseppe Traversi, figlio primogenito di Gaspare.

Nel valutare gli affari della famiglia Traversi sarà il caso di muovere dall'esame del testamento del pittore, rintracciato dallo scrivente presso l'Archivio di Stato di Roma.[328]

Il 31 ottobre 1770 Gaspare "sano per la diograzia di mente, senso, loquela, vista, udito, ed intelletto, benché infermo di corpo" disponeva di tutti i "singoli suoi Beni tanto mobili, che stabili, crediti, ragioni, ed azzioni". Il pittore designava eredi universali i figli minorenni Giuseppe e Margherita. All'amministratrice del lascito, la consorte Rosa Orlandi, era preclusa l'alienazione di "cosa alcuna della suddetta Eredità, senonché" l'occorrente "per supplire alle spese necessarie per il mantenimento" della famiglia.[329]

La prematura scomparsa impedì probabilmente a Gaspare di iniziare alla pittura il figlio Giuseppe, il quale risulta sin dal 1775 impiegato presso il Sacro Monte di Pietà.[330] La pratica contabile nell'istituto di credito romano valeva al giovane Traversi l'ulteriore ufficio, almeno sin dagli anni '90, di computista del Sacro Monastero di San Paolo fuori le mura. In alcune lettere, conservate presso l'Archivio del monastero benedettino,[331] Giuseppe si dichiarava "Umilissimo, devotissimo ed obbligatissimo servitore" (fig. 52) di quell'abate Giovanni Giustino di Costanzo che nel 1782, come già riferito, aveva pensato di "nobilitare la sala del Capitolo del Monastero di S. Paolo facendolo dipingere, ed ornare di sei Quadri di Gaspare Traversi". Nel 1783 i fratelli Traversi pattuivano la divisione dei beni ereditari.[332] Nell'ottobre dello stesso anno Margherita, figlia di Gaspare, sposava Jacopo Orlandi.[333]

[327] F. Cancellieri, *Lettera del Reverendissimo Padre Abate Giuseppe Giustino di Costanzo sopra le sue memorie inedite della Basilica di San Paolo da dividersi in XXX dissertazioni dal medesimo abbozzate, comentate in loro supplemento con altrettante note, con un'appendice di varii inni in onore del S. Apostolo e con due Biblioteche una degli autori che ne han trattato, l'altra per ordine delle materie, Roma nell'anno MDCCCXVI*, in Archivio storico del Monastero di San Paolo (ASP), arm., scaff. 27/c, filza del Revendissimo, cc. non numerate.

[328] Archivio di Stato di Roma (ASR), *Notai A.C.*, vol. 3759, *Testamentum pro D. Gaspare Traversi*, c. 565.

[329] *ibidem*.

[330] ASR, 30 Notai capitolini, uff. 6, notaio Giuseppe Franchi, 14 aprile 1827, c. 363 v.

[331] ASP, *Istromenti dal n°1al n°16 dall'anno 1665 al 1797*, Busta A, cc. non numerate.

[332] È quanto emerge dal documento: ASR, Notaio Bellucci, 13 luglio 1795, *Quietanza et Div. Pro DD Josepho et Margarita Traversi*.

[333] ASVR, *Liber 4 Matrimoniorum ab Anno 1752 ad 1785*, p. 176 v.

È lecito pensare che nel 1782, per far fronte a "spese necessarie per il mantenimento dei figli", magari in previsione di un matrimonio, e allo scopo di assicurare alla futura sposa una dote decorosa, gli eredi cedessero, di comune accordo, ai monaci benedettini alcuni dei dipinti ereditati.

Un documento dell'Archivio di San Paolo confermerebbe le modeste condizioni economiche dei Traversi, tali da sollecitare lo sgombero dello studio del defunto genitore. Nel 1785 Giovanni Mariotti nell'accordare al futuro genero, Giuseppe Traversi, una rendita di 100 scudi annui sentenziava: "con il tenue stipendio che percepisce dal Sacro Monte di Pietà, dove trovasi impiegato, non può decentemente mantenere se, e la sua sposa".[334]

Un'ulteriore inedita scrittura dell'Archivio del monastero benedettino proverebbe definitivamente la circolazione di opere del Traversi nella Roma del tardo Settecento. Della *Nota de Quadri di Gaspare Traversi consegnati nel 1790 da Rosa Orlandi Traversi alla Propaganda* si ragionerà compiutamente più avanti.[335]

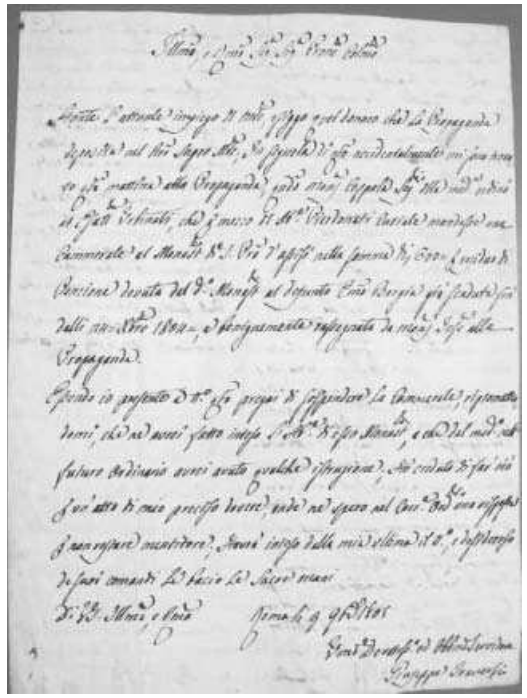
Vi è dunque motivo di credere che i sei dipinti conservati nella Sala verde del monastero benedettino non fossero commissionati dai Carmelitani di San Crisogono in Roma, come voleva la Heimbürger, né tantomeno dal cardinale Millo, come ipotizzato dal Barocelli;[336] escluderei peraltro che decorassero uno spazio pubblico. Il Traversi, a mio parere, lungi dal soddisfare le richieste di un committente particolare, concepiva le sei scene sacre a Napoli, per un pubblico di acquirenti occasionali.

L'eventualità che le tele di San Paolo fossero prodotte per una clientela privata giustificherebbe la dualità del Traversi sacro riscontrata da Francesco Abbate.[337] Il robusto realismo dei dipinti di San Paolo cedeva infatti il passo, nelle pale d'altare destinate alla Collegiata di Castell'Arquato, ad una narrazione del tema sacro tutto sommato sostenuta.

Alcuni confronti potrebbero confermare la lavorazione napoletane della serie. Il dorso di uno degli spettatori della *Resurrezione di Lazzaro* mostra il vigore delle più note accademie solimenesche (figg. 53-54). Dinnanzi al Salvatore con "quella chioma, quell'aria brillante, quel vermiglio, donnesco color"[338] il Traversi, genovese d'origine, accomodava una malconcia controfigura del San Lazzaro del Fiasella (figg. 55-56). Il Signore della Vita è placido quanto il Cristo strattonato in un'incisione tirata dal Guercino (figg. 57-58). Il De Dominici testimoniava nella *Vita di Antonio de Bellis* la fortuna napoletana del pittore di Cento, dalle cui opere Traversi avrebbe, per giunta, ricavato varie copie.[339]

[334] ASP, filza *Gaspare Traversi*, cc. non numerate.
[335] ASP, *Istromenti dal n°1al n°16 dall'anno 1665 al 1797*, Busta A, cc. non numerate.
[336] V. supra, nota 209.
[337] F. Abbate, *«Difficoltà del Traversi»* cit., p. 321.
[338] L. Da Ponte, *Le nozze di Figaro*.
[339] "Accadde in quel tempo, che venne in Napoli il famoso quadro del Guercin da Cento, che la resurrezione di Lazaro rappresenta, e il quale oggi si vede appresso gli eredi di Bernardino Garofalo, e se ne vede la stampa in foglio grande reale incisa da *Pasqualino*", in B. De Dominici, *Vita di Antonio de Bellis*, in *Vite de pittori, scultori* cit. (ediz. consultata: Napoli 1844, vol. III), p. 280.

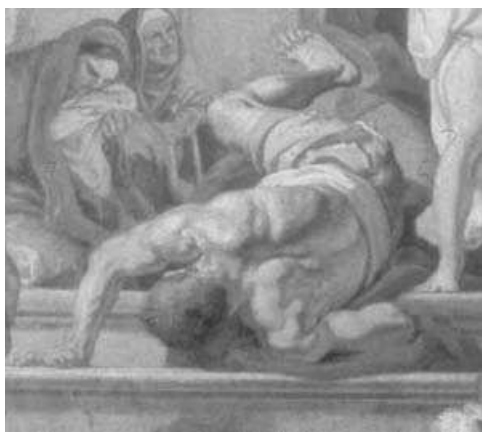
Non escluderei che alcuni giovani pittori napoletani visitassero lo studio del Traversi. Giacinto Diano, autore, a pochi passi dalla residenza di Gaspare, della decorazione del coro della chiesa di San Pietro Martire, evocava il ciclo di San Paolo nella *Santa Caterina che perora il ritorno del papa a Roma*. Un uomo ed una donna, vettori della composizione puntati in direzione del pontefice a cavallo, sono parenti buoni dei più grossolani personaggi traversiani (figg. 59-62).



52. *Missiva di Giuseppe Traversi*, Roma, Archivio di San Paolo



53. G. Traversi – *Resurrezione di Lazzaro*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare



54. F. Solimena – *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, Napoli, Gesù Nuovo, particolare





55. G. Traversi – *Resurrezione di Lazzaro*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare
56. D. Fiasella – *San Lazzaro implora la Madonna*, Sarzana, San Lazzaro, particolare





57. G. Traversi – *Resurrezione del figlio della vedova*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare.
58. G.B. Pasqualini (dal Guercino) - *Cattura di Cristo*, particolare.





59. G. Traversi – *Resurrezione di Lazzaro*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare
60. G. Diano – *S. Caterina da Siena perora il ritorno del Papa a Roma*, Napoli, San Pietro Martire, particolare





61. G. Traversi – *Resurrezione di Lazzaro*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare
62. G. Diano, *S. Caterina da Siena perora il ritorno del Papa a Roma*, Napoli, San Pietro Martire, particolare




63. G. Traversi – *Convito del ricco Epulone*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare
64. M. Stomer - *Sant'Onofrio*, Napoli, Quadreria dei Girolamini, particolare

Il povero Lazzaro suggerisce una volta di più la gestazione partenopea del ciclo (figg. 63-64).

Una delle 'mondane' convenute al banchetto di Epulone riguarda l'osservante con languore cavalliniano (figg. 65-66): le mani partecipano della qualità degli oggetti sollevati, leggere come piuma o fragili quanto il cristallo.

Roberto Longhi ravvisava nel *Convito di Epulone* i caratteri della pittura di genere: si ha l'impressione in effetti che una delle commensali solfeggi la musica destinata ad intrattenere gli ospiti attesi per il dopocena (figg. 67-68).

In materia di scambi tra genere e pittura religiosa si dovrà esaminare un dipinto che lo scopritore del Traversi giudicava "ricco di quella bruttezza senza dolore che è il *ridicolo*".[340] *La scoperta di una lettera d'amore*, considerato dalla critica alla stregua di una sequenza teatrale sembra piuttosto l'adattamento profano di un episodio biblico: la fanciulla colta in fallo dal severo genitore deterge le lacrime con uno scialle al modo di una Agar ripudiata da Abramo (figg. 69-70).

L'abbazia di S. Paolo fuori le mura ospita un ulteriore inedito quadro del napoletano.

Durante l'occupazione francese, numerose opere d'arte custodite nel complesso benedettino furono ricoverate nel palazzo romano di S. Callisto in Trastevere.

Un inventario dei dipinti allora traslocati nella residenza trasteverina menziona "una copia dell'Incoronazione di Spine di Traversi" (fig. 71).[341]

Tra le opere attualmente esposte nella pinacoteca dell'abbazia ostiense, per lo più appartenute all'antica decorazione della basilica, vi è un'*Incoronazione di Spine* (fig. 72) identificabile con il dipinto segnato nell'inventario: il quadretto è infatti puntuale replica di un originale di Annibale Carracci (fig. 73).

[340] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 157, corsivo di scrive.
[341] ASP, filza *Monastero e Basilica*, cc. non numerate.




65. G. Traversi – *Convito del ricco Epulone*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare
66. B. Cavallino – *Santa Catarina*, New York, coll. Sueda Manning, particolare

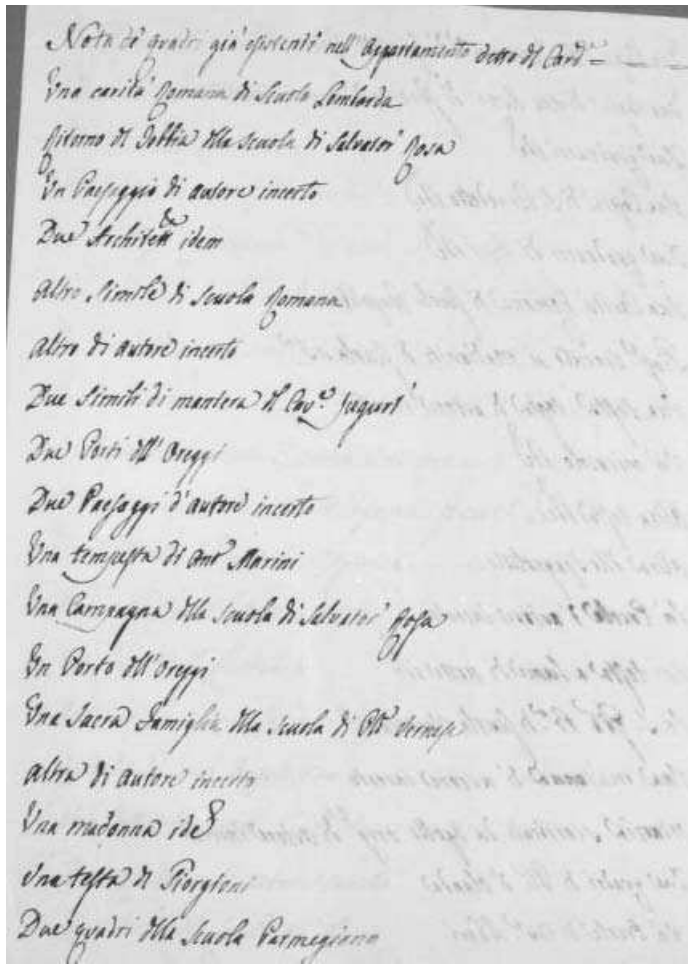



67. G. Traversi – *Convito del ricco Epulone*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare
68. G. Traversi – *Lezione di musica*, Kansas City, Nelson-Atkins Musem of art, particolare





69. G. Traversi – *Scoperta di una lettera d'amore*, Sarasota, particolare
70. J. Steen – *La cacciata di Agar*, Dresden Gallery, particolare in controparte



Nota de' quadri già esistenti nell'Appartamento detto del Card.
Una carità Romana di Scuola Lombarda
Ritorno del Tobbia della Scuola di Salvator Rosa
Un Paesaggio di autore incerto
Due Architetti idem
Altro simile di Scuola Romana
Altro di autore incerto
Due simili di maniera del Cav.e Jugurt
Due Porti dell'Oreggi
Due Paesaggi d'autore incerto
Una tempesta di Ant. Marini
Una Campagna della Scuola di Salvator Rosa
Un Porto dell'Oreggi
Una Sacra Famiglia della Scuola di Pol. Veronese
Altra di autore incerto
Una madonna ide
Una testa di Giorgioni
Due quadri della Scuola Parmegiana

71. *Nota dè quadri esistenti nell'Appartamento detto del Cardinale*, Archivio di San Paolo



72. G. Traversi – *Incoronazione di Spine*, Roma, Pinacoteca di San Paolo fuori le mura



73. A. Carracci – *Cristo incoronato di spine*, Bologna, Pinacoteca nazionale

L'*Incoronazione di Spine* del Carracci, già conservata in Palazzo Farnese a Roma ed ancora nel Palazzo del Giardino a Parma, era "carreggiata" a Napoli nel 1735.[342]

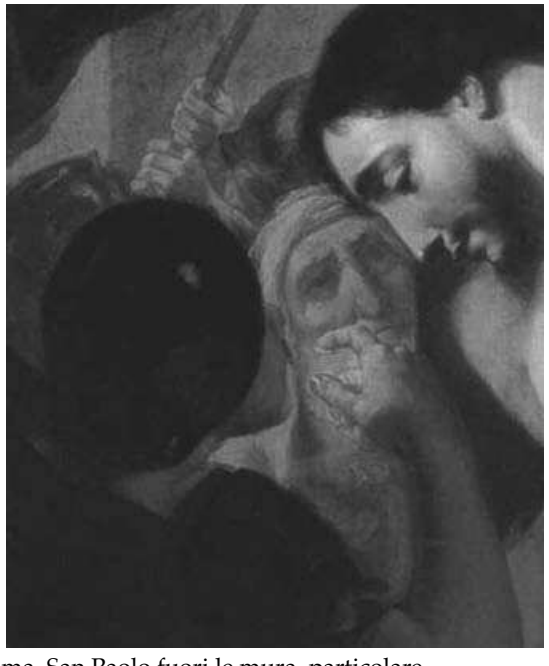
Un'antologia della collezione Farnese era esposta, dal 1739 sino al 1754, nelle sale, lato mare, di Palazzo Reale. Charles de Brosses, in visita a Napoli nel 1739, introdotto nel complesso fontaniano vi osservava un certo numero di dipinti: "del Tiziano, di Raffaello…di Annibale Carracci".[343]

Circa la possibilità che si accordasse al Traversi il permesso di visitare le collezioni reali per ricavarne copie, sarà il caso di ricordare i rapporti del pittore con Giulio Mirabelli, confidente del sovrano.[344]

Dobbiamo credere, peraltro, che il napoletano si servisse della copia da Annibale Carracci nel mettere a punto le scene della Passione commissionate negli anni '50 da Rossi da Lugagnano (figg. 74-75).

La realizzazione dal vivo, in Palazzo Reale, della copia conservata in S. Paolo fuori le mura, avvalorerebbe l'ipotesi del trasferimento di un nutrito corpo di opere a Roma, in occasione dell'allontanamento del pittore dalla città natale.





74. G. Traversi – *Incoronazione di Spine*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare
75. G. Traversi – *Ecce homo*, Castell'Arquato, Museo della Collegiata, particolare

[342] *Annibale Carracci*, catalogo della mostra a cura di D. Benati e Eugenio Riccòmini, Milano 2006, p. 358.
[343] P. Leone De Castris, *Breve itinerario delle raccolte farnesiane attraverso le fonti e gli inventari*, in AA.VV. *La collezione Farnese. 1. La scuola emiliana: i dipinti, i disegni*, Napoli 1994, p. 42.
[344] v. supra, paragrafo 2.3.

3. …si stabilì in Roma…

3.1 L'arrivo nella capitale pontifica

Nel 1753 il Traversi, censito negli *Stati d'anime* della parrocchia romana di San Marco, risiedeva in piazza Macel dei Corvi.[345] L'anno successivo il pittore si trasferiva a pochi isolati di distanza, in palazzo Paracciani.[346] Quest'ultima, inedita, informazione completa il conto degli spostamenti del pittore che a partire dal 1755, e sino alla morte, avrebbe vissuto nel quartiere di Trastevere.

La costruzione del Vittoriano e gli sventramenti del ventennio fascista hanno radicalmente alterato l'aspetto dei luoghi che accolsero il pittore napoletano. La lettura incrociata degli Stati d'anime e dei documenti topografici dell'epoca può, d'altronde, restituire un'impressione dell'ambiente in cui il Traversi trascorse i primi due anni del soggiorno romano.

Nei pressi dell'abitazione del pittore sorgeva palazzo Bolognetti, residenza del cardinale Mario e del conte Giacomo. L'edificio, confluito un secolo più tardi nel patrimonio dei Torlonia, ospitava agli inizi dell'Ottocento due dipinti del Traversi: il *Contratto nuziale* e la *Danza degli sposi*, collocati dalla critica intorno al 1753.[347] Una fonte del tardo Settecento certifica il transito del napoletano per palazzo Bolognetti. Nel 1769 Traversi realizzava infatti, per la chiesa bolognese di San Paolo in Monte la copia di "una *Madonna* di Guido della Galleria Bolognetti".[348] Gian Lorenzo Berti, padre agostiniano ritratto dal napoletano (fig. 76), componeva nel 1745 un'orazione dal titolo *Delle glorie dell'antichissima e fedelissima città di Corneto* dedicata, come ho avuto modo di accertare, al Cardinale Mario Bolognetti.[349]

Palazzo di Venezia era sede sino al 1797 della rappresentanza diplomatica della Serenissima Repubblica. Gli Stati d'anime della Parrocchia di S. Marco segnalano nel biennio 1753-1754 la presenza nel complesso rinascimentale dell'arcivescovo di Brescia, cardinale Angelo Maria Querini.[350]

[345] v. supra, nota 325.
[346] ASVR, Liber Status Animorum S. Marci 1753 ad annum 1755, c. 76.
[347] Si legga la scheda dei due dipinti in *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit., p. 130.
[348] F. Barocelli, *Gaspare Traversi «Neapolitanus Pinxit Romae»* cit., p. 85.
[349] G. L. Berti, *Delle glorie dell'antichissima e fedelissima città di Corneto*, Roma 1745.
[350] ASVR, Liber Status Animorum S. Marci 1753 cit..

Il dato è significativo perché introduce la possibilità che presso l'ambasciata veneta il Traversi incontrasse l'opera di un altro protagonista *sui generis* della pittura italiana del Settecento. L'azione pastorale del cardinale Querini, contraddistinta da un avanzato spirito solidaristico, scaturiva da quella cultura della povertà che avrebbe informato l'opera bresciana di Giacomo Ceruti (figg. 77-80).[351]

Il cardinale Querini intratteneva una corrispondenza epistolare con il filosofo François Marie Arouet, laddove restano ancora da precisare le circostanze e i tempi che videro pervenire nel castello di Ferney-Voltaire il dipinto del Traversi raffigurante *Ragazzi con gatto* (fig. 81).[352]

Nel gennaio 1759 i carmelitani Alessandro Livi ed Alessandro Motraghi dichiaravano di aver conosciuto il napoletano "subito che venne in Roma in occasione che veniva a Servirvi i PP. Del sudd.o Convento di S. Crisogono".[353] Nel 1817 Francesco Cancellieri attribuiva al Traversi un "… Cristo in S. Crisogono […]".[354] La Basilica di San Crisogono non custodisce tuttavia, ai giorni nostri, dipinti conformi alla segnalazione del Cancellieri. La commissione per il tempio carmelitano era probabilmente patrocinata da Gian Giacomo Millo, cardinale titolare di San Crisogono, residente in quegli anni nel Palazzo della Dataria, sito nei pressi dei luoghi in cui il Traversi fissava la prima dimora romana.[355] Il napoletano dipingeva, intorno al 1753, almeno due ritratti del cardinale. Nella versione Koelliker (fig. 126) egli affidava al cartiglio ghermito dal religioso una richiesta di protezione, oltre che l'avvertimento della dignità del cardinale, nominato, nel 1743, datario apostolico ovvero ricevitore delle suppliche indirizzate al pontefice.

Il Traversi non era il solo discepolo del Solimena di stanza a Roma in quel torno d'anni. Nel 1754 Domenico Mondo raggiungeva la capitale pontificia in viaggio d'istruzione. Nella biblioteca nazionale di Napoli sono conservate le lettere inviate in quei mesi a Domenico dal padre Marco Mondo. Tra affettuose reprimenda ed esortazioni all'applicazione emerge nel carteggio l'itinerario istruttivo di un giovane pittore napoletano in cerca di lumi. Domenico affidava le proprie speranze di avanzamento allo studio dei campioni della tradizione classicista (Annibale Carracci, Poussin) sotto la guida di quel Marco Benefial considerato dal Longhi in poi il più autorevole interlocutore romano del Traversi.[356]

[351] Si legga a proposito B. Passamani, *Brescia e Ceruti: patrizi, popolo, pitocchi. Alla ricerca di "fatti certi" e di "persone vive"*, in *Giacomo Ceruti : il Pitocchetto*, catalogo della mostra a cura di Mina Gregori, Milano 1987, pp. 11-28.

[352] v. scheda in *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit., p. 118.

[353] M. Heimbürger Ravalli, *Data on the Life and Work* cit., p. 27.

[354] F. Cancellieri, *Lettera del Reverendissimo Padre* cit., cc. non numerate.

[355] ASR, Notai A.C., vol. 4341, testamento di Gian Giacomo Millo, 16 giugno 1755, c. 382.

[356] Il 9 aprile 1754 Marco Mondo scriveva al figlio Domenico: "La Galleria Farnese, quando sarà da voi veduta v'invoglierà a provvedervi delle stampe, che ne vanno intorno, In quanto alla compra di esse, consigliatevi col Sig. Benefiani, e con altri sopra la loro scelta e godo che abbia fatto acquisto della stampa della morte di Germanico; e vedutone il dipinto dell'ottimo autor suo…" in D. Campanelli, *Domenico Mondo. Un solimenesco in Terra di Lavoro*, Napoli 1997, p. 73.



76. G. Traversi – *Gian Lorenzo Berti*, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica





77. G. Traversi – *Vecchia con braciere*, Napoli, collezione Pagano
78. G. Ceruti – *Vecchia contadina*, collezione privata





79. G. Traversi – *La figlia diligente e il figlio scioperato*, San Francisco, The Young Memorial Museum, particolare
80. G. Ceruti – *Filatrice e contadino con gerla*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, particolare



81. G. Traversi - *Ragazzi con gatto*, Castello di Ferney-Voltaire

Riesce difficile immaginare che Domenico, impegnato nello studio delle statue del Campidoglio,[357] mancasse di rendere visita al probabile compagno degli studi napoletani, dimorante nei paraggi. Vi sono elementi d'altra parte per provare quantomeno un punto di contatto tra il Mondo e l'arte del Traversi.

Nel 1987 Nicola Spinosa attribuiva al nostro pittore un *Ritratto di religioso* (fig. 82) identificato da Biagio De Giovanni con Gherardo degli Angeli.[358] Risale al 1989 la pubblicazione di un volume sul religioso, ignorato peraltro dal catalogo della più recente mostra sul Traversi.[359] Frate dell'Ordine dei Minimi, "col mento fesso e un po' rivolto in suso, bello come la statua di Pasquino",[360] Gherardo degli Angeli era noto nella Napoli del Settecento per le doti letterarie e le appassionate prediche.

Legato da profonda amicizia ai Mondo, padre e figlio, il frate minimo dedicava a Domenico le *Rime* pubblicate nel 1756 e nel 1764.[361] Il primo volume delle *Orazioni di Gherardo degli Angioli* del 1763 reca nell'antiporta un'effigie dell'autore, speculare al ritratto in questione, incisa da Cimarelli su disegno di Domenico Mondo (fig.83).[362]

Il trasferimento del ritratto del religioso a Domenico Mondo è tuttavia distratto dall'analisi di un catalogo di vendita, sfuggito agli studi. Nel 1801, presso la casa d'aste londinese Christie's, era posta all'incanto la collezione di Sir William Hamilton, residente inglese a Napoli tra il 1764 ed il 1780; tra i pezzi del lotto 12 è segnalato un *Portrait of a famous Monk, a popular Preacher at Naples*.[363] L'autore, Gasparo Soversi, è con ragionevole certezza da identificare con il nostro pittore, e allo stato attuale delle conoscenze non resta che riconoscere nel popolare predicatore della collezione Hamilton il frate Gherardo degli Angeli.

L'antiporta delle Orazioni del religioso napoletano denuncia un rapporto probabilmente inaugurato negli anni della comune formazione presso la scuola del Solimena.

Il Traversi, giunto a Roma, sorvegliava, al pari di Domenico Mondo, il dibattito artistico locale. Alla deferenza per il Benefial della *Famiglia del missionario*, ravvisabile tanto nella produzione di genere quanto nella ritrattistica (fig. 84-87), il napoletano univa un'insospettabile sollecitudine nei confronti dell'aulica produzione del Batoni. Nel *Matrimonio della Vergine* si leggono almeno due possibili rimandi all'opera del lucchese: il San Giuseppe, visto in controparte, fa mostra di un profilo arieggiante il contorno di una testa vereconda del Bato-

[357] D. Campanelli, *Domenico Mondo. Un solimenesco* cit., pp. 13,72.
[358] N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, vol. II, *dal Rococò al Neoclassicismo*, Napoli 1987, p. 97.
[359] F. Stea, *Alla scuola di G. B. Vico : Gherardo degli Angeli poeta e oratore*, Galatina 1989.
[360] *ivi*, p. 107.
[361] *ivi*, pp. 24-25.
[362] G. degli Angeli, *Orazioni di Gherardo degli Angioli ebolitano dell'ordine de' minimi*, Napoli 1763.
[363] *The Getty Provenance index Databases*, *Sale catalogs*, Gaspare Soversi <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>





82. G. Traversi – *Gherardo degli Angeli*, collezione privata
83. Incisione di Cimarelli su disegno di D. Mondo, Antiporta delle *Orazioni di Gherado degli Angioli*





84. G. Traversi – *La giovane ricamatrice*, Roma, collezione privata, particolare
85. M. Benefial – *La famiglia del missionario*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, particolare in controparte





86. G. Traversi – *Ritratto di oblato*, collezione privata
87. M. Benefial – *La famiglia del missionario*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica particolare

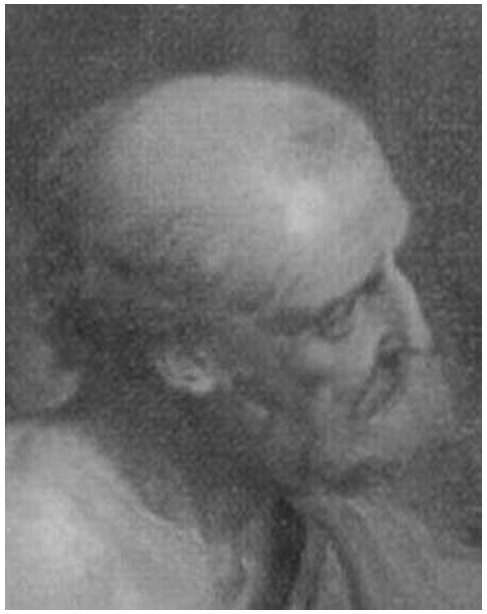
ni (figg. 88a-88b); sulla destra il testimone vestito di una tunica rossa assiste alla cerimonia con la medesima commozione di uno spettatore della *Consegna delle chiavi a San Pietro* (figg. 89-90).

Il *San Girolamo penitente* avverte di ulteriori probabili spunti catturati dal Traversi in ambito romano, come dimostra il confronto con un dipinto eseguito nel 1752 da Ludovico Stern (figg. 91-92).

3.2 La committenza francescana

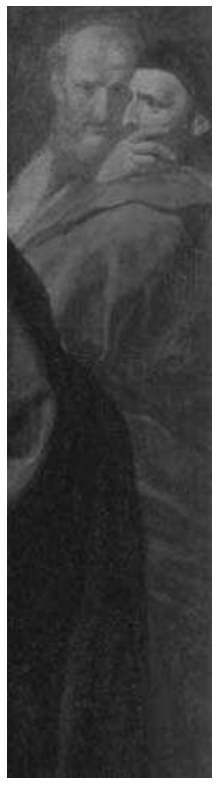
Il cardinale Querini, residente come si è detto in palazzo di Venezia, corrispondeva con Ludovico Antonio Muratori, tra i protagonisti della stagione preilluminista italiana.[364] Chi scrive ha avuto modo di rintracciare presso la biblioteca della romana *Accademia di Medicina e Chirurgia*, fondata nel 1715 da un discepolo di Celestino Galiani, l'archiatra pontificio Giovanni Maria Lancisi, un'edizione delle *Riflessioni sopra il buon gusto nelle Scienze e nell'Arti di Lamindo Pritanio*, pseudonimo arcadico del Muratori, dedicata al *Reverendissimo Padre Fr. Rafaelo da Lucagnano Generale di tutto il Serafico Ordine di S. Francesco* (fig. 93).[365] Il volume era stampato a Napoli nel 1745 a spese del tipografo Guarracino, il quale, nella dedicazione del tomo, rivolgeva al frate la domanda retorica: "non vi andate affaticando di far quivi rifiorire la Santità dè prischi costumi, e riformando andate secondo i dettami dell'Ottimo Gusto gli Studi delle divi-

[364] B. Passamani, *Brescia e Ceruti* cit., p. 22.
[365] L. A. Muratori, *Delle Riflessioni sopra il Buon gusto nelle Scienze e nell'Arti di Lamindo Pritanio dedicato al Reverendissimo Padre Fr. Rafaello da Lucagnano*, Napoli 1745.





88a. G. Traversi – *Lo sposalizio della Vergine*, collezione privata, particolare in controparte
88b. P. Batoni – *Studio per l'Allegoria della Repubblica di San Marino*, Windsor, Royal collection, particolare



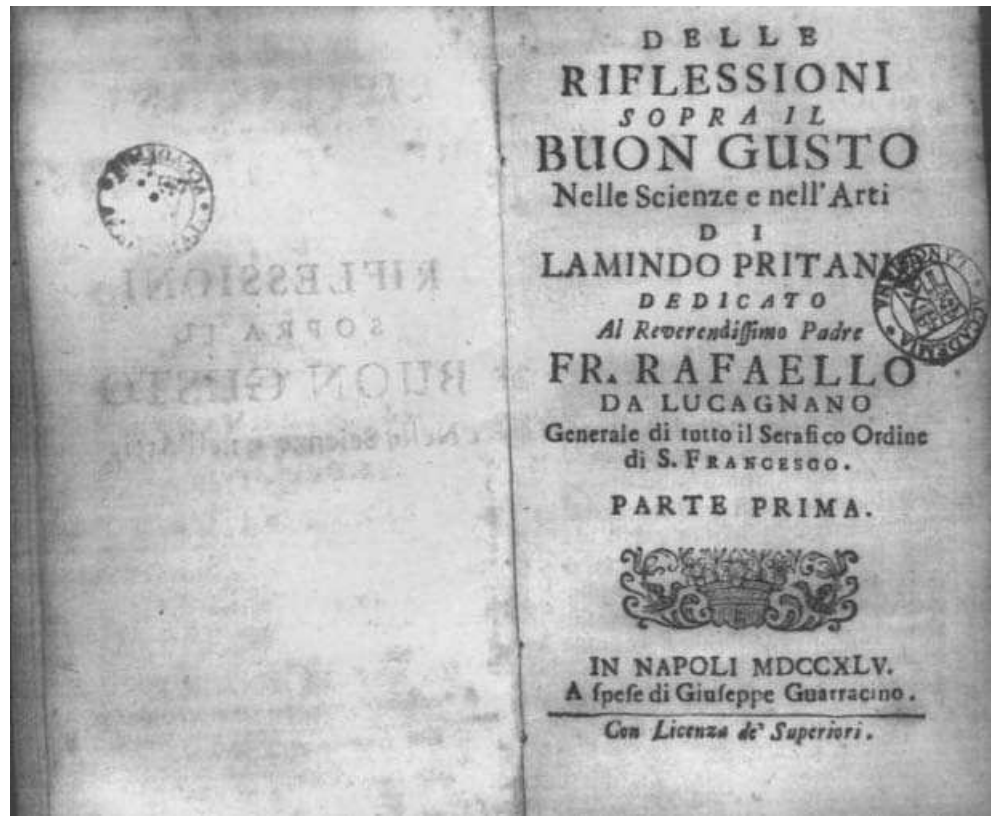


89. G. Traversi – *Lo sposalizio della Vergine*, collezione privata, particolare
90. P. Batoni – *Consegna delle chiavi*, Roma, Caffeaus del Quirinale, particolare



91. G. Traversi – *San Gerolamo penitente*, collezione privata
92. L. Stern – *San Girolamo*, collezione privata, particolare
93. *Delle Riflessioni sopra il Buon gusto nelle Scienze e nell'Arti di Lamindo Pritanio dedicato al Reverendissimo Padre Fr. Rafaello da Lucagnano*, Napoli 1745





ne, ed umane cose, con astergergli da quella spiacente rozzezza, e barbarie, che contrassero sin dà Secoli infelici, e fatali alle Scienze?". Traversi, giunto a Roma, risiedeva nei pressi della sede, in Santa Maria degli Angeli dell'Aracoeli, di Rossi da Lugagnano. Il pittore era impegnato, almeno fin dal 1753, nell'esecuzione di una serie di dipinti destinati alla collegiata di Santa Maria di Monte Oliveto a Castell'Arquato, convento del noviziato nonchè ritiro prescelto da frate Raffaello. Nel 1745, allorquando si davano alle stampe a Napoli le *Riflessioni sopra il buon gusto nelle Scienze e nell'Arti*, il Muratori inviava due missive all'economista Carlantonio Broggia,[366] parente di quel Giuseppe Broggia acquirente, nel 1757, di almeno due *bambocciate* del Traversi.[367]

Dall'esame di alcune delle tele commissionate dal francescano si può inferire la cultura figurativa del Traversi all'arrivo nella capitale pontificia.

Il *San Pasquale Baylon e santi francescani* prova, se non il diretto discepolato presso il Solimena, quantomeno lo studio di tipologie consolidate in ambiente napoletano: il San Pasquale dalla sagoma serpentinata (fig. 94) recita il medesimo abbandono del *San Villebaldo che chiede la benedizione di Gregorio III* (fig. 95), modello del caposcuola. Il *Cristo incoronato di Spine* (fig. 96) ricorda nella postura un *Ecce Homo* del maestro (fig. 97), datato agli anni '30.[368]

L'attardarsi alla Scesa del Gesù Vecchio, sino al maggio del 1753, apre all'eventualità che il Traversi ideasse in patria alcuni dei dipinti arquatesi. Non si





94. G. Traversi – *San Pasquale Baylon e santi francescani*, Parma, Cattedrale, particolare
95. F. Solimena – *San Villebaldo che chiede la benedizione a Gregorio III*, collezione privata, particolare

[366] L. Del Pane, *Una memoria sulla Pantelleria di Carlo Antonio Broggia*, in "Archivio storico italiano", 1958, p. 383.
[367] V. supra nota 195.
[368] J. Urrea Fernandez, *La Pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977, p. 361.





96. G. Traversi – *Incoronazione di spine*, Castell'Arquato, Museo della Collegiata, particolare
97. F. Solimena – *Ecce Homo*, Madrid, Palacio Real

spiegherebbero diversamente alcune tarde citazioni napoletane: nel *San Pietro d'Alcantara* (1758) per la chiesa dei SS. Filippo e Giacomo (fig. 98) Lorenzo De Caro sembra infatti "radicalizzare" l'olivastro santo emiliano (fig. 99).[369]

Roberto Longhi avvertiva nelle tele di San Paolo fuori le Mura un ritorno d'arte antica, coniando un motivo fermo del giudizio sul napoletano; nei dipinti per Castell'Arquato Traversi durava nell'investigazione del naturalismo napoletano. Lo schernitore dal naso rincagnato dell'*Incoronazione di spine* (fig. 100) mostra infatti tutti i sintomi del secolo precedente, come dimostra il confronto con un referto dermatologico riberesco (fig. 101). In alto, a sinistra, uno spettatore che dovrebbe figurare l'orrore per il supplizio in corso (fig. 102) tradisce iconograficamente quanto di più lontano dalla virtù (fig. 103). Il carnefice dell'*Ecce Homo* riesce viceversa fin troppo garbato (fig. 104), dalla capigliatura si direbbe un pastore, giunto a Gerusalemme per la Pasqua, coscritto per l'istruttoria (fig. 105).

Il Traversi, da buon epigono del caravaggismo, passava in rassegna, come rilevato dal Longhi, la lunga teoria di Loth ebbri cavandone sembianti e fors'anche caraffe (figg. 106-107).[370]

[369] M. A. Pavone, *Pittori napoletani del '700: nuovi documenti*, con appendice documentaria a cura di Umberto Fiore, Napoli 1994, pp. 51, 128-129.
[370] Carlo Volpe scriveva del *Lot e le figlie* del Caracciolo: "[…] 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", in C. Volpe, *Annotazioni sulla mostra caravaggesca di Cleveland*, in "Paragone", 263, 1972, p. 57. La citazione è riportata in S. Causa, *Traversi e la critica* cit., pp. 54-55.





98. L. De Caro – *Estasi di San Pietro d'Alcantara*, Napoli, SS. Filippo e Giacomo, particolare
99. G. Traversi – *San Pietro d'Alcantara*, Parma, Cattedrale, particolare





100. G. Traversi – *Incoronazione di spine*, Castell'Arquato, Museo della Collegiata, particolare
101. dal Ribera – *Testa d'uomo con porri*, particolare in controparte





102. G. Traversi – *Incoronazione di spine*, Castell'Arquato, Museo della Collegiata, particolare
103. C. Gamba – *Trionfo delle Virtù dell'Ordine certosino sui Vizi*, affresco, Napoli, Certosa di San Martino, Appartamento del Priore, particolare





104. G. Traversi – *Ecce Homo*, Castell'Arquato, Museo della Collegiata, particolare
105. J. Do – *Adorazione dei pastori*, Madrid, Accademia di San Fernando, particolare




106. G. Traversi – *Ecce Homo*, Castell'Arquato, Museo della Collegiata, particolare
107. G. B. Caracciolo – *Lot e le figlie*, collezione privata, particolare

È presumibile, come si cercherà di dimostrare, che con i dipinti per la collegiata di Castell'Arquato approdasse, in Emilia, una brillante selezione di scene di genere del napoletano, attualmente conservate in due musei francesi. Nel 1834 Emanuelle-François Cassen, esattore in pensione dell'Ufficio del Registro e delle Dogane a Rouen, dichiarava, in una lettera indirizzata al conservatore del locale museo, di disporre di quattro dipinti appartenuti, fin dalla metà del '700, alla famiglia della consorte, la piacentina Marie Catherine Louis Vincente Gilardoni (figg. 108-111).[371] Due delle quattro scene in possesso del Cassen, ricondotte dal Longhi al Traversi, recavano sul verso della tela di rintelatura la data 1754. Sul verso della *Posa per un ritratto* del Louvre è decifrabile la sigla dell'autore: Gaspare Traversi Napolitano. Convinzione di chi scrive è che la consorte dell'esattore Cassen fosse parente – una figlia o forse una nipote – di Antonio Gilardoni, artista attivo nel piacentino nella seconda metà del secolo XVIII.[372] Pittore, diligente disegnatore, il Gilardoni illustrava, intorno al 1750, cinque volumi in ottavo delle *Opere drammatiche del signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo*.[373]

Nel 1753 Raffaello Rossi da Lugagnano comunicava, in una lettera fatta recapitare ai frati del Convento di Santa Maria Campagna, il contenuto di una cassa di libri destinata alla Collegiata di Castell'Arquato. Nella nota allegata al collo erano menzionati '8 tometti in 8° opera di Metastasio'.[374] Non sappiamo

[371] *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit., p. 137.
[372] Si legga a proposito dell'artista F. Arisi, *Antonio Gilardoni o Ghilardoni*, in "Strenna piacentina", 2009, pp. 70-76.
[373] P. Metastasio, *Opere drammatiche del signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo*, 5 volumi, Piacenza 1750-1753.
[374] F. Barocelli, *Per la discussione sul Traversi* cit., p. 63.



108. G. Traversi – *La partita a carte*, Rouen, Musée des Beaux Arts



109. G. Traversi – *Il concerto*, Rouen, Musée des Beaux Arts



110. G. Traversi – *La rissa*, Parigi, Musée du Louvre



111. G. Traversi – *Posa per un ritratto*, Parigi, Musée du Louvre

se tra i tometti spediti a Castell'Arquato vi fossero gli esemplari illustrati da Gilardoni; si dovrà tuttavia rilevare la corrente collocazione di alcune copie delle *Opere drammatiche del signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo* nella Biblioteca del Seminario vescovile di Bedonia. Nella chiesa di San Rocco di Borgo Val di Taro, centro distante una decina di chilometri da Bedonia, erano ricoverate, in data imprecisata, le stazioni della *Via Crucis* commissionate al Traversi da frate Raffaello.

Un'ulteriore circostanza accrediterebbe l'ipotesi di una relazione tra il Traversi ed il Gilardoni, auspice la comune consuetudine con gli ambienti francescani. Il piacentino, acquirente a mio parere delle quattro scene francesi, dipingeva infatti per i frati di Santa Maria di Campagna, destinatari, come si è detto, delle istruzioni di Rossi da Lugagnano, un *San Pasquale Baylon* tuttora conservato nel convento.[375]

Le informazioni sulla stagione romana del nostro pittore si infittiscono allo scadere del quinto decennio del Settecento.[376]

Il 28 gennaio 1759 Agostino Orlandi, genitore di Rosina, assegnava al futuro genero, Gaspare Traversi, una dote di trecento scudi romani.[377] Il "contratto nuziale" non era sottoscritto, come nel celebre dipinto della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini (fig. 112), in un arioso salone, bensì negli ambienti di certo più austeri del convento riformato di San Francesco a Ripa in Trastevere. C'è da presumere che per l'occasione non si affaccendasse servitù nelle cantine, né si ordinasse mescita di vini liquorosi, né tantomeno si udissero chiacchiere di comari compiaciute; testimoni del patto matrimoniale, come si evince dalla formula di chiusura del documento, erano i frati Apollonio da Roma e Giovanni Filippo.

Il suocero del pittore investiva nel luglio del 1759 circa cinquecento scudi nell'acquisto di centoquarantasei "barozze" di fieno, e a dispetto della fuorviante pratica di stalle e poste, si sarebbe detto a tutti gli effetti, sia pure nel suo piccolo, un *mercadante*.[378]

Un anno prima Traversi aveva realizzato, su commissione di frate Raffaello, la *Pentecoste* (1758), per la controfacciata della collegiata di Castell'Arquato.[379] Il pittore rispolverava moduli napoletani: la coppia di apostoli in primo piano a destra (figg. 113-114) è la riproposizione in controparte, oltre che in

[375] F. Arisi, *Antonio Gilardoni o Ghilardoni* cit., p. 70.

[376] Cfr. R.R. Terrone, *Nuovi documenti su Gaspare Traversi: un contributo all' interpretazione delle opere del tempo romano (1759-1760)*, in "Kronos", 12, 2009, pp. 85-108.

[377] ASR, 30 Notai capitolini, uff. 23, notaio Parmegiani, vol. 665, *Dos s. 300 pro D. Rosina Orlandi*, c. 169 ss. V. Appendice documentaria.

[378] ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, *Venditio feni pro Augustinus Orlandi*, c. 4 ss.

[379] A proposito del ciclo arquatese si legga il saggio di F. Barocelli, *"né quadri d'invenzione fu grandioso, di buon impasto e, di colorito vivace…". Gaspare Traversi tra Roma e Castell'Arquato*, in *Gaspare Traversi, napoletani del '700* cit., pp. 35-44, e la scheda in catalogo con relativa bibliografia: ivi, pp. 81-86.



112. G. Traversi – *Il Contratto nuziale*, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini





113. G. Traversi – *Pentecoste*, Parma, San Pietro d'Alcantara, particolare
114. G. Traversi – *Assunzione*, Napoli, S. Maria dell'Aiuto, particolare

differita, di un brano dell'*Assunzione della Vergine* da credere, si è già detto, tributo "in ombra" al Solimena degli affreschi di San Paolo Maggiore. Il vegliardo sulla sinistra del dipinto arquatese leva al cielo l'osanna con il fervore di un israelita ristorato dalla Gloria del Signore nel deserto di Sin (figg. 115-116). Non meraviglia che un discepolo del Solimena valutasse, a metà del secolo, la lezione classicista: Domenico Mondo, conviene ribadirlo, studiava a Roma nel 1754 l'opera di Poussin e Annibale Carracci.[380] Probabili richiami all'opera del bolognese si intendono peraltro in una piccola scena del nostro pittore (figg. 117-118). In tema di suggestioni neerlandesi,[381] si dovrà segnare, a matita, nel conto dei prestiti nordici l'apostolo-bonzo prostrato lungo la diagonale disegnata da un volume miracolosamente in equilibrio sul gradino (figg. 119-120). In primo piano, a sinistra, un apostolo sperimenta i doni dello Spirito Santo accovacciato come in una *Pentecoste* del maestro nocerino (figg. 121-122).

I passaggi solimeneschi del ciclo arquatese, il calmiere imposto alle esuberanze della serie di San Paolo fuori le mura[382] non valsero tuttavia al Traversi i galloni di pittore piacente. Istruttiva a riguardo appare la sorte di un dipinto realizzato dal napoletano, nel 1759, per la chiesa del convento riformato di S. Francesco a Nazzano, borgo dell'alta Sabina.





115. G. Traversi – *Pentecoste*, Parma, San Pietro d'Alcantara, particolare
116. N. Poussin – *La raccolta della manna*, Parigi, Musée du Louvre, particolare

[380] V. supra, nota 356.

[381] Si leggano le considerazioni di Lattuada in *Dipinti della collezione D'Errico di Palazzo San Gervasio* cit., p. 56.

[382] Il Bologna scriveva delle cinque tele ora a Parma "…egli non scelse di attenersi alla via tenuta nelle tele di San Paolo… dove aveva rovesciato quasi da per tutto l'argomento sacro in argomento di costume contemporaneo…ma preferì riaffrontare la maniera tradizionale, in parte riprendendosi all'eloquio tardo-solimeniano già sperimentato a Napoli nelle tele dell'Aiuto…" in F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., pp. 58-59. La Ghidiglia Quintavalle, cui spetta la presentazione del dipinto, definisce la Pentecoste "disputa nell'aereopago", in A. Ghidiglia Quintavalle, *Ancora un Gaspare Traversi*, in "Paragone" n. 209, 1967, p. 28.




117. G. Traversi – *La partita a carte*, collezione privata, particolare
118. A. Carracci – *Ritratto di giovane uomo*, Chatsworth, The Chatsworth Settlement, particolare




119. G. Traversi – *Pentecoste*, Parma, San Pietro d'Alcantara, particolare
120. M. Van Heemskerck – *Storie di Tobia*, *Partenza dell'angelo*, particolare




121. G. Traversi – *Pentecoste*, Parma, San Pietro d'Alcantara, particolare
122. F. Solimena – *Pentecoste*, Napoli, collezione Pisani, particolare

La vicenda è riassunta in un saggio poco noto agli studi,[383] ragion per cui è parso opportuno compulsare il manoscritto da cui si desumeva la notizia.

Nell'archivio storico della provincia romana dell'Ordine dei frati minori, ospitato nel convento di San Francesco a Ripa si conserva la *Memoria ò sia Storia e Relazione di tutto il fatto, e modo tenuto nella fabbrica della nuova e recente chiesa che Terza può chiamarsi del Ven. Convento di S. Francesco in Nazzano principiata l'Anno del Signore 1752 scritta però dal Padre Diodato di Nazzano nell'anno1758*.

Nel capitolo 65 della Memoria è scritto:

> Mentre il Reverendo Padre Guardiano pensava dare il termine all'altare maggiore, il P. R. Giampietro di Ponzano pensava alla costruzione del quadro che contiene tre figure, cioè di S. Michele Arcangelo, il santo Predicatore, e il glorioso Taumaturgo di Padova; quale sebbene non sia riuscito di comune gradimento ad ogni modo predica senza lingua il merito di quella santità, che guadagnarono col pieno delle loro virtù li medesimi soggetti ivi dipinti. Il detto quadro fu fatto in Roma dal Pittore Sig. Gasparo Traversi Napoletano per il prezzo di S. 25 (non compresa la tela che fu pagata S. 07) e fu trasportato in Nazzano nel fine di Luglio dello stesso anno 1759, e fu collocato nel proprio luogo prima della Porziuncola…[384]

[383] F. Santarelli, *Gli artigiani della chiesa di San Francesco e gli artisti Giovanni e Sebastiano Conca: il manoscritto di padre Deodato da Nazzano – 1752-1768*, in AA.VV., *Nazzano e il suo territorio*, Soveria Mannelli 2002, p. 179.

[384] Archivio di San Francesco a Ripa, *Memoria ò sia Storia e Relazione* cit., c. 99.

La scelta dei frati di Nazzano cadeva su un pittore raccomandato, con tutta probabilità, dai fratelli Riformati di San Francesco a Ripa, testimoni solo pochi mesi prima, come si è detto, dei capitoli matrimoniali del Traversi.[385]

Le spese per il dipinto erano saldate grazie alla "limosina di più persone, note al P. R. Giampietro di Ponzano".[386] Il non "comune gradimento" era probabilmente cagione di quanto è notato in una giunta alla Memoria.

La postilla recita:

Il quadro dell'altare maggiore, dipinto dal Sig. Traversi nel 1759… fu poi rinnovato dal nostro religioso P. Sebastiano Conca da Roma nel 1777 à motivo che le figure del Traversi erano *troppo disgradevoli agli occhi de* viventi.[387]

Quale più indovinata sentenza per il dipinto di un "caravaggesco in ritardo"?

In merito all'intervento di padre Sebastiano, omonimo pronipote del più celebre pittore meridionale, è scritto: "sono però le medesime figure ma disegnate in altra forma e la spesa per i colori fu di scudi undici".[388]

L'ambigua dizione "rinnovato" e la mancata menzione di denari per l'acquisto di una nuova tela promettono al di sotto della pellicola pittorica dell'accomodante dipinto del Conca, tuttora conservato nella chiesa di S. Francesco (fig. 123), l'impronta delle figure *disgradevoli agli occhi de viventi*. La censura riservata ai santi del Traversi, seppur postuma e maturata in un contesto provinciale, proietta sin dentro il Settecento "il disagio irritante che ogni quadro del maestro procura."[389]

Nonostante le tiepide recensioni raccolte in provincia – "[…] sebbene non sia riuscito di comune gradimento ad ogni modo predica […]" - pare che il Traversi conservasse sufficiente credito presso la famiglia minorita.

Il disegno a sanguigna raffigurante Raffaello Rossi da Lugagnano (fig. 51), esercitazione di un allievo del Traversi, Silvestro Tambaro, è segnato nell'inventario del Museo Francescano di Roma tra i ritratti di due frati.[390]

Nell'introdurre i *primi* ritratti del Traversi il Longhi invitava il lettore a "riconoscervi le particolarità del pittore";[391] nel considerare i due dipinti del Museo Francescano sarà il caso di sistemarsi dalla parte del lettore.

[385] Nel convento di San Francesco a Ripa si conserva tuttora un *Ritratto di Raffaello Rossi da Lugagnano* di mano del Traversi. Cfr. F. Navarro, *La committenza francescana* cit., pp. 184, 187; F. Barocelli, *Per la discussione sul Traversi* cit., p. 49.

[386] Archivio di San Francesco a Ripa, *Memoria ò sia Storia e Relazione* cit., c. 100.

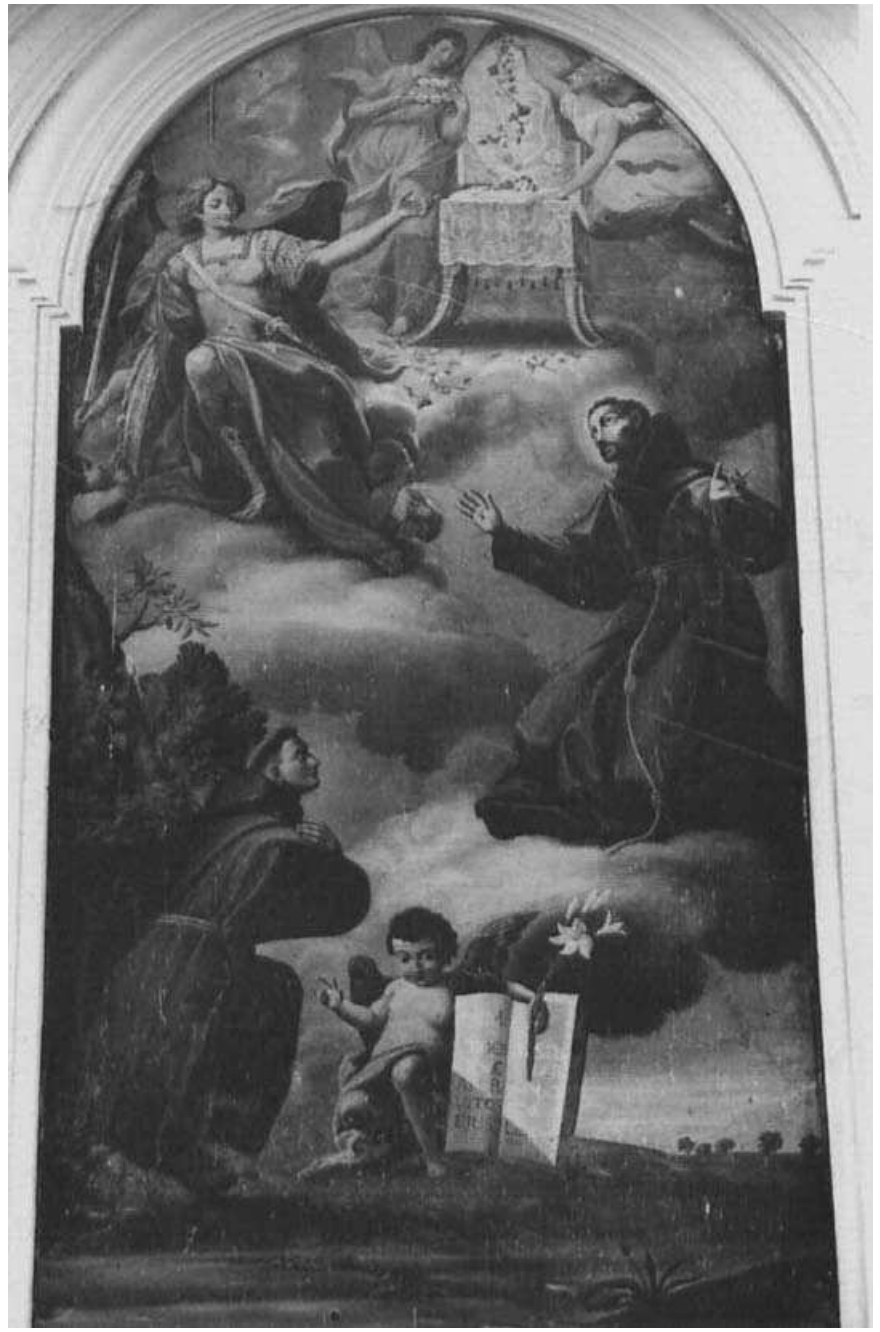
[387] *ivi*, c. 111.

[388] *ibidem*.

[389] Cfr. F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 26. Stefano Causa avverte il medesimo disagio di fronte al Traversi " 'più facile'….. quello, per dire, grottescamente amplificato sulla copertina del catalogo di Stoccarda" in *Aggiunte all'ultimo tempo di Traversi* cit., pp. 120-121.

[390] Museo Francescano, Silvestro Tambaro, Ritratto di Raffaele dè Rossi da Lugagnano, disegno a sanguigna (cm. 52 x 41), nr. inv. 643; Anonimo francese, Frate dell'Osservanza (fig. 10), olio su tela, (cm. 82 x 67), nr. inv. 642; Angelica Kauffmann (attrib.), Costantino Swiecick, teologo francescano (fig. 11), olio su tela, (cm. 74 x 61), nr. inv. 644. Il disegno a sanguigna era presentato nel 1981 da Fausta Navarro in *La committenza francescana* cit., p. 184.

[391] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 156, ora in *Opere complete di Roberto* Longhi cit. p. 203.



123. G. Traversi (?), S. Conca - *S. Michele Arcangelo indica il trono glorioso a S. Francesco d'Assisi in estasi e a Sant'Antonio da Padova*, Nazzano, chiesa di San Francesco

Il più attempato dei due frati (fig. 124),[392] la cui identità è ignota, denuncia del Traversi l'*affezione a certi segnali fisiognomici:*[393] la barba del vespro (fig. 125), il naso affilato, affusolato (fig. 126), gli avanzi di calvizie segnati in punta di pennello (fig. 127), le rughe d'espressione (fig. 128), l'indice segnalibro e la lettura del breviario interrotta al solito capoverso (fig. 129).

Su uno sfondo analogamente neutro affiora la faccia pulita, imberbe di un giovane studioso di teologia (fig. 130). La posa, il profilo in ombra, finanche il taglio dei capelli ricordano il *Ritratto di Gaetano Politi da Laurino* (fig. 131).

Il frate con le labbra a cuoricino e gli angoli della bocca sagomati in su come nel *Ritratto di Monaca* (fig. 129), recentemente attribuito al napoletano[394], stiracchia tra le mani "inimitabili"[395] – l'unghia è "quasi incarnita" -[396] un foglio sul quale si leggono i *Punta Selecta* di chissà quale dissertazione. Per chi non voglia cimentarsi in perizie calligrafiche verrà comodo riconoscere nel cartiglio l'abilità del Traversi nel saper restituire la grana delle carte, fossero esse dottrinali, legali o musicali. I tratti non propriamente mediterranei del frate giustificano l'ipotesi di identificazione avanzata da Servus Gieben sulla base del confronto con un'incisione (fig. 132). Il padre dovrebbe essere Costantin Swiecicki, definitore della provincia lituana, teologo del re di Polonia Augusto III, autore nel 1763 del trattato *De iure naturae et gentium in genere et de iure belli et pacis in specie*.[397]

Un ulteriore elemento, acquisito il parere di Gieben, conforterebbe l'attribuzione del ritratto al Traversi: Costantin Swiecicki si recava infatti nel 1760 a Roma,[398] ed è ipotizzabile che per l'occasione giungesse dalla Curia Generalizia dei Frati Minori l'incarico, al *consueto* Gaspare, di serbare memoria del ragguardevole ospite.

Il napoletano, come si vedrà, era impegnato in quei mesi e a pochi passi dal convento dell'Aracoeli, quartiere generale dei francescani, in più secolari sedute di posa.

[392] Nella scheda della Soprintendenza romana è scritto: "L'artista, probabilmente di scuola provenzale, deve aver tenuto presente la vastissima ritrattistica di Ingres sia sul piano tecnico – contrasti tonali e pennellata impercettibile - sia sul piano ideologico – assenza di qualunque idealizzazione in senso neoclassico/romantico (Ritratto di L. F. Bertin; Parigi, Louvre)", in Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici – Roma, scheda OA n. 12/007606804, Lucia Marti, 15-09-1986.

[393] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 156 ora in *Opere complete di Roberto* Longhi cit. p. 203.

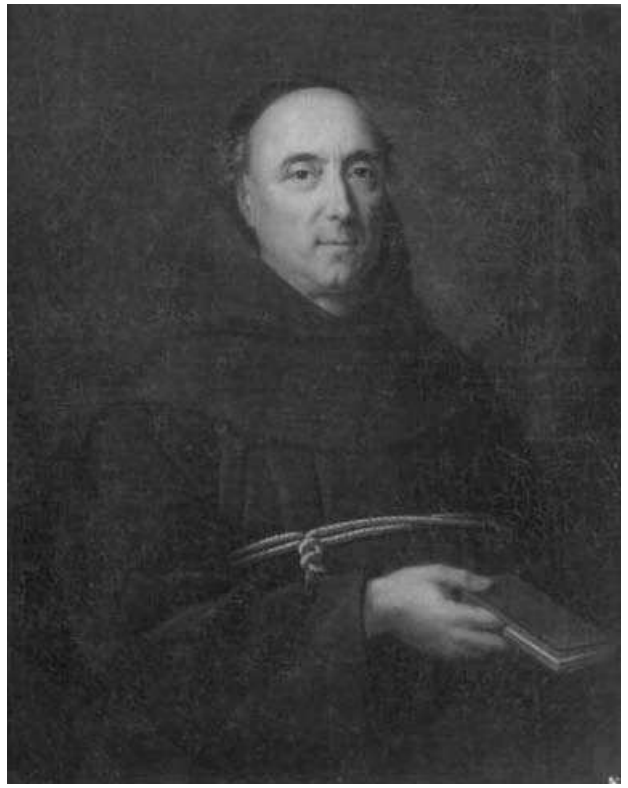
[394] D. Benati, *Il ritratto e lo studio delle espressioni dai Carracci al Crespi. Guida alla mostra*, in D. Benati [a cura di], *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, catalogo della mostra, Bologna 2001, p. 33; S. Causa, *Aggiunte all'ultimo tempo* cit., pp. 109-111.

[395] Così il Longhi giudicava le mani dell'Agostiniano di Strasburgo in *Di Gaspare Traversi* cit., p. 156 ora in *Opere complete di Roberto* Longhi cit. p. 203.

[396] Di nuovo il Longhi a proposito del Tobia di San Paolo fuori le mura in *Di Gaspare Traversi* cit., p. 152 ora in *Opere complete di Roberto* Longhi cit. p. 198.

[397] Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici – Roma, scheda OA n. 12/007606806, Aurora Russo, 1986. Il ritratto inciso di Costantin Swiecicki è nell'antiporta del volume *De iure naturae et gentium in genere et de iure belli et pacis in specie*, Lucca 1763. Se ne conserva presso il Museo Francescano di Roma una copia in carta sciolta. Devo al dott. Francesco Gervasio la riproduzione dell'incisione.

[398] Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici – Roma, scheda OA n. 12/007606806 cit..



124. G.Traversi (?) – *Ritratto di frate*, Roma, Museo francescano

125. G. Traversi – *Ritratto di Joannethio de Molina*, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini

126. G. Traversi – *Ritratto del cardinale Gian Giacomo Millo*, collezione Koelliker





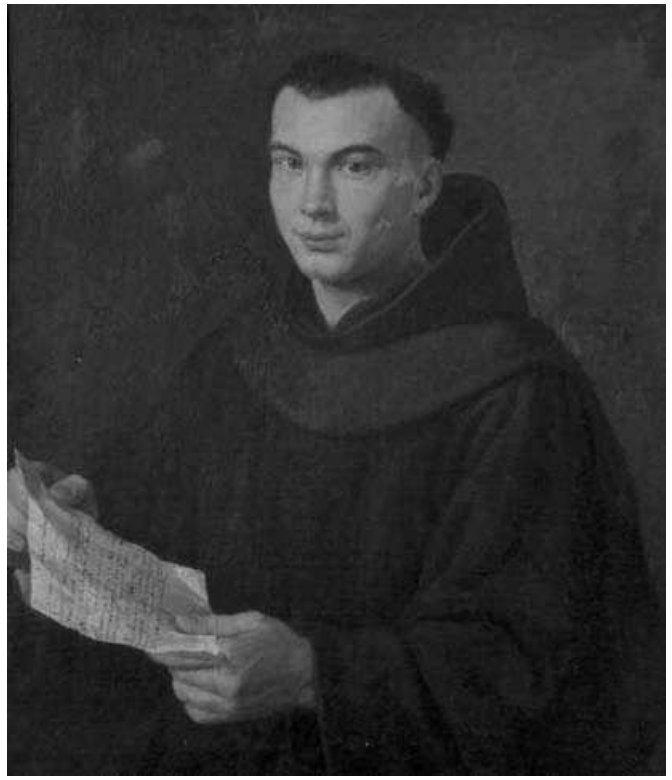
127. G. Traversi – *Il vecchio pedagogo*, Roma, collezione privata



128. G. Traversi – *Suonatrice di mandolino*, Aix-en-Provence, Musée Granet collezione privata
129. G. Traversi – *Ritratto di Monaca*, collezione privata







130. G. Traversi (?) – *Costantin Swiecicki* (?), Roma, Museo Francescano

131. G. Traversi – *Ritratto di Gaetano Politi da Laurino*, già Milano, mercato antiquario
132. *Ritratto di Costantin Swiecicki* da *De iure naturae et gentium in genere et de iure belli et pacis in specie*, Lucca 1762, in controparte





I rapporti tra il Traversi e i francescani perduravano negli anni '60. Francesco Abbate è del parere che si debba riflettere intorno a quanto riferito da una fonte settecentesca circa l'attività di copista del napoletano.[399]

Carlo Bianconi scriveva infatti nel 1776:

> Traversi Gaspare, Pittore Napoletano discepolo di Solimena, si stabilì in Roma, ove dipinse assai…, *ma più distinguendosi nelle copie, per le quali riuscì egregio*.[400]

Il Traversi, stando a quanto riportato da una cronaca del tardo settecento, dipingeva, tra il 1765 ed il 1769, una serie di cinque copie destinate da frate Desiderio, residente nel convento dell'Aracoeli, alla Sacrestia della chiesa bolognese dell'Osservanza.[401]

Tra le cinque copie si menziona un *San Francesco d'Assisi d'Annibale Carracci*, riprodotto nel 1766.

A proposito di questa tarda produzione del Traversi si vorrebbe segnalare un *San Francesco in meditazione* del Museo Francescano di Roma (fig. 133).[402] Il quadretto, assegnato dalla Gregori ad Andrea Commodi,[403] reca sul retro la scritta ANNIB. CARRACCIUS nonchè due sigilli in cera lacca certificanti la provenienza bolognese della tela.[404]

Nella scheda della Soprintendenza romana è preferito al Commodi "un artista di scuola napoletana piuttosto vicino al Ribera". Il maggiore realismo ed il luminismo di origine caravaggesca escluderebbero, in contrasto con quanto indicato dall'antica scritta sul retro, la restituzione del dipinto al Carracci.[405]

[399] F. Abbate, «*Difficoltà del Traversi*» cit., p. 318.

[400] R. Longhi, *Gaspare Traversi, un'opera e nuove notizie* cit., pp. 44-45, corsivo di chi scrive.

[401] "Dopo Pasqua il P. L. Desiderio da Bologna, che da qualche anno trovasi nella Curia del P. Procurator Generale, mandò a questa Sacristia Sei quadretti con Cornice di Noce e filetto dorato, e cò Suoi rispettivi cristalli, che furono collocati sopra li due forzieri, come dicono volgarmente Canterani, che nella medesima Sacristia si ritrovano. Sono li predetti Quadretti opera del Sig.re Gaspare Traversi Napolitano, che inventò e dipinse nel 1767, quello che rappresenta Maria Maddalena, e nel 1765 copia della Galleria Bolognetti in Roma quello che rappresenta la B. Vergine di Guido Reni, e nel 1766 dalla Galleria Barberini in Roma la Veronica del Guercino da Cento, e dalla Galleria Corsini parimenti in Roma l'Ecce Homo dello stesso Guercino; e il San Francesco d'Assisi d'Annibale Carracci, e finalmente nel 1767 dalla predetta Galleria Corsini il S. Girolamo dell'accennato Guercino, come ancora può vedersi da memoria trascritta dietro li predetti quadri", in F. Barocelli, *Gaspare Traversi «Neapolitanus Pinxit Romae»* cit. p. 85. La notizia. tratta dalla Cronaca settecentesca del Convento bolognese dell'Osservanza, era resa nota dallo stesso Barocelli in P*er la discussione sul Traversi* cit., pp. 61-62.

[402] Olio su tela, cm 74 x 59. Si veda Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici – Roma, scheda OA n. 12/00706529, Elena Andreozzi, novembre 1986.

[403] Mario Bucci, Anna Forlani, Luciano Berti, Mina Gregori, *Mostra del Cigoli*, catalogo della mostra, San Miniato 1959, pp. 212-213. Si legga anche G. Papi, *Andrea Commodi*, Firenze 1994, p.82.

[404] Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici – Roma, scheda OA n. 12/00706529 cit..

[405] *ibidem*. "…tutto il vecchio naturalismo del buon Seicento napolitano riprende con veracità di frammenti da farci credere risorti i giorni del Ribera, del Finoglio, o del Fracanzano" in R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 148 ora in *Opere complete di Roberto Longhi* cit. p. 193. "In ogni caso, dalla svolta del 1750-52, Traversi venne orientandosi di preferenza su Ribera…" in F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 52.

Nonostante vi siano sufficienti riscontri per tirare in ballo il nome del Traversi, sarà bene misurare il grado di affinità tra il dipinto del Museo Francescano e i quadri d'invenzione del napoletano. Il San Francesco si abbandona, al pari di una Maddalena traversiana (fig. 134),[406] all'interrogazione di una vanitas; il capo, inclinato, è annegato nell'ombra come nel Cristo sfinito dell'*Incoronazione di spine* di Castell'Arquato (fig. 135)[407]; le dita lerce e dinoccolate si increspano con le pagine, come al solito tormentate; il pezzo di legno piallato dalla luce confermerebbe la "singolare speditezza" del Traversi nello scortare le croci.[408]

3.3 I dipinti per Santa Maria in Monterone: ipotesi attributive

Nel 1817 Francesco Cancellieri assegnava al Traversi il "Quadro di S. Raimondo in S. Maria in Monterone".[409] Il *San Raimondo Nonnato che mostra l'ostia consacrata* (1756), attualmete conservato presso la Casa generalizia dei Mercedari, era, secondo il Tiberia,[410] originariamente collocato in Sant'Adriano in tribus fatis, edificio compromesso dalla sistemazione novecentesca dell'area dei Fori imperiali. Ho avuto modo di rintracciare presso l'Archivio dell'Istituto Storico dei Padri Mercedari un documento che proverebbe una volta di più la sincerità delle dichiarazioni del Cancellieri. Il *San Raimondo Nonnato*, visibile in effetti agli inizi del Novecento nella chiesa di Sant'Adriano, vi era giunto tuttavia, proveniente dalla chiesa di S. Maria in Monterone, solo nel

[406] S. Causa, *Aggiunte all'ultimo tempo di Traversi* cit., pp. 111-116. Nel tentativo di ancorare ad una data precisa il dipinto di collezione privata attribuito al napoletano, lo studioso si avvaleva della cronaca bolognese laddove è scritto: "inventò e dipinse nel 1767 quello che rappresenta Maria Maddalena".

[407] Cfr. *Gaspare Traversi, napoletani del '700* cit., p. 88.

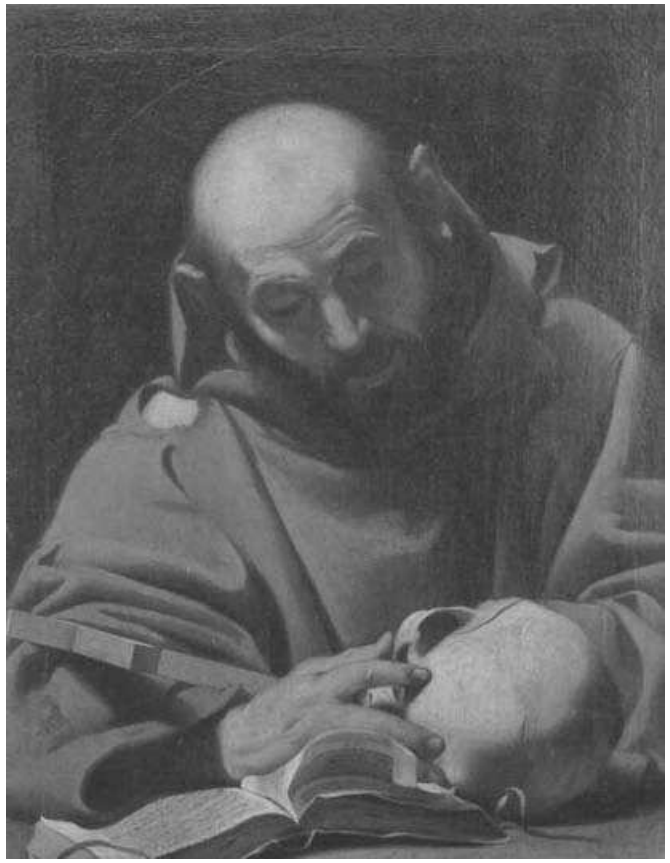
[408] Si veda a proposito il *San Pasquale Baylon e santi francescani* del duomo di Parma o la *Via Crucis* della chiesa di San Rocco a Borgo Val di Taro, in *Luce sul Settecento. Gaspare Traversi e l'arte del suo tempo in Emilia*, catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi, Nicola Spinosa, Parma – Galleria Nazionale, 4 aprile - 4 luglio 2004, Napoli 2004, pp. 73, 78-81.

Vi sarebbe, a dire il vero, un elemento che potrebbe ostacolare l'identificazione del quadretto del Museo Francescano con la copia da Annibale Carracci citata nel manoscritto bolognese. Nella cronaca è scritto che le copie del Traversi erano provviste di "Cornice di Noce e filetto dorato" laddove la superba cornice del San Francesco del Museo Francescano si evidenzia quale opera di alto artigianato. Dorata, "definita lungo il perimetro esterno da due rami che terminano in alto con due volute", la cornice del San Francesco in meditazione del Museo Francescano è "sormontata da due cornucopie con, al centro, lo stemma a rilievo del pontefice romagnolo Clemente XIV" (1769-1774), si veda Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici – Roma, scheda OA n.12/00706530. Non si conosce purtroppo l'anno di compilazione della cronaca bolognese né tantomeno quando le copie del Traversi giungessero a Bologna; qualora si considerasse la descrizione del cronista bolognese puntuale anziché generica e per difetto, si potrebbe ad ogni modo ipotizzare una sostituzione della "Cornice di Noce e filetto dorato", in quel di Bologna, entro il 1774, ultimo anno del pontificato di Clemente XIV.

[409] F. Cancellieri, *Lettera del Reverendissimo Padre* cit., cc. non numerate.

[410] V. Tiberia in *Quadri dal silenzio : dipinti da conventi e istituti religiosi romani ; selezione da una schedatura*, catalogo della mostra, Roma 1993, pp. 49-52.

133. G. Traversi (copia da A. Carracci)(?) - *San Francesco in meditazione*, Roma, Museo francescano

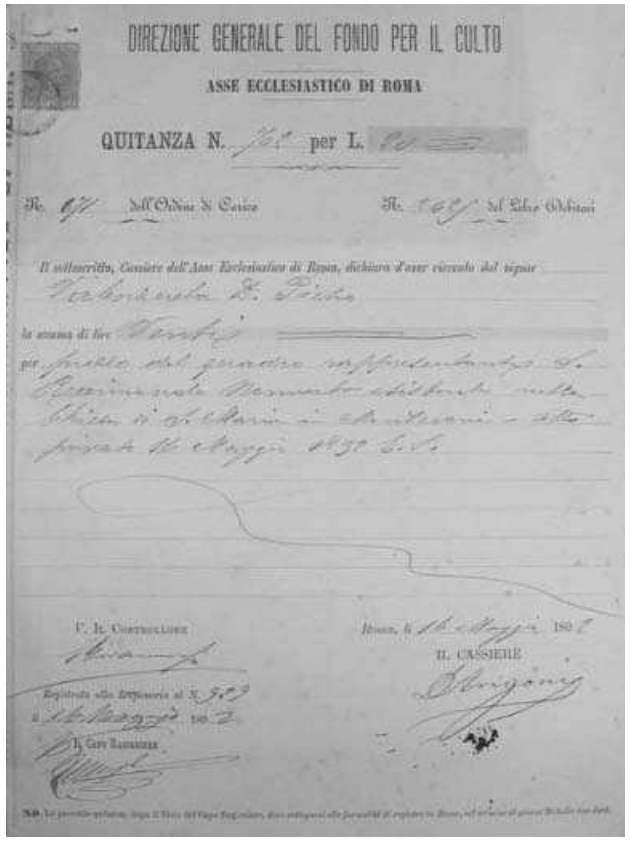


134. G. Traversi – *Maddalena in meditazione sul teschio*, Napoli, collezione privata

135. G. Traversi – *Incoronazione di spine*, Castell'Arquato, Museo della Collegiata, particolare






DIREZIONE GENERALE DEL FONDO PER IL CULTO

ASSE ECCLESIASTICO DI ROMA

QUITANZA N. 702 per L. 20

N. 97 dell'Ordine di Cassa N. 107 del Libro Ordinari

Il sottoscritto, Cassiere dell'Asse Ecclesiastico di Roma, dichiara d'aver ricevuto dal signor

Padre Priore D. Pietro

la somma di lire Venti

per prezzo del grande rappresentante S. Pellegrino reale Mercante addotando nella Chiesa di detti Padri in Montorio e detto privato 18 Maggio 1892 L. 20

V. Il Controllore

Roma, li 18 Maggio 1892

Il Cassiere

136. Archivio dell'Istituto storico dei Padri Mercedari, Direzione Generlae del Fondo per il culto, Asse ecclesastico di Roma, quitanza n. 702 per L. 20.

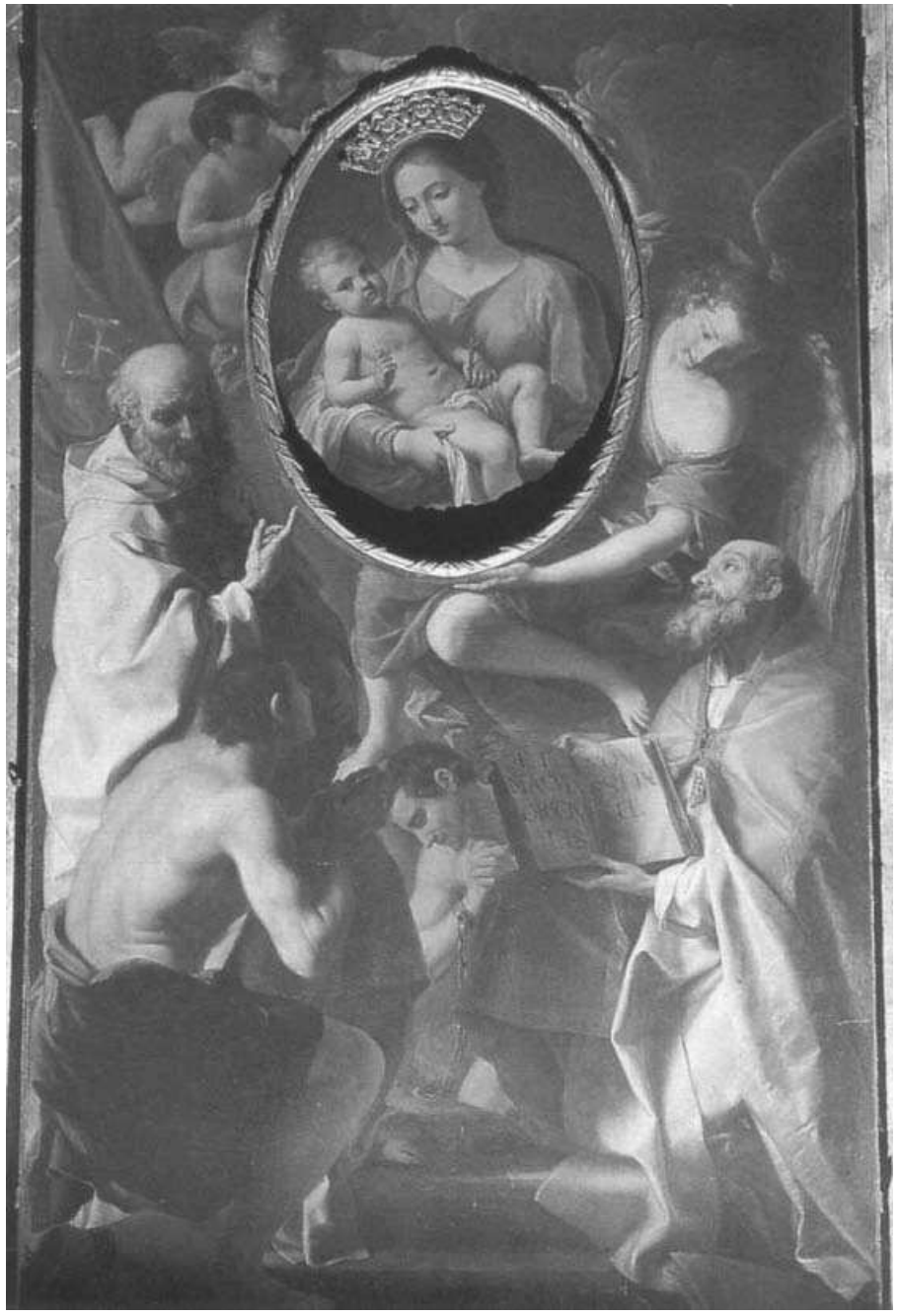
1892, per interessamento della Direzione generale del fondo per il culto (fig. 136).[411]

Edotto dal manoscritto del Cancellieri e dal documento ottocentesco raggiungevo nei mesi scorsi la chiesa di Santa Maria Monterone. Sull'altare maggiore del piccolo tempio, attualmente governato dai padri liguorini, campeggia un dipinto raffigurante due santi mercedari, San Pietro Nolasco e San Pietro Pascasio, il primo dei quali assorto nell'additare ad uno schiavo l'immagine della Vergine con il bambino (fig. 137).

Le schede della Soprintendenza romana concedono infomazioni contrastanti; la tela, ascritta a Pompeo Batoni, o ancora ad Onofrio Avellino, allievo di Francesco Solimena, è in effetti opera di uno scolaro, per quanto eccentrico, del caposcuola napoletano.[412] Le guide romane forniscono, del dipinto, poche

[411] Il riordinamento in corso dell'Archivio storico dei Padri Mercedari inibisce l'indicazione della segnatura del documento.

[412] Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici – Roma, schede OA nn. 12/00760050, 12/00760053.



137. G. Traversi (?) – *S. Pietro Nolasco, San Pietro Pascasio e due schiavi in catene venerano la Vergine con il Bambino*, Roma, Santa Maria in Monterone





138. G. Traversi (?) – *S. Pietro Nolasco, San Pietro Pascasio…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare
139. F. Solimena – *Sant'Agostino e Sant'Andrea*, Napoli, Santa Maria Donnaregina, particolare

quanto significative notizie. Antonio Nibby autore della guida *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII* restituiva la pala al palermitano Gaspare Serenario:[413] un'informazione che suona pertinente a metà.

Dall'esame dell'opera si evincono ulteriori indizi a carico del Traversi. Il vescovo della tela romana rivela stringenti affinità con un Sant'Agostino del Solimena (figg. 138-139). Il motivo del dito puntato verso l'ovale, disposto ad accogliere l'immagine mariana, risente delle indicazioni fornite dal maestro nella pala di Sarzana (figg. 140-141). Ed ancora a Napoli, e se vogliamo al solimenismo, conduce l'angelo sgambettante tra listello e cornice (figg.142-143). Il Traversi non disdegnava il repertorio dando fondo, arrivato a Roma, ai disegni

[413] A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, parte prima moderna, Roma 1839, p. 438.




140. G. Traversi (?) – *S. Pietro Nolasco, San Pietro, Pascasio…*, Roma, Santa Maria in Monterone
141. F. Solimena – *S. Clemente, S. Filippo Neri, S. Lorenzo, S. Lazzaro e angeli*. Sarzana, cattedrale




142. G. Traversi (?) – *S. Pietro Nolasco, San Pietro Pascasio…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare
143. G. Traversi – *Assunzione*, Napoli, Santa Maria dell'Aiuto, particolare

preparatori per i dipinti di Santa Maria dell'Aiuto (figg. 144-145). In sordina, o in primo piano bruniti dalla luce radente, gli schiavi della tela romana sono compresi, mani al petto o altrimenti giunte, in esercizi di devozione già descritti dal Traversi (figg. 146-148).

Vi sono prove bastanti per ricondurre al napoletano questo manifesto dell'ordine mercedario, che collocherei intorno alla metà del sesto decennio del '700.




144. G. Traversi – *Natività della Vergine*, Napoli, Santa Maria dell'Aiuto, particolare
145. G. Traversi – *Matrimonio della Vergine*, collezione privata, particolare





146. G. Traversi (?), *S. Pietro Nolasco…*, particolare
147. G. Traversi, *Francescano e novizio*, Pesaro, Cassa di Risparmio, particolare
148. G. Traversi, *Congedo di Tobiolo*, Roma, San Paolo fuori le mura, particolare in controparte

Nella medesima chiesa possiamo rintracciare un nuovo numero da inserire, con cautela, nel catalogo romano del pittore. In fondo alla navata destra è sistemato un dipinto, di autore anonimo, raffigurante una *Madonna con Bambino, San Giovannino ed un angelo* (fig.149), per il quale vorrei proporre dei confronti. La composizione si sviluppa in diagonale, come nel dipinto realizzato dal Traversi per i francescani di Nazzano, rimaneggiato poi da frate Sebastiano (fig. 123). Oltre il tronco fiorito, inserto arboreo ricorrente nei dipinti del napoletano (figg. 150-151), si intravedono, tra selva e ruscello, due figurine rese in punta di pennello; in profondità si legge, appena, la descrizione di una torre per cui non mancherebbero i precedenti (figg. 152-153). L'angelo, avvicina ai parenti, con gesto consueto (figg. 154-155), un corpulento Giovannino dalla sagoma familiare (figg. 156-157). L'incontro è animato, come in altre tele sacre del napoletano, dalle evoluzioni di putti più o meno agili (figg. 160-164).

Circa l'introduzione del Traversi nell'ambiente mercedario vorrei dare avviso di un particolare emerso dal vaglio di documenti romani. Il sacerdote Ignazio Domenico Sorbelli, inquilino di Gaspare in edibus D. Capelletti[414] nonchè fratello di Raimondo, padrino di battesimo di una figlia del pittore,[415] era proprietario di "una casa consistente in una Bottega con due stanze superiori ad uso di Mazzanino posta e situata alli Casarini attaccato l'Arco della Ciambella *incontro S. Maria in Monterone*".[416]

3.4 Traversi ritrattista della borghesia romana: un nome per il gentiluomo in rosso e altre identificazioni

Nel 1927 il Longhi affidava all'adagio "...e il viso viveva" il ricordo di un ritratto del Traversi osservato pochi anni addietro presso la raccolta romana dell'ingegnere Carlevarini (fig. 164).[417] Il dipinto, acquistato nel frattempo dal Longhi e da questi donato alla Pinacoteca Nazionale di Napoli, era esposto nel '54, in occasione della Mostra del ritratto storico napoletano.[418]

Il quadro è siglato sul retro: Gaspar Traversi Nep.us P. Roma 1760.[419]

Il gentiluomo ha il volto solcato da chissà quale incidente cutaneo e tiene sospeso un calamo tra i polpastrelli appena rigati dall'impronta di uno svolazzo fresco d'inchiostro. La mano, sollevata quanto basta, lascia campo ad un incartamento recante le seguenti informazioni (fig. 165): "Eternità li 5 / E lascio due figli cioè Giacomo e Giovan Andrea fratello / li miei figli otto dicembre 1760. Sono li seguenti Cecilia il di Vittoria il di Nicola il di Giovacchino il di altro da

[414] ASVR, *Liber Status Animarum Basilicae S.ae Mariae Transtiberi*, 1763, c. 64 v.
[415] ASVR, *Liber Baptizatorum Ab Anno 1755 usque ad 1766*, c. 239 v.
[416] Archivio storico capitolino (ASC), *Assegne dei beni*, busta 77, c. 18, 12 settembre 1764.
[417] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* cit., p. 156 ora in *Opere complete di Roberto* Longhi cit. p. 203. Si veda la scheda del ritratto con relativa bibliografia in N. Spinosa [a cura di], *Gaspare Traversi, napoletani del '700* cit., p. 188.
[418] G. Doria, F. Bologna, *Mostra del Ritratto storico napoletano* cit., p. 41.
[419] *Civiltà del '700 a Napoli 1743-1799* cit., p. 236.



149. G. Traversi (?) – *Madonna con Bambino, San Giovannino ed un angelo*, Roma, Santa Maria in Monterone

150. G. Traversi (?) – *Madonna con Bambino, San Giovannino…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare

151. S. Conca – *San Michele Arcangelo, indica il trono…*, Nazzano, San Francesco, particolare








152. G. Traversi (?) – *Madonna con Bambino, San Giovannino…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare
153. G. Traversi – *San Pietro d'Alcantara*, Parma, cattedrale, particolare




154. G. Traversi (?) – *Madonna con Bambino, San Giovannino…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare
155. G. Traversi – *Crocifissione*, Roma, collezione Escalar, particolare




156. G. Traversi (?) – *Madonna con Bambino, San Giovannino…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare
157. G. Traversi – *Sant'Agata, Santa Lucia, e Sant'Apollonia*, Parma, cattedrale, particolare

158. G. Traversi (?) – *Madonna con Bambino, San Giovannino…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare
159. G. Traversi – *Crocifissione*, Roma, collezione Escalar, particolare




160. G. Traversi (?) – *Madonna con Bambino, San Giovannino…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare
161. G. Traversi – *Sant'Antonio da Padova*, Parma, cattedrale, particolare



162. G. Traversi (?) – *Madonna con Bambino, San Giovannino…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare
163. G. Traversi (?) – *S. Pietro Nolasco, San Pietro Pascasio…*, Roma, Santa Maria in Monterone, particolare







nascere in gennaio regolanti… / sono li seguenti / Ill.s. Abbate Carlo Ferretti / Ill.s. Abbate Carlo Vincis / Ill.s. Gio. Pezzulli / s.re Marco Pedico / et io Giacomo".

I repertori dell'Archivio Storico Capitolino offrono il destro per recuperare le compiute generalità del gentiluomo in rosso; lo spoglio incrociato delle rubriche notarili, ordinate per nome di battesimo, consente infatti di profittare dello spurio stato di famiglia riprodotto dal Traversi.

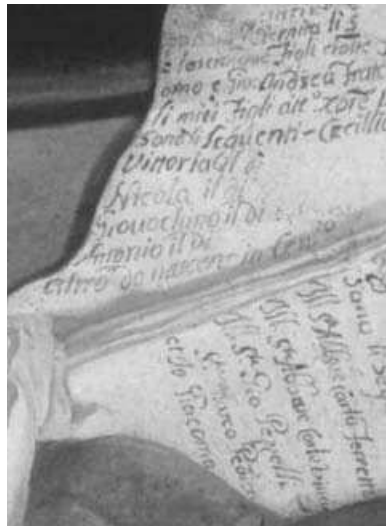
Nel 1788 i fratelli Bettini, *Nicola* e *Gioacchino*, figli del quondam *Giacomo*, – si legga il cartiglio pendulo ostentato nel ritratto (fig. 165) – formalizzavano presso lo studio del notaio Bellucci l'acquisto di un censo.[420]

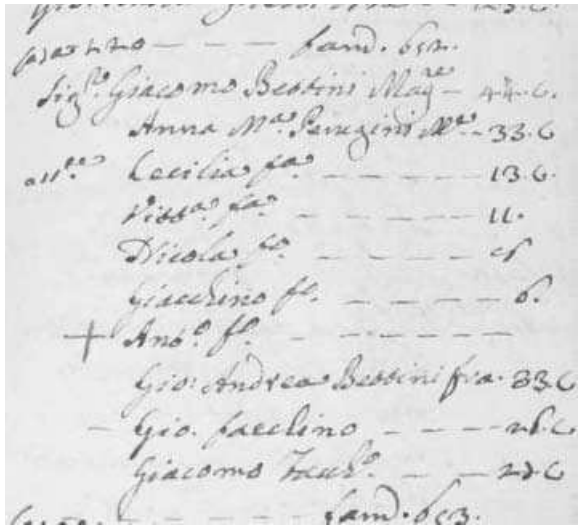
[420] La traccia del contratto (in ASC, *Rubriche degli atti notarili*, Curia Capitolina serie II, vol. 53, c.141 v.) è saltata fuori verificando nei repertori se vi fossero a Roma, intorno agli anni '80, due fratelli di nome Nicola e Gioacchino. Lo strumento è consultabile in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 28, vol. 561, c. 513 ss..



164. G. Traversi – *Ritratto di gentiluomo in rosso*, Napoli, Museo di Capodimonte

165. G. Traversi – *Ritratto di gentiluomo in rosso*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare
166. *Stati d'anime della Parrocchia di San Marco*, 1769, Roma, Archivio storico del Vicariato di Roma





Nel testamento, compilato nel 1772, Giacomo Bettini aveva assegnato alla figlia *Cecilia* una "Dote nella Somma di Scudi Mille e Cinquecento moneta o monacandosi la Dote Spirituale, a livello che fù assegnata all'altra mia figlia *Vittoria* ora Monaca professa nel Ven. Mon. di S. Cosimato":[421] si legga nuovamente il cartiglio.

Le ultime volontà di Giacomo erano divulgate, all'indomani della scomparsa nel 1778, nella dimora di famiglia sita nella "via quae a V. Ecclesia Jesus tendit ad Capitolium"[422]. Gli Stati d'Anime della romana Parrocchia di San Marco registrano nel 1760, anno di esecuzione del ritratto, un nucleo familiare coincidente di fatto con le dichiarazioni vergate dal gentiluomo in rosso (figg. 164-166).[423]

Giacomo Bettini era un magazziniere ovvero un facoltoso mercante di vini.[424] A riprova dell'intraprendenza del Bettini si riportano le dichiarazioni di un certo Massimetti:

> … il suddetto Giacomo Bettini non è solito di ritenere il suo Denaro ozioso, e morto, ma quello diversamente negoziare, e trafficare in vari leciti, ed onesti Negozii, ed in specie sopra cambii e recambii…[425]

L'analisi dell'inventario dei beni redatto a beneficio degli eredi allontana i residui dubbi circa l'identificazione del gentiluomo in rosso. Su una parete della "Sala, ossia prima stanza della Casa" campeggiavano "due quadri da quattro palmi rappresentanti il Ritratto del Sig. Giacomo Bettini ed altro di una donna con cornice dorata a vernice".[426] Il dipinto di Capodimonte è di pari dimensione in altezza; non sappiamo purtroppo se il ritratto di donna fosse *pendant* del Traversi.

[421] Il testamento è in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, 10 ottobre 1777, *Aperitio Testamenti bo:me Jacobi Bettini*, c. 95.

[422] ivi, c. 93 v..

[423] ASVR, Parrocchia di S. Marco, *Stati delle anime*, 1760, c. 226.

[424] Che l'abbreviazione Mag.re, riportata negli Stati d'anime, debba sciogliersi in Magazziniere verrebbe confermato da alcuni strumenti oltre che dall'inventario dei beni stilato alla morte del Bettini. Nell'ottobre 1759 Filippo Frassi prometteva di vendere al Sig. Giacomo Bettini "tutto il Vino che il medesimo farà nella sua vigna posta à Castel Gandolfo" in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, vol. 513, 3 ottobre 1759, *Venditio vini pro D. Jacobo Bettini*, c. 542 ss.. Giacomo era inoltre proprietario di diverse vigne situate poco fuori le mura e di alcune case rurali adibite a depositi di botti e barili in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, 22 novembre 1777, *Inventarium bonorum hereditariorum bo:me Jacobi Bettini*, cc. 411-417 v.. Il Bologna nel tentativo di definire sociologicamente la gente "che Traversi portò sulla scena nelle sue opere più caratteristiche" e sulla scorta degli studi meridionalisti del Villani, ipotizzava che essa appartenesse ad una "nascente borghesia agraria" la cui "ambizione prevalente era la «terra», la «proprietà»". Cfr. F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., pp. 24-26.

[425] ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, vol. 517, 2 ottobre 1761, *Cambium s. 500 pro D. Jacobo Bettini*, c. 439 v.

[426] ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, 22 novembre 1777, *Inventarium bonorum hereditariorum* cit., c. 385 v.

La stima dei circa centosessanta dipinti esibiti nell'appartamento non fornisce purtroppo adeguate informazioni circa i gusti artistici del mercante: i quadri, di autore anonimo, erano in larga misura di soggetto sacro.

Nei canterani di casa Bettini erano riposti abiti "di nobiltà" e vesti preziose.[427] È probabile che Giacomo, di tanto in tanto, ospitasse intrattenimenti musicali o quantomeno pretendesse per le figlie una ricercata educazione: tra i beni ereditari ritroviamo infatti "un cembalo a due registri con suo piede e cassa clavatora"[428] ed una spinetta.[429]

Il Bologna scorgeva nel contegno dei protagonisti della scena musicale di Kansas City (fig. 167) "l'aspetto e i modi … dei «parvenus»".[430]

Alla quasi totale assenza di indizi circa le letture, la cultura dei Bettini,[431] corrisponde, nell'inventario, la minuziosa descrizione di documenti relativi ad affari di famiglia, tra cui "diverse carte attinenti alla lite passata tra il defonto

[427] "Nel terzo tiratore un abito nobiltà da donna nero in seta…/ altro [abito] di nobiltà negro", *ivi*, c. 294 v.; "Altro [abito] di nobiltà a righe usato", *ivi*, c. 396; "Un abito di nobiltà torchino" *ivi*, c. 401 v.; "Un abito di stoffa di Francia con sue guarnizioni e Vesta fondo bianco o sia pula, e fiori naturali con scuffie, manichetti e fiocchi" *ivi*, c. 404 v..

Ancora il Bologna a proposito della gente traversiana: "Per quanto questo nuovo ceto non aspirasse a «nobilitarsi», era però «nobile vivente», voleva essere civile;…i suoi costumi non possono immaginarsi diversi da quelli del «parvenu» d'ogni tempo… Traversi rappresenta tutto questo, e coglie la nuova gente negli atti della sua vita quotidiana.", in F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., p. 26.

[428] ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, 22 novembre 1777, *Inventarium bonorum hereditariorum* cit., c. 387 v.

[429] *ivi*, c. 393 v. F. Porzio nell'ambito di un'interpretazione "licenziosa" delle scene del Traversi scrive del dipinto *Alla spinetta*: "allude al rapporto sessuale mediante il bastone (fallo) e il salterio che la donna suona pizzicando le corde con le dita. Come vedremo più avanti, l'atto stesso di suonare uno strumento può evocare l'accoppiamento, mentre il pizzicare, il tambureggiare e lo sfregare sono azioni che – come nel caso del tamburello, del putipù e di altri strumenti a corda o a tastiera che compaiono nei quadri del Traversi – richiamano invariabilmente il ritmo dell'atto sessuale…", in F. Porzio, *Decifrazione di Gaspare Traversi*, in *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milano 2008, p. 154. Nell'inventario dei beni di Giacomo Bettini sono segnati "Due bastoni di canna d'india uno col pomo d'argento l'altro con un pometto d'oro finissimo" (c. 398 v.).

[430] Il Bologna a proposito delle due tele firmate di Kansas City (figg. 10, 167): "Nel senso iconografico stretto, esse possono interpretarsi, e di fatto sono state interpretate, come rappresentazioni allegoriche della Pittura e della Musica. Ma se anche una interpretazione del genere è corretta, occorre convenire che nei due dipinti non solo l'allegoria è risolta in puro genere, trasformando il topos in evento quotidiano…ma fa tutto questo scegliendo un tipo di persone affatto inusitate, le quali, per quanto adottino i costumi tipici della borghesia cittadina, in realtà hanno aspetti e modi rivelatori di un'affettazione stentorea, in contrasto clamoroso con quei costumi: insomma hanno l'aspetto e i modi appunto dei parvenu." in F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo* cit., pp. 26-27. In un "canterano di noce" di casa Bettini si conservavano – si dia un'occhiata all'abbigliamento delle protagoniste dei dipinti di Kansas City – "due abiti uno di lustrino color di Rosa e l'altro di Amuerre giallo fiorato…" (c. 392 e v.).

[431] Uno dei figli di Giacomo, Gioacchino, era stato "indirizzato nella Strada del Sacerdozio…" in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, 10 ottobre 1777, *Aperitio Testamenti bo:me Jacobi Bettini*, c. 95. Difatti nell'inventario è registrato un"credenzino da seminarista con dentro una cotta". Segue la generica indicazione: "Dentro i Tiratori del credenzino vari cartolari di studio di niun valore" in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, 22 novembre 1777, *Inventarium bonorum hereditariorum* cit., c. 401.

e suo fratello".[432] Giacomo aveva infatti un fratello minore, scapolo e fors'anche scioperato, Giovanni Andrea.[433]

Il frammentario incipit del cartiglio *pubblicato* nel ritratto di Capodimonte - "….Eternità lì 5/ e lasciò due figli cioè Giacomo e Gio: Andrea fratello" – rievocherebbe pertanto la scomparsa del comune genitore.

Antonio Bettini, padre di Giacomo e Giovanni Andrea, mercante originario della Valtellina, veniva a mancare nel 1758, non avendo disposto la divisione del proprio patrimonio.[434] Va da sé supporre che la lite menzionata nell'inventario fosse provocata da questioni ereditarie.

Credo, alla luce degli elementi appena prodotti, che il documento siglato dal gentiluomo in rosso raffiguri, piuttosto che un testamento, come sinora suggerito, la risoluzione del contenzioso sorto tra i fratelli Bettini.

I Regolanti citati nel cartiglio, sodali di Giacomo,[435] appartenevano anch'essi al ceto medio: Marco Pediconi – si noti con quale virtuosismo il Traversi si dia pena di *autenticare* lo strumento, celando l'ultima sillaba del cognome – commerciava legnami; l'abate Carlo Ferretti si dichiarava "pubblico negoziante".[436]

Giacomo Bettini ordinava dunque, a due anni dalla morte del padre Antonio e ad un pittore apprezzato nei pressi del Campidoglio, un manifesto della sopraggiunta dignità di capofamiglia; chi avesse varcato la soglia della residenza del mercante, in piazza d'Aracoeli,[437] avrebbe anzitutto incrociato, nel salone d'ingresso, lo sguardo altero del padrone di casa.

[432] *ivi*, cc. 407 v.- 408.

[433] Giovanni Andrea, come attestano alcuni strumenti consultabili presso l'Archivio di Stato di Roma, delegava spesso al fratello maggiore, Giacomo, la conduzione degli affari di famiglia.

[434] Antonio Bettini era seppellito nella basilica di San Marco l'8 ottobre 1756, la notizia è tratta da ASVR, Parrocchia di San Marco, *Libro dei defunti 1750-1774*, c. 34 v.. Il 21 dicembre 1758 Francesco Micheli e Andrea Pieri testimoniavano dinnanzi al notaio Conti: "Possiamo per la verità deporre, ed attestare à V. S. come abbiamo conosciuto benissimo mentre visse il quondam Antonio, Bettini, quale passò da questa à miglior vita fin sotto il di…ottobre prossimo 1758, e sappiamo benissimo che il medesimo non ha fatto testamento di veruna sorte, né altrimenti disposto de suoi beni nella di cui Eredità sono succeduti ab intestato li Sig. Giacomo, e Gio: Andrea Bettini suoi figli..." in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, vol. 511, 21 dicembre 1758, cc. 824-824 v.

[435] Nell'ottobre 1759 Marco Pediconi, figlio del quondam Giuseppe, Romano era testimone del contratto stipulato tra Giacomo Bettini e Filippo Frassi, in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, vol. 513, 3 ottobre 1759, *Venditio vini pro D. Jacobo Bettini*, c. 542 ss.. Il 12 settembre 1760 Carlo Ferretti si impegnava a "ridurre in pristinum" con Giacomo e Giovanni Andrea Bettini tre luoghi di Monte, in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, vol. 515, c. 379.

[436] Il 3 maggio 1760 Marco Pediconi forniva al Cavalier Ludovico Aquilani del legname da impiegare nella ristrutturazione di un appartamento sito in Piazza dell'Aracoeli, in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 17, vol. 387, 7 maggio 1760, c. 382. Carlo Ferretti si dichiarava "pubblico negoziante di questa Alma Città di Roma", in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, vol. 515, c. 379.

[437] Nel 1774 il Bettini acquistava, segno della "guadagnata" condizione di benessere, l'appartamento in piazza d'Aracoeli, in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, 22 novembre 1777, *Inventarium bonorum hereditariorum* cit., c. 417 v. Nel 1760 Giacomo stipulava un

Chi abbia pratica del dibattito intorno al Traversi o voglia considerare le citazioni riportate in nota, avrà inteso quanto le informazioni fornite dall'inventario convalidino alcune delle osservazioni del Bologna cui spetta, sin dal '54, il merito di aver distinto, grazie ad un'esemplare lettura fisiognomica, lo status sociale del gentiluomo in rosso.

Il Traversi esaudiva la richiesta del Bettini descrivendo l'immagine di un *gretto e puntiglioso trafficante* di vini *messo in pulito, desideroso di tramandare* con l'immagine mortale *ai numerosi figli*, la piena sostanza del patrimonio avito. [438]

Nel 1994 Leandro Ventura presentava un inedito *Ritratto di prelato* siglato, sul verso della tela, 'Gaspar Traversi Neap[olitan]us P[inxit] Romae 1762' (fig. 168).[439]

L'esame di alcuni dettagli della tela offre indizi decisivi ai fini della formulazione di un'ipotesi di identificazione. Il Traversi disponeva sulla scrivania del prelato, in secondo piano, due tomi, "one titled 'Politica e Religione', the other a volume of Tacitus".[440] I due libri, come emerso da una ricerca bibliografica condotta da chi scrive, sono opera di un unico autore. Tra il 1706 ed il 1707 si dava alle stampe, in cinque tomi, il trattato *Politica e religione trovate insieme nella persona, parole, ed' azioni di Giesu Cristo, secondo l'evangelio di San Gioanni, dal conte Gio.Battista Comazzi*.[441]

Lo storico di Sua Maestà Cesarea Giovanni Battista Comazzi curava inoltre, nel 1711, il volume *Caracteres virorum ac foeminarum illustrium ex C. Cornelio Tacito desumpti*.[442] Nato a Mantova nel 1654, ministro residente presso la corte asburgica dal 1682, il Comazzi si spegneva a Vienna il 27 marzo 1711.[443] L'individuazione dell'autore dei due libri non implica l'identificazione del 'prelato' con l'intellettuale mantovano; ulteriori indizi consentono d'altronde di inseguire l'identità del personaggio ritratto dal Traversi. Nel gennaio 1768 il mercante di tessuti Giovanni Comazzi dettava le proprie ultime volontà al notaio romano Pace.[444] L'atto era redatto presso la dimora del negoziante, ubicata "ad

contratto nella propria dimora in "via quae tendit ad Plathea Montanaria" in ASR, 30 Notai capitolini, uff. 5, notaio Jacobus De Comitibus, vol. 513, 3 ottobre 1759, *Venditio vini* cit., c. 578. Non sappiamo con certezza se i due domicili coincidessero; si può tuttavia dedurre che Giacomo Bettini nel 1760, anno di esecuzione del ritratto, risiedesse nei pressi del Campidoglio.

[438] Il Bologna definiva il Gentiluomo in rosso un "Un borghese da nulla, questa volta, chissà che gretto e puntiglioso trafficante di granaglie messo in pulito, o forse un causidico di paese, anima notarile, desiderosa di tramandare con gli averi, ai molti figli enumerati sulle carte – l'ultimo, è scritto nascerà a gennaio – la sua immagine mortale" in G. Doria, F. Bologna [a cura di], *Mostra del Ritratto storico napoletano* cit., p. 41.

[439] L. Ventura, *Un unknown Portrait by Gaspare Traversi* cit., pp. 617-618.

[440] *ivi*, p. 618.

[441] G. B. Comazzi, *Politica e religione trovate insieme nella persona, parole, ed' azioni di Giesu Cristo, secondo l'evangelio di San Gioanni, dal conte Gio. Battista Comazzi*, Nicopoli 1706-1707.

[442] G. B. Comazzi [a cura di], *Caracteres virorum ac foeminarum illustrium ex C. Cornelio Tacito desumpti*, Trento 1711.

[443] D. Pochi, *Giovan Battista Comazzi, un pensatore politico tra Mantova e Vienna (1654-1711)*, in "Annali di storia moderna e contemporanea", 3, 1997, pp. 9-50.

[444] ASR, Notai A.C., vol. 4781, notaio Pace, 16 Gennaio 1768, c. 51.



167. G. Traversi – *Lezione di Musica*, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Arts



168. G. Traversi – *Ritratto di prelato (Giovanni Comazzi?)*, collezione privata

Macella Corborum",[445] indirizzo del Traversi all'arrivo nella capitale pontificia.[446] Il mercante Comazzi si dichiarava "fratello della Venerabile Compagnia del SS.mo Nome di Maria". L'uomo ritratto dal Traversi posa la mano destra sul breviario *O[ffi]cium B[eatae] Ma[riae] Virginis*. Il cartiglio fermato dal libro d'ore reca la dicitura 'hanc instauravi, auxi, ornavi', preceduta da tracce della lettera 'M': "the remains of the word 'ecclesiam'" secondo il Ventura.[447] Il riconoscimento del romano Giovanni Comazzi nell'anonimo 'prelato', permetterebbe di indovinare altrimenti nella M la lettera iniziale del Santissimo Nome di Maria. A proposito della scritta 'hanc instauravi, auxi, ornavi', da correlare al patrocinio di un cantiere, sarà il caso di riportare quanto scritto della chiesa del SS. Nome di Maria alla colonna Traiana nel 1765 da Giuseppe Vasi:

"Sulla detta piazza [il foro Traiano] era prima una piccola chiesa dedicata a S. Bernardo, e ne aveva cura una compagnia di Fedeli, i quali avendo poi promossa la devozione del ss. Nome di Maria, nel 1740 eressero la nuova chiesa col difegno di Monsù Alisè Francese, il quale vi fece la cupola doppia, che starebbe bene ad un gran tempio".[448]

Nel 1755 il Traversi si trasferiva oltre Tevere. Gli Stati d'anime della parrocchia di S. Maria in Trastevere registrano, nel 1759, il domicilio del pittore in *edibus SS.mi Nominis Mariae*, in uno stabile di proprietà dunque della Compagnia anzidetta.[449] L'affiliazione alla Compagnia del SS. Nome di Maria e lo stato libero – il bottegaio lasciava in eredità le proprie sostanze alla sorella Costanza Comazzi Damiani – potrebbero giustificare l'adozione della veste talare. Il servizio da scrittoio approntato dal Traversi evocava con tutta probabilità le benemerenze del mercante, oltre che i meriti intellettuali di un omonimo, chissà parente, letterato mantovano.

3.5 Inediti documenti romani

Il contenuto di nuovi documenti romani dirada la caligine intorno ai sodalizi fondati dal pittore nella capitale pontificia.

Il 28 gennaio 1758 Gaspare versava al fidanzato della sorella Caterina, Giuseppe Mori, una dote di 400 scudi "cioè scudi 200 in tanti denati contanti, e li residuali scudi 200 in tanti mobili, masserizie di casa, vesti, et abiti di detta Signora Caterina"; una somma infine "aumentata in altri scudi Cinquanta".[450]

La lettura dello strumento, rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Roma smentisce lo stato di indigenza 'inflitto' dagli studi al Traversi.[451] La "Nota del-

[445] *ivi*, c. 76 v.
[446] V. supra, nota 338.
[447] L. Ventura, *Un unknown Portrait by Gaspare Traversi* cit., p. 618.
[448] G. Vasi, *Indice Storico del Gran Prospetto di Roma*, Roma 1765, p. 132.
[449] ASVR, *Liber Status Animarum Basilicae S. Mariae Transtiberi*, 1759, c. 63.
[450] ASR, 30 Notai capitolini, uff. 39, 28 Gennaio 1758, *Dotale scutorum 400 cum augmento scutorum 50*, cc. 7-11. V. appendice documentaria
[451] V. supra, paragrafo 1.7.

le Robbe date per dote dal Signore Gaspare Traversi alla Signora Caterina Traversi" menziona "Sei file di perle, due para d'orecchini, due Anelli ed un paro di Candelieri d'argento".[452] Il curriculum e la condizione sociale del napoletano rivelano innegabili adentellati con la vicenda umana ed artistica di un pittore di genere attivo a Roma tra il Sei ed il Settecento: Antonio Amorosi. Residente in via Ripetta, copista di opere rinascimentali, Amorosi restaurava i quadri di Lanfranco in Sant'Andrea della Valle. Il Bianconi scriveva del Traversi "nel 1768 … ritoccò tutte le copie delle Pitture del Cavalier Giovanni Lanfranco fatte da Giuseppe Ghezzi…nella Cappella del Sacramento".[453] Assegnata alla figlia Felice Angelica una dote di 400 scudi,[454] Amorosi avviava il figlio Giovanni Andrea alla professione contabile.[455] Dell'impiego di Giuseppe, erede del Traversi, si è detto a proposito della serie di San Paolo fuori le mura.[456]

Il Traversi non disdegnava in quegli anni, come già a Napoli,[457] la consuetudine con uomini di legge: tra i testimoni del patto matrimoniale, stipulato nel gennaio 1758 presso il convento di San Crisogono, figura l'avvocato D. D. Cosma Costantini fil. D. Felici Antoni Asculano, pronipote del celebre giureconsulto Francesco Maria Costantini.[458]

Il 28 ottobre 1760 era battezzato in Santa Maria in Trastevere Giuseppe Michele Simone, primogenito del pittore.[459] La madrina di battesimo, Angela Puccinelli, era figlia di un Ottavio la cui attività in campo editoriale adombra l'eventualità di un capitolo romano delle 'frequentazione musicali' del Traversi. Ottavio Puccinelli era infatti il titolare della Stamperia di S. Michele a Ripa Grande dai cui torchi uscivano, in quegli anni, libretti di intermezzi musicali, farsette per musica nonchè opere di divulgazione scientifica.[460] Scorrendo i titoli delle commedie del Goldoni stampate per i tipi di Puccinnelli - La Cantarina (fig. 18), Lo Speziale (fig. 169) – ci si chiede se il Traversi fosse spettatore degli spettacoli del Teatro alla Valle.[461]

[452] ASR, 30 Notai capitolini, uff. 39, 28 Gennaio 1758, *Dotale scutorum 400* cit., c. 10.
[453] F. Cancellieri, *Lettera del Reverendissimo Padre* cit., cc. non numerate.
[454] *Antonio Amorosi: vita quotidiana nel '700*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco e S. Papetti, Venezia 2003, p. 88.
[455] *ivi*, p. 89.
[456] V. supra, paragrafo 2.4.
[457] V. supra, paragrafo 2.3.
[458] G. Carducci, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo 1855, p. 52.
[459] ASVR, Parrocchia di Santa Maria in Travestevere, *Liber Baptizatorum ab anno 1755 usque ad 1766*, 28 ottobre 1760, c. 184. V. appendice documentaria.
[460] N. Cruciano, *Ex physica selectas propositiones e.mo, ac rev.mo principi Georgio ab Auria ... nuncupatas publice disputandas proponit themate cum nemine communicato factaque omnibus argumentandi potestate Nicolaus Crucianus. In novo Calasactio Scholarum Piarum collegium convictor philosophiae, & Matheseos auditor. Accedit tractatio De artificiali electricismo ex Beniamini Franklini theoria quam expolivit, confirmavit, auxitque Joannes Baptista Beccaria ex scholis piis*, Romae, ex typographia s. Michaelis, per Octavium Puccinelli, 1756.
[461] C. Goldoni, *La Cantarina*, Roma 1756; C. Goldoni, *Lo Speziale, farsetta per musica a quattro voci di Poliseno Fegejo pas. ar. da rappresentarsi nel Teatro alla Valle nel carnevale dell'anno 1757*. Dedicata a sua [...] contessa di Stainuille [...], Roma 1757.

Poco o nulla è stato sinora prodotto dagli studi circa la produzione sacra del napoletano nell'ultimo decennio di attività.

Nel settembre del 1764 "Gasparo Traversi professore di pittura" richiedeva alle autorità deputate, come attestato da un inedito documento dell'Archivio di Stato di Roma, una licenza d'esportazione per "sei quadri di istorie sagre" da destinare a Montalboddo, centro minore della provincia anconetana.[462] I "sei pezzi di quadri di diversa grandezza, e di opera moderna dipinti dal sig.r Gaspare Traversa pittore esistente in Roma" erano stimati dall'assessore Giuseppe Pozzi "scudi centocinquanta". L'autorizzazione all'esportazione dei sei dipinti era decretata dal commissario delle Antichità Johann Joachim Winckelmann.

Un sondaggio del territorio di Ostra, moderno toponimo dell'antica Montalboddo, non ha purtoppo procurato tracce del lotto di tele spedite dal Traversi. È presumibile che il pittore usasse nei dipinti destinati all'anconetano la politezza ed il ritmo composto della *Santa Margherita di Cortona* (fig. 170), collocata dalla critica tra il sesto ed il settimo decennio del '700.[463]

Nella capitale pontificia Traversi intratteneva rapporti con eminenti personaggi del Regno di Napoli. Nel gennaio del 1767, il palermitano Pietro Maria Ruffo accompagnava al fonte Innocenzo Maria Ilario Francesco, figlio del pittore.[464]

L'ininterrotto legame con la patria è altresì provato dal ritratto, datato 1770, del vescovo capuano Francesco Granata, ultima opera nota del nostro pittore (fig. 171).[465]

Il 31 ottobre 1770 "infermo di corpo e giacente in letto sapendo esser mortale", Traversi disponeva di "quei pochi suoi Beni di fortuna concesseli da Iddio per sua infinita misericordia in questa valle di lagrime".[466]

Tra gli uomini convenuti a testimoniare l'autenticità delle estreme dichiarazioni del pittore è segnalato il libraro Giovanni Giuliani.

Giuliani aveva distribuito nel negozio al cantone della Piazza della Minerva, le copie del metastasiano *Artaserse, Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1762*.[467]

[462] ASR, Camerale II, Antichità e belle arti, 11, fasc. 283 (1764-1765), cc. non numerate. V. appendice documentaria.
[463] *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà* cit., p. 90.
[464] Archivio storico del vicariato di Roma, *Liber Baptizatorum Ecclesiae Parochialis S. Mariae Transtyberim incipiens a die prima 7bry 1766 usque…*, 28 gennaio 1767, c. 8. V. appendice documentaria.
[465] P. Vallisi, *Francesco Granata, storico capuano, ritratto da Gaspare Traversi nel 1770*, in "Confronto", 5, 2005, pp. 98-105.
[466] ASR, *Notai A.C.*, vol. 3759, Testamentum pro D. Gaspare Traversi, cit. V. appendice documentaria.
[467] P. Metastasio, Artaserse, *Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1762. Dedicato alle Dame Romane. In Roma MDCCLXII. Con lic. dè sup. Si vendono da Giovanni Giuliani Libraro al cantone della Piazza della Minerva*.

169. G. Traversi – *La bottega dello speziale*, Napoli, Società napoletana di storia patria



170. G. Traversi – *Santa Margherita di Cortona*, New York, Metropolitan Museum

171. G. Traversi – *Ritratto di Francesco Granata*, Napoli, Museo di Capodimonte





Il testamento non è purtroppo corredato da un inventario dei beni: la *Nota de Quadri di Gaspare Traversi consegnati nel 1790 da Rosa Orlandi Traversi alla Propaganda* (figg. 172-173) dichiara, tuttavia, almeno una parte del lascito del pittore.[468]

La scrittura, il cui valore è proporzionale al diffuso silenzio dei contemporanei, cita in apertura *un Quadro di palmi 7 e 5 rappresentante la Regina Ester*. Riesce a questo punto plausibile quanto ipotizzato circa i dipinti di San Paolo fuori le mura: il Traversi concepì "in libertà" scene sacre destinate ad acquirenti occasionali.

A chi dubitasse della possibilità che i grandi teleri di San Paolo restassero invenduti, si dovranno segnalare le *due tele di palmi tredici per traverso rappresentanti Storia della Sacra Scrittura*.[469]

La notazione di *due Ecce-Homo di palmi quattro l'uno* suggerisce la produzione seriale di taluni soggetti.

Si è ipotizzato che il Traversi compisse il primo tirocinio nella napoletana Rua Catalana, *la Strada dell'Arte dè venditori di quadri ordinari*.[470] La nota dei quadri consegnati a Propoganda Fide registra dipinti di ridotte dimensioni riservati probabilmente alla devozione privata: tre *Madonne con il Bambino*, una *S. Anna*, un *S. Girolamo* ed una *Maddalena*. Nella "Nota delle Robbe date per dote dal S.re Gaspare Traversi alla Sig.ra Caterina Traversi sua sorella" del 1758 erano segnati peraltro: un *S. Pasquale con cornice con putto;* due quadri di palmi 4, e tre con cornice, un *S. Antonio con Bambino*, e *un S. Paolo*, stimati 20 scudi; due ovati con cornici in uno di essi, un *S. Giuseppe con Bambino*, e l'altro *l'eterno Padre con suo figlio Santissimo nelle ginocchia morto*.[471]

Il documento del 1790 sottrae all'oblio momenti ignoti della pittura del Traversi. Il quadretto rappresentante una *Capanna*, le *marine*, le *vedute*, i *paesi* segnalano inconsuete abilità ricavabili ad oggi solo obliquamente.

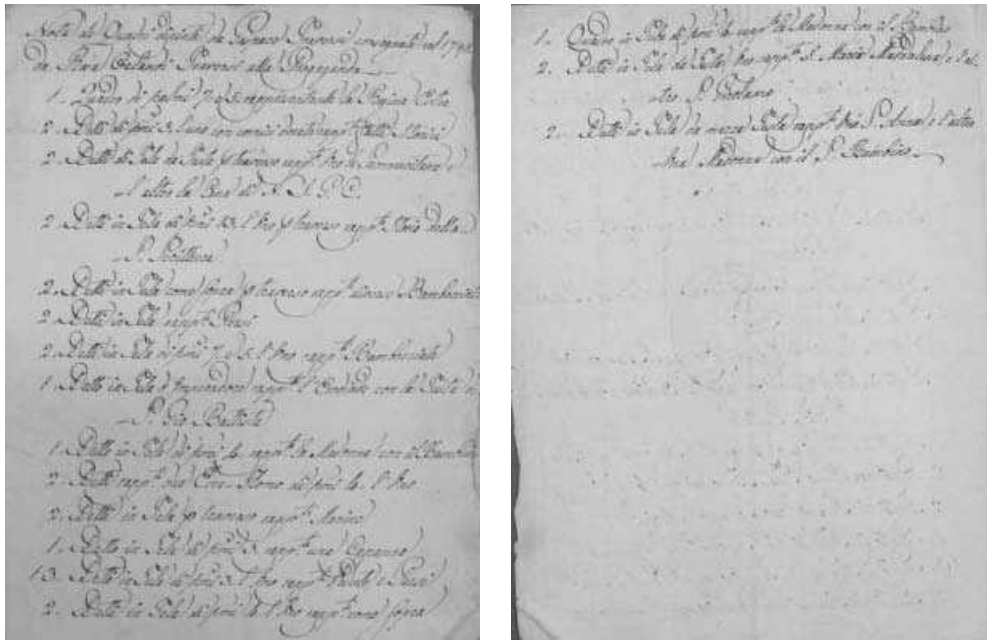
Gli strappi di paese talora profusi dal Traversi, spingevano chi scrive ad interrogarsi circa la paternità della *Madonna con Bambino, San Giovannino ed un angelo* di Santa Maria in Monterone.

[468] ASP, *Istromenti dal n°1al n°16 dall'anno 1665 al 1797*, Busta A cit.

[469] Nel 1973 Enrico Castelnuovo sottolineava come l'impegno morale dei vari Ghislandi, Ceruti e Traversi determinasse nel Settecento il superamento delle separazioni tra pittura di storia o religiosa, pittura di genere e ritratto. La Nota dei quadri liquidati dagli eredi del napoletano consente di 'misurare' il valore dell'intuizione del Castelnuovo. Il Traversi, infatti, avrebbe rappresentato fatti storici in quadri da tre palmi riservando piuttosto alla messa in scena delle celebri Bambocciate tele larghe addirittura tredici palmi.

[470] V. supra, paragrafo 2.1.

[471] ASR, 30 Notai capitolini, uff. 39, 28 Gennaio 1758, *Dotale scutorum 400 cum augmento scutorum 50*, c. 10.



172-173. - *Nota de Quadri di Gaspare Traversi consegnati nel 1790 da Rosa Orlandi Traversi alla Propaganda*

Conclusioni

Gaspare Traversi, figlio di un immigrato di nazione ligure, trascorreva gli anni della giovinezza in un quartiere a ridosso del porto di Napoli, piazza di commerci oltre che sede di diverse comunità straniere. I genovesi Traverso, probabili parenti del pittore citati in alcuni documenti napoletani, appartenevano al ceto dei mercadanti; il fratello di Gaspare, Francesco, era titolare di una florida impresa artigianale. Gaspare muoveva presumibilmente i primi passi d'artista in Rua Catalana, *la strada dell'Arte dè venditori di quadri ordinarj*. Nel descrivere la vita di alcuni pittori di genere, e segnatamente di quel Bernardo Cavallino spesso evocato negli studi traversiani, il De Dominici forniva un'impressione del lavorio dei rigattieri napoletani.[485] Il Bianconi scriveva del nostro pittore "[…] dipinse assai per una sua singolare speditezza, […]". De Dominici rimproverava a Nicola Indelli, allievo di Onofrio Loth, "il darsi alla sollecitudine, con la quale dipingeva fino a 10 quadri di 4 palmi il giorno per i bottegari di Rua Catalana".[486] Il biografo del Traversi aggiungeva " […] ma più distinguendosi nelle copie". Nelle *Notizie dè discepoli del Solimena* era scritto di Giovanni della Camera: "copiò tanto bene l'opere del … suo maestro, ed in gran quantità, ma avendo poi tolta moglie, e procreato in dieci anni altrettanti figliuoli […] non dipinse più, ne col primiero studio, ne con l'usato spirito; sicchè abitando nelle sue case con suoi fratelli alla Rua Catalana, si diede a dipingere per quei bottegari."[487]

La lettura della Crocifissione Escalar e del ciclo di S. Maria dell'Aiuto offre un quadro degli studi del giovane pittore, fondati, in special modo, sulle opere degli esordi e dell'avanzata maturità del Solimena.

L'esame del conto corrente del pittore restituisce un composito catalogo della gente frequentata dal pittore: negozianti, vedove rentier, uomini di legge, maestri organari. Un credito vantato nei confronti di Giulio Mirabelli, alto magistrato favorito da Carlo III, valeva probabilmente al pittore la facoltà di stu-

[485] "[…] il povero Cavallino per alimentar sé e la sua famiglia, ridotta in miseria per la morte di suo padre, andava dipingendo or per uno, or per un altro artefice di pittura; e molte volte per rigattieri, che lo pagavano a pochi e miseri, carlini al giorno, e venivan poi a guadagnar molto, inviando le pitture di lui altrove , ovvero vendendole a' dilettanti ,che in quel tempo eran molti: e quel ch'è peggio non palesavano a' compratori il nome di Bernardo; ma le davano con nome forestiere supposto", in B. De Dominici, *Vite de pittori, scultori* cit. (ediz. consultata: Napoli 1844, vol. III), p. 162.

[486] *ivi*, p. 568.

[487] B. De Dominici, *Notizie dè discepoli del Solimena*, in *Vite de pittori, scultori* cit. (ediz. consultata: Napoli 1844, vol. IV), p. 555.

diare e replicare i dipinti della collezione Farnese esposti, in quegli anni, in palazzo Reale.

Intorno alla metà del secolo Traversi realizzava, a Napoli, le sei scene sacre attualmente conservate nella Sala verde dell'Abbazia di San Paolo fuori le mura. I quadri "per traverso", come si è cercato di dimostrare, erano sistemati negli ambienti del monastero romano nel 1782. Il Traversi, "pittore in casa", non avrebbe concepito le sei tele per un committente particolare. Il metodo di lavoro del napoletano contemplava piuttosto la produzione "intensiva" di opere, di svariato genere, per un'indistinta platea di compratori avventizi.

Nel 1753 il pittore si trasferiva a Roma, sollecitato con tutta probabilità da frate Raffaello Rossi da Lugagnano, visitatore, negli anni '40, della Basilica di Santa Chiara di Napoli nonché dedicatario, nel 1745, dell'edizione partenopea di un'opera di Lodovico Antonio Muratori. Traversi si stabiliva a Macel dei Corvi, già sede, nel Cinquecento, delle dimore di Michelangelo e di Giulio Romano. Pochi lustri prima il giovane pittore Pompeo Batoni, aveva allestito il primo atelier romano nel vicino Palazzo di Venezia. Con l'ordinare la serie di dipinti per la Collegiata di Castell'Arquato, Raffaello Rossi introduceva il Traversi nell'ambiente francescano facilitando peraltro la penetrazione in Val padana delle scene del napoletano. Alcune tra le più note bambocciate del Traversi erano probabilmente acquistate, intorno al 1754, dal piacentino Antonio Gilardoni, illustratore delle opere di Metastasio. La consuetudine con la figlia di Ottavio Puccinelli, editore di alcuni libretti del Goldoni, la presenza del libraro Giuliani al capezzale del pittore smentiscono categoricamente la presunta illetterarietà del Traversi. I sodalizi, di varia natura, stabiliti a Roma quanto a Napoli, i decifrabili spartiti di alcune scene di genere, suggeriscono piuttosto la discreta cultura musicale, teatrale, del pittore.

Il rapporto con l'ordine minorita sopravviveva alla scomparsa, nel 1760, di Raffaello Rossi da Lugagnano. Traversi realizzava una pala d'altare per un convento della provincia romana, numerosi ritratti, richiesti probabilmente dalla Curia generalizia francescana, ed alcune copie inviate negli anni '60 a Bologna. L'attribuzione al nostro pittore dei dipinti della chiesa mercedaria di S. Maria in Monterone e la valutazione di alcuni documenti romani segnalano l'inedita estensione della produzione sacra del Traversi. Il vinaiolo Giacomo Bettini ed il mercante di tessuti Giovanni Comazzi, ritratti dal Traversi, rappresentano, a mio parere, un campione della clientela del pittore, un pubblico in larga parte di estrazione borghese. Nonostante la mancata affiliazione all'Accademia di S. Luca – non vi sono peraltro tracce del napoletano nell'archivio della romana Confraternita dei Virtuosi del Pantheon – , il Traversi si dichiarava orgogliosamente "professore di pittura". La *nota dè Quadri di Gaspare Traversi consegnati nel 1790 da Rosa Orlandi Traversi alla Propaganda* conferma la poliedricità artistica del Traversi. La scarsa rinomanza dell'arte del napoletano tra i contemporanei suscitava, ai primi dell'Ottocento, la sorda indifferenza degli accademici di San Luca. Il silenzio dei professori romani inaugurava una sfortuna critica interrotta solo nel 1927 dalla riabilitazione longhiana.

Appendice documentaria

ASBN, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matr. 1100, 17 marzo 1749, p. 534:

A Gasparro Traversi ducati 70 e per esso a Gennaro Carola Negoziante di pelle nelli guantari quali da esso se l'improntano gratiosamente e senza interesse alcuno per doverceli restituire nella fine dell'entrante mese d'Aprile 1749 pero non li pagassero se non con firma autentica detto Gennaro Carola; e per esso con autentica di Notar Gaetano Piccolo di Napoli a Ferdinando Baldassarre per altrettanti.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 110, pp. 26, 27, 20 maggio 1749, in V. Rizzo, *G. Traversi a Napoli e la presenza di D. A. Vaccaro in S. Maria dei coltrari di seta (1738-1750)*, in "Napoli Nobilissima", 4 ser., 28, 1989, p. 224:

A Gaspare Traversi, ducati 6, tarì 3 e grana 6 e per esso a Salvatore Porzio, e disse sono per la futura 3a di Maggio corrente per l'affitto ad esso fatto di una bottega delle sue case site dirimpetto la chiesa di S. Maria dell'Aiuto delli Coltrari di seta di questa città, e con questo pagamento resta saldato e soddisfatto sia di questa ventura 3a di maggio corrente come di tutte le altre terze ed annate passate, con dichiarazione di restare licenziata la detta bottegha da maggio in avanti con la firma di Salvatore Porzio.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1106, 30 luglio 1749, p. 985, in V. Rizzo, *G. Traversi a Napoli* cit., p. 224:

A Gennaro Carola, ducati 60 e per esso a Gaspare Traversi a compimento di ducati 70 atteso li altri 10 l'ave da esso detto Gaspare ricevuti contanti e detti ducati 70 da essi li pagano in soddisfazione di simil summa, che detto Gaspare, mesi a dietro l'improntò e stante il suddetto pagamento resta detto Gaspare interamente soddisfatto, senza che il medesimo possa pretendere da esso cosa alcuna per qualsiasi causa, con restare casse, irrite e nulle qualsisiano partite dè Banchi, biglietti, e scritture che detto Gaspare avesse contro di esso, e per esso al detto Cacciapuoti.

ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 1542, 8 agosto 1749, p. 10, in V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in "Napoli Nobilissima" 1981, pp. 30-31:

A Benedetto Di Dio, ducati 104 e per esso a Gasparo e Francesco Traversa, e sono cioè ducati 92 in soddisfazione ed estinzione di consimil summa che mediante pubblico

istrumento stipulato a 7 luglio 1744, per notar Onofrio Anaclerio detti Gaspare e Francesco li diedero ad imprestito come da istrumento.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1117, 2 settembre 1749, p. 207, in V. Rizzo, *G. Traversi a Napoli* cit., p. 224:

A d. Gaspar Traversi, ducati 20 e per esso a donna Margherita De Vivo vedova del quondam d. Antonio Buglione, a compimento di ducati 50, atteso li altri 30 a compimento l'ha da esso in danari contanti ricevuti, e sono per la vendita e cessione fattali dalla detta donna Margherita d'un maritaggio di simil summa di ducati 50 alla medesima spettanti e dovuti pro una vice sopra li frutti ed entrate dell'arrendamento della farina vecchia esistente in testa del Monte dei maritaggi del quondam don Vit'Antonio Paduano, come discendente della suddetta d. Margherita dal quondam don Geronimo Spazzaniglio, e come tale compresa in detto Monte, per essere stata la medesima Margherita dichiarata come decaduta dalla Gran Corte della Vicaria, descendente e compresa in detto Monte, stante anche il consenso dato da don Francesco Paduano, curatore ed amministratore di detto Monte, per l'assignamento di detti ducati 50 in beneficio di detta Margherita, per detto suo maritaggio, sopra detto arrendamento della farina vecchia, con potestà concessagli da detta Margherita De Vivo di esigere detti ducati 50, anche per Banca dalle prossime quantità pervenute e perveniende, in faccia di detto Monte, sin all'intera soddisfazione di detti ducati 50, e quietanzare in tutta soddisfazione prima d'altri assignamenti di maritaggi sopra dette entrate di detto Monte, sul quale si ritrova fatta l'intestazione sopra detto arrendamento come decaduta dal giudice don Ferdinando D'Ambrosio, allora commissario di detto Monte, in Banca di Losito presso lo stesso Andrea Gionti e notaio nel libro del Comp. Di detto arrendamento, sin dalli 29 marzo 1745, e con la promessa per detta Margherita a suo beneficio fatta di essere per detto maritaggio vero, no esatto, ad altri non ceduto, obbligato, alienato né in altro modo distratto, e della defenzione et evizione di detto maritaggio in ampia forma siccome questo, ed altro ampiamente appare dall'istromento di detta cessione e vendita a suo beneficio fatta del maritaggio suddetto, stipultao per mano di notar Domenico Vassallo di Napoli sotto a 30 agosto p. p. al quale si rifiere, e per essa per mano di notar Domenico Vassallo di Napoli a Felippo Buglione suo figlio, e con firma di detto Felippo Buglione.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1128, 10 aprile 1750, p. 709, in V. Rizzo, *G. Traversi a Napoli* cit., p. 224:

A Gaspare Traversi ducati 7 e per esso a Salvatore, don Giovanni e don Filippo Porzio fratelli, disse sono per saldo e compimento di ducati 15 da esso alli detti Porzio debiti per causa dell'affitto infra annum cedutoli da Nicola Mancini maestro organaro di una bottega delle case di detti Portio sita a S. Maria dei Coltrari di sete dal mese di luglio 1749 sino a maggio 1759, qual pagamento li fu delegato da detto Mancini, principale affittatore a detti de Portio, e da medesimi accertato, a quale affetto pagati li detti ducati 8 e con detto pagamento restano intieramente soddisfatti non restando a conseguire da esso cosa veruna per detto subaffitto, quali ducati 15 si intendono pagati anche in conto di quello forse deve pagare detto Mancini a detti Portio come pubblico affittatore di detta bottega, sì che resta anche detto Mancino anche soddisfatto da esso di detti 15 ducati e per essi a don Salvatore, don Giovanni e don Filippo Porzio.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, 18 maggio 1751, p. 951:

A Gaspar Traversa cento cinquanta ducati e per esso a Gennaro Carola e Petronilla Guarino coniugi e a ciascuno di essi insolidum e sono detti ducati 150 per tanti che da esso suddetto Traversa si danno in mutuo, e tali imprestito alli coniugi insolidum per doverseli restituire e pagare qui in Napoli con fede l'istessi coniugi e ciascuno di essi insolidum hanno promesso, e si sono obligato anche con regia dispensa rispetto alla detta Petronilla restituirli, e pagarli li detti ducati 150 qui in Napoli frà il termine di mesi sei numerandi dal di 15 maggio corrente, e fra tanto gratis gratia, et amore e senza ne interessurio alcuna frà detto tempo col patto esecutivo in ampia forma designazione in curia et altri patti e come chè detti coniugi insolidum hanno da esso presi ad imprestito li ducati 150 impiegarli nel di loro negozio di guantaro e pelli che al presente esercitano in una bottega alla strada di Montoliveto di questa città in vantaggio, e utile di essi coniugi, e per sostegno loro e della di loro fameglia, perciò senza pregiudizio della promessa, et obligo insolidum da essi coniugi fatto, et obliga generali di tutti li di loro insolidum beni presenti e futuri, e delle doti e ragioni dotali di detta Petronilla. Detti coniugi per la loro concorrente quantità di detti ducati 150 hanno obligato et ipotecato a suo beneficio in specie, e sotto special obligatione pegno et ipotegato tutte le robe di pelle et altre mercanzie esistenti in detta loro bottega e negozio, e che in specie con detto suo denaro si compraranno et in detta bottega s'immetteranno per rinforzo, e vantaggio d'esso negozio con amplissimo privilegio, e beneficio di prelazione in firma siccome questo, et altro ampliamente appare da Istromento di Imprestito stipulato a 15 Maggio corrente per mano di Notar Domenico Vassallo di Napoli e per essi cioè detta Petronilla Guarino sua moglie e per mano di Notar Domenico Vassallo di Napoli a Gennaro Carola e per altritanti.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1174, 9 settembre 1751, p. 320:

A Gasparo Traversa docati dodeci e per esso a D. Lonardo Carelli, e sono per la terza del piggione maturata à 4 settembre corrente per causa dell'affitto del quarto appartamento dove al presente abbita con camerina sopra lastrico e tutte Comodità delle Case di detto D. Lonardo site al Vico di S. Michel Arcangelo alla Scesa del Giesù Vecchio di questa Città in virtù di Cautela d'affitto che vi appare e con detto pagamento di ducati 12 resta detto Lonardo intieramente sodisfato di tuta questa prima terza ut supra maturata a detto dì 4 settembre corrente, e per esso al detto Buro per altritanti.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1184, 10 Gennaio 1752, pp. 26-27:

A Don Gaspare Traversa ducati cento e per esso à Gennaro Carola e Petronilla Guarino coniugi et à Ciascuno d'essi insolidum; e sono detti ducati 100 per tanti, che da esso suddetto Gaspar Traversa si danno, in mutuo e all'Imprestito alli suddetti Gennaro e Petronilla coniugi insieme per dovercili li medesimi insieme restituire, e pagare qui in Napoli, siccome l'istessi Coniugi e ciascuno d'essi insieme hanno promesso e si sono obligati anche precedente regia dispensa à res.po di detta Petronilla restituirli è pagarli detti 100 ducati qui in Napoli fra il termine di mesi sei, numerandi da sette corrente in avanti è fra tanto senza interesse, ne interessurio alcuno, mà gratis, gratia et amore con patto però. Che necessitandoli prima di compire detto tempo li detti 100 ducati, coll'avviso di 15 giorne, prima che esso have fare à detti Coniugi, li medesimi siano tenuti e

debbano conforme si sono insieme obligati, subito resituirli detti ducati cento, nonostante la dilazione suddetta da esso concessali, e col patto esecuti in ampia forma designazione di curia, et altri, et signater con dichiarazione che oltre li detti ducati 100 al presente da esso imprestateli li suddetti coniugi li sono debitori in altri ducati cento cinquanta anche da esso imprestatili à 15 Maggio 1751 in virtù di Istromento stipulato per mano di Notar Domenico Vassallo di Napoli che furono impiegati nell'infrascritto negozio; che quest'altri ducati Cento detti coniugi l'hano da sue presi ad imprestito per impiegarli nel di loro negozio di Guantaro, è pelle Concie, che esercitano in una bottega alla Strada di Monteoliveto di questa città, per maggiore utile e vantaggio del medesimo negozio, e per sostegno di essi coniugi, e della di loro famiglia, per la qual cosa senza pregiudizio della Generale obligazione di tutti li beni, mobili e stabili presenti e futuri d'essi coniugi, e delle doti, e ragioni sotali di essa Petronilla, e dall'obligo, e promessa per essi insieme fatta come sopra per la concorrente quantità di detti altri ducati 100, hanno anco à suo beneficio ogligato, et hipoticato in speciale e sotto speciale obligazione; in luogo di Pegno, et hipoteca tutte le robbe mercanzie, esistentino, in detta loro bottega e negozio, come comprati, e comprande, con questi ducati 100 et altro suo proprio denaro, come sopra per rinforzo di detta bottega, utile e vantaggio di d.tti coniugi, com amplissimo privilegio e beneficio di prelazione, à qualsiasi altri loro Creditori, in ampla forma siccome questo, et altro amplamente appare dall'Istromento d'Imprestito questo di 7 Gennaio corrente stipulato per detto Notar Domenico Vassallo di Napoli al quale si riferisce e per essi cioè detta Petronilla Guarino per mano di detto Notar Domenico Vassallo di Napoli à Gennaro Carola per altritanti.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1188, 3 giugno 1752, pp. 970-971:

A Gaspar Traversi ducati cento e per esso a d. Giulio Mirabelli patrizio della città di Amantea al presente in Napoli e sono per tanti che da esso se li danno in mutuo et all'imprestito graziosamente et amorevolmente per doverceli restituire e pagare siccome detto don Giulio ha promesso e si è obligato restituirli e pagarli qui in Napoli li suddetti ducati 100 fra il termine d'un anno da 3 corrente in poi numerando e fra tanto senza interesse né interessurio alcuno ma gratis, gratia et amore col patto esecutivo in ampia forma designazione di Curia ed altri patti, siccome questo et altro ampiamente appare dall'Istromento di Mutuo stipulato per mano di Notar Domenico Vassallo di Napoli sotto li 3 corrente al quale si riferisce e per esso a d. Giuseppe Milante per altritanti.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1206, 1 dicembre 1752, p. 770:

A Gaspar Traversi ducati dieci e per esso a Gennaro Tambaro a compimento di ducati 17 atteso li altri 7 ducati per detto compimento li ha da esso ricevuti in denari contanti e tutti son per tanti che da esso se l'improntano graziosamente ed amorevolmente senza interesse alcuno per doverseli restituire e cioè ducati 7 d'essi per tutto il corrente mese di dicembre e li restanti ducati 10 alla ragione di carlini 30 il mese prossimo passato dal primo Gennaro 1753 in avanti, e sino all'intiera sodisfazione della qual somma di ducati 17 il detto D. Gennaro le ne ave anche cautele con poliza Bancale di tutte al medesimo nostro Banco pag.le nel modo di sopra espressato possesso di esso esistente per sua maggiore cautela et in data de 24 novembre prossimo passato per esso a D. Silvestro Tambaro.

ASBN, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1222, 15 febbraio 1753, p. 304:

A Gaspar Traversi ducati dodeci e per esso a D. Lonardo Carelli, e sono per la 3a de 4 Gennaro 1753 per l'affitto del 4° appartamento delle sue case sito a canto S. Pietro à Fusariello di Seggio di Porto, e resta detto Carelli intieramente sodisfatto così di detta 3a come tutto il passato e con dichiarazione che resta da esso licenziato l'affitto suddeto che deve terminare à 4 Maggio 1753 e così si riferisce e per esso al detto Buro per altritanti.

ASBN, Banco del Popolo, giornale di cassa, matr. 1757, 16 settembre 1757, p. 625, in V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi* cit. p. 31:

A D. Giuseppe Broggia, ducati 20, notata a fede del corrente, e per esso al Mag. Francesco Traversi, e sono a compimento di 40 ducati, atteso li altri 20 li ha ricevuti per il medesimo Banco, con polizette notate fedi, e tutti detti ducati 40, sono in soddisfazione ed intero prezzo di Due pezzi di quadri senza cornice, di sei e sette in circa, di Bambocciate fatte dal Magnifico Gaspare Traversi suo fratello, al presente dimorante nella Città di Roma, e di suo ordine e del detto don Francesco suo fratello ad esso venduti et accordati tra di loro, restando saldati e soddisfatti tutti gli altri quadri dal Gaspare ad esso venduti, e consignati sino alli 5 del cadente, da don Francesco come sopra certificazione con sua firma autografa, per notar Costantino Palumbo di Napoli.

Archivio di Stato di Roma (ASR), 30 Notai capitolini, uff. 39, 28 Gennaio 1758, *Dotale scutorum 400 cum augmento scutorum 50*, cc. 7-11:

Essendo stato trattato, concluso, e stabilito coll'aiuto di Dio il Matrimonio tra l'onesta zitella Signora Caterina Traversi, mediante la persona del Signore Gaspare Traversi di lui fratello da una parte, ed il Signore Giuseppe Mori dall'altra parte, e volendo tutto ciò ridurre à pubblico istrumento acciò la verità sempre, e in ogni fututo tempo apparisca, quindi è che
Alla presenza di me Notaro , e testimoni infrascritti presente, e personalmente costituito il Signore Giuseppe Mori figlio del quondam Bastiano Romano a me noto cognito, il quale promette e si obbliga di prendere per sua legittima sposa la Signora Caterina Traversi e con essa servate prima le cerimonie della S. Romana Chiesa e Sagro Concilio di Trento consumare il Santo Matrimonio perché così…
Vice versa poi presente, e personalmente costituito il Signore Gaspare Traversi figlio di Domenico da Genova e fratello rispettivamente della suddetta sorella Caterina, il quale promette, e s'obbliga di dare per sua Legittima Sposa, e consorte la Signora Caterina Traversi sua sorella al suddetto Signore Giuseppe Mori, e fare, che con esso servate le solennità della S. Romana Chiesa, e Sagro Concilio di Trento consumi il S. Matrimonio liberamente etc. perché così sia…
E per dote, e nome di dote di detta Signora Caterina Traversi, il detto Signore Gaspare fratello della medesima costituisce ed assegna al detto Signore Giuseppe Mori futuro sposo la somma quantità di scudi quattrocento moneta Romana di giuli X per scudo; cioè scudi 200 in tanti denati contanti, e li residuali scudi 200 in tanti mobili, masserizie di casa, vesti, et abiti di detta Signora Caterina così fra di loro in detta somma concordemente apprezzate e valutate e descritte in un foglio, che si consegna à me Notaro ad effetto di inserirlo nel presente istrumento del tenore di quali robbe tutte detto Signore

Giuseppe Mori confessa mediante il suo giuramento averle avute e ricevute avanti la stipolazione de presente istrumento, facendone a favore di esso Signore Gaspare e suoi etc. quietanza finale in forma anche per patto.
E li altri scudi 200 il medesimo Signore Giuseppe futuro sposo ha e riceve dal detto Signore Gaspare in moneta contante, e tanti sicchini papali, quali tira à se, e tirati disse essere tanti, e parimenti ne hà fatto e fa a favore d'esso Signore Gaspare, e suoi quietanza finale in forma, anche per patto etc. rinunciando etc. alla speranza etc. E per l'amore, che esso Signore Giuseppe Mori dice e dichiara portare alla Signora Caterina sua futura sposa, la dote suddetta come sopra avuta, e ricevuta del proprio l'accresce e aumenta in altri scudi cinquanta, che in tutto formano la somma si scudi quattrocento cinquanta ed in tanto la suddetta Dote, come sopra assegnata, ricevuta, ed accresciuta il predetto Signore Giuseppe Mori promette, e s'obliga mantenere, e conservare, e più tosto accrescere, che diminuirla, e l'ipoteca sopra tutti i suoi Beni stabili, mobili, azzioni, rogazioni in qualsivoglia luogo posti, ed esistenti, e in caso poi di restituzione della medesima tanto costante, che dissoluta il Matrimonio promette e si obbliga restituire assieme con il quarto dotale à tenore dello statuto di Roma al quale costituendola ad esso per allora… irrevocabile come in causa propria con tutte le facoltà necessarie, et opportune perché cosi sia…
Quae omnia etc. alias etc. ad omnia data etc. de quibus etc. quod. Etc. pro quibus etc. dicti D. D. Gaspar Traversi, et Joseph Mori sese heredes etc Bona Iura etc. in Ampliori Reverenda Camerae Apostolicae forma solitis cum clausolis citra etc. obligarunt etc. rentes etc. consentientes etc. … unica etc. sicque factis etc. iuraviunt super quibus etc. Actum in Ven. Conventu S. Crisognoni Urbis presenti bus D. D. Cosma Costantini fil. D. Felici Antoni Asculano, et Antonio Moretti sil. Quondam Josephi Mariae Romano testibus.

ASR, 30 Notai capitolini, uff. 39, cc. 9-10:

Nota delle Robbe date per dote dal Signore Gaspare Traversi alla Signora Caterina Traversi sua sorella sposa del Signore Giuseppe Mori.

Un S. Pasquale con cornice con putto	S. 10
Due quadri di palmi 4: e tre con cornice, un S. Antonio con Bambino e un S. Paolo	S. 20
Due ovati con cornici in uno di essi, un S. Giuseppe con Bambino, e l'altro l'eterno Padre con suo figlio Santisstimo nelle ginocchia morto ambedue	S. 24
Un paro di banchi di ferro con due tavole	S. 03:30
Una coperta bianca	S. 06
Una coperta bottita di bambacina	S. 08
Una veste d'amuer cenerina	S. 22
Una veste di drappo fiorita	S. 10
Una veste torchina	S. 01
Una veste verdone	S. 02:50
Una cantuscia di seta torchina	S. 20
Un sottanino giallo di nobilio	S. 02:50
Un sottanino scarlatto	S. 03
Un sottanino giallo	S. 01:20
Un busto nergro d'amuer	S. 5:50
Un sottanino d'amuer color di Rosa	S. 04
Una Polacchina scarlattata	S. 01
Manichetti Bianchi	S. 02:50

Manicotti	S. 01
Due tovaglie	S. 01:50
Sei salviette in pezzi di Bombaco	S. 01:20
Due lenzuola sottili	S. 04:50
Una tovaglia con Merletti	S. 01:50
Canne sette Merletti a giuli cinque la canna	S. 03:50
Due Scaltini	S. 01:20
Zinali di taffetano negri	S. 01:20
Fazzoletti per le spalle e scuffie in regalo	
Sei file di perle	S. 7
Due para d'orecchini	S. 11
Due Anelli	S. 10
Un paro di Candelieri d'argento	S. 26
Camiscie, sinali, calzette e scarpe in regalo	
Somma in tutto	S. 216:10

ASR, 30 Notai capitolini, uff. 39, 28 Gennaio 1758, *Renunciatio*, cc. 19-20:

Essendo stata trattato, concluso e stabilito il Matrimonio tra la Signora Catarina Traversi da sua parte, et il Signore Giuseppe Mori dall'altra colla cortese interposizione del Signore Gaspare Traversi fratello carnale della medesima, quale abbia assegnato a detta Signora Caternia sua sorella la dote di scudi quattrocento moneta Romana di giuli X per scudo e dal medesimo Giuseppe Mori avuta, ricevuta ed aumentata in altri scudi Cinquanta, che in tutto formano la somma di scudi Quattrocento cinquanta moneta, e volendo li medesimi contraenti rinunciare scambievolmente alle ragioni Paterne, e Materne; Quindi è che
Alla presenza di me Notaro e testimoni infrascritti presente e personalmente costituito il Signore Giuseppe Mori figlio del quondam Bastiano Romano a me notaro cognito di sua deliberata. E spontanea volontà, et in ogni altro miglior modo sollenemente rinuncia a tutte e singole ragioni ed azzioni, che in qualsivoglia modo avesse ò potesse avere sopra li beni Materni, e Paterni di detta Signora Sposa perché così sia e non altrimenti.
Vice versa poi presente, e come sopra personalmente costituita la detta Signora Caterina Traversi figlia di Domenico da Genova a me Notaro cognita di sua deliberata, e spontanea volontà, ed in ogn'altro miglior modo, che puole, e deve renunciare a tutte e singole raggioni, che sopra li Beni Materni e Paterni de Juro gli competono ed in avvenire gli potessero competere solennemente protestandosi di non avere dai medesimi più che pretendere, essendo già stata soddisfatta della sua dote, come sopra costituitagli perché così sia e non altrimenti.
Qual rinuncia, e tutte, e singole cose nel presente istrumento contenute ed espresse etc. detti contraenti promisero attendere, e inviolabilmente osservare, ne contro le medesime fare, dire, opporre, ò venire sotto qualsivoglia pretesto cauas, ingegno, o quesito …, altrimenti etc.
Quae omnia etc. alias etc. ad omnia data etc. de quibus etc. quod. Etc. pro quibus etc. dicti D. D. Gaspar Traversi, et Joseph Mori sese heredes etc Bona Iura etc. in Ampliori Reverenda Camerae Apostolicae forma solitis cum clausolis citra etc. obligarunt etc. rentes etc. consentientes etc. … unica etc. sicque factis etc. iuraviunt super quibus etc. Actum Romae Domii dictae D. Catharinae Traversi posit a enspectu Ven. Monasterii S. Ruffinae. Presentibus D. D. Antonio Moretti fil. quondam Josephi Mariae, et Domenico Orlandi fil. D. Augustini ambodus Romanis testibus.

ASR, 30 Notai capitolini, uff. 23, notaio Parmegiani, vol. 665, *Dos s. 300 Pro D. Rosina Orlandi*, 28 gennaio 1759, c. 169 ss.:

In mei etc. testiumque personaliter constitutus D. Augustinus Orlandi filius quondam Thomae Romanus mihi cognitus sua sponte ac alius omni ect. In leg.mam sponsam tradere promisit d. Gaspari Traversi fil. D. Dominici Neapolitano presenti ect. D.m Rosinam Orlandi eius filiam Romanam licet absentem, me ect, facere et curare, quod eadem in d. spons.m consentiat et cum eo servatis solemnitatibus Sacrae Romanae Ecclesiae et Sacri Concili tridentini Matrimonium contrahet et consumabit hic Romae lib. etc. alias etc. de quibus etc.
Viceque autem versa supra dictus Dominus Gaspar Traversi filius D. Dominici mihi etc. cognitus sua sponte etc. ac alius omni etc. in eius legittimam sponsam accipere promisit dictam Dominam Rosinam Orlandi, et cum ea servatis solemnitatibus predictis Sacrum Matrimonium contrahere et consumare hic Romae lib. alias de quibus.
Pro dote autem et dotis nomine predictae D.ae Rosinae Orlandi futurae sponsae predictus dominus Augustinus Orlandi illius pater constituit, et assignavit dicto D. Gaspari Traversi futuro sponso ut supra presenti etc. summam scutoni tercentum monetae Romanae julis X pro scuto consistentis videvicet
Pro rata scutorum octuaginta in duo subsidis dotalibus Venerabilis Arch.iis SS.mae Annae Urbis.
Pro alia rata scutorum viginta quinque in alio subsidio dotali S. Petri in Vaticano.
Pro alia rata scutorum viginti quinquo in alio subsidio dotali S.mi Rosarii in V. Ecclesia S. Maria Supra Minerva.
Pro alia rata scutorum septuaginta in pecunia numerata, quae presentus dictus Gaspar Traversi med.tis etc. fassus fuit, et fatetur mensualiter et in contanti habuisse et recepisse de quibus se bene contentum et satisfactum vocavit exceptionis etc. speique etc. ad cautelam renunciavit etc. et d. Augustinum Orlandi suosque etc. sine tamen prejiudicio residualis summae in forma quietavit etiam cum pacto etc. et
Pro reliquis scutis scutorum centum pariter in contanti solvendis et exbursandis [….] dictus D. Augustinus Orlandi solvere et exbursare promisit dicti D. Gaspari Traversi ut loco presenti etc. infra terminum trium annorum ab hodie proxime futurorum et ad rationem scutorum triginta trium et ob. Triginta trium pro quo libet anno, pacto tamen expresso, quod dictus D.us Augustinus Orlandi solvere debeat fructus dotales ad rationem scutorum trium pro quo libet cento, et anno, et pro illa summa tantum, de qua remanebit debitor, excepto tamen in primo anno in quo conventum extitit inter dictas partes quod currere non debeant supra dicti fructus dotales quia… etc.
Quam quidem dotem et supra constitutam assignatam receptam et respective promissam petit D. Gaspar Traversi futurus sponsus ex nunc pro tunc et quando etc. promisit una cum quarto et juribus dotalibus manutenere et conservare pro dicta D. Rosina Orlandi eius futura sponsa et filis et in casu restitutionis, seu assicurationis illius tam constitute, quam soluto Matrimonio, eisdem et quibus de jure, et dicte Ven. Arch. SS.mae Annae Urbis quo ad [….] eius subsidium evenientibus ratibus contentis in [….] dotali ad quam etc. restituere seu rassecurare promisit hic Romae lib. etc alius de quibus etc. interim vero dictam dotem unam quarta, et juribus dotalibus hinc inde superlucrantis ad formam statutorum Urbis obligavit, et hypothecavit super omnibus [……..] juribus, creditis, et actionibus quibuscumque praesentibus et futuris in quovis loco positis et existentibus ; in quam casum restitutionis seu assecurationis, praedictae dedit plenam facultatem dictis eius futurae sponsae filis, et quibus de jure ut supra propria [….] omnium dictorum bonorum possesionem capiendi, captamque retinendi eaque vendendi pignorandi ac alias de […] tamquam de re propria diponendi usque ad integram dicte

dotis, quarti, et jurium dotalium satisfationem, ac omnium expensarum reintegrationrm ad habendum etc. etiam cum [….] et effectu praecarii in forma
Quae omnia etc. alias etc. quibus etc. quod etc. pro quibus etc. partes personaliter ad invicem etc. heredes etc. bona etc juroque etc. in ampliori Reverendae Camerae Apostolicae formae solitis cum clausolis citra etc. obligarunt etc. renuntiarunt etc. consentierunt etc. unica etc. sicque factis etc. jurarunt etc. super quibus etc.
Actum Romae in V. Convento S. Francisci ad Ripam presentibus R. P. D. Apollonio a Roma et Joanne Philippo suo ex ordine reformatorum S. Francisci testibus.

Archivio storico del vicariato di Roma (ASVR), Parrochia di Santa Maria in Travestevere, *Liber Baptizatorum ab anno 1755 usque ad 1766*, 28 ottobre 1760, c. 184:

R.mus Dominus Michael Zangarelli huius Basilicae S. Mariae Transtiberim canonicus de mei Joseph Carmigiani vicary perpertui eiusdem Basilicae licentia baptizavit infantem natum die 20 dicti ex D. Gasparo Traversi f. Dominici Neapolitano et ex D. Rosa Orlandi Romana fil. quondam Augustini coniugi bus ex hac Par.a cui impositum est nomen Joseph Michael Simon. Matrina Angela Puccinelli fil. Octavy Romana Par. S. Ceciliae, Obst. Olimpia Mari Romana Par. S. Ceciliae.

ASVR, Parrochia di Santa Maria in Travestevere, *Liber Baptizatorum ab anno 1755 usque ad 1766*, 1764, c. 239 v.:

Reverendissimus D. Alexander de Turre Canonicus huius Basilicae S. Mariae Transtiberim de mei Josephi Carmigiani vicarius … eiusdem Basilicae licentia et presenti et assistentis baptizavit inf.m natam die 13 dicti ex Gasparo Traversi fil. Dominici Neapolitano et D. Rosa Orlandi fil. q. Augustini coniugibus ex hac Par. cui impositus fuit nomen Maria Margherita Catharina. Patrinus D. Vincentius de Turre qui tenuit per Procurator Raimundus Sorbelli fil. Sebastiani Rom. Ex hoc Par. Obst. Theresia Prosperi Romana.

ASR, Camerale II, Antichità e belle arti, 11, fasc. 283 (1764-1765), cc. non numerate:

Gasparo Traversi professore di pittura supplica ed espone all'E.V. come havendo fatto sei quadri di istorie sagre per Montalboddo prega a volersi degnare di dar il permesso di poterli estrar da Roma che dalla grazia vostra.
Io sottoscritto attesto di aver visitato… sei pezzi di quadri di diversa grandezza, e di opera moderna dipinti dal sig.r Gaspare Traversa pittore esistente in Roma stimati scudi centocinquanta moneta. 14 settembre 1764 = Giuseppe Pozzi Assessore =

Atteso il suddetto Attestato stimo che l'E.mo e R.mo Signore Cardinale Camerlengo di S. Chiesa possa concedo rosi la solita licenzia q. d. 14 settembre 1764
Gio. Winckelmann, Commissario delle Antichitò

ASVR, *Liber Baptizatorum Ecclesia Parochialis S. Mariae Transtyberim incipiens a die prima 7bry 1766 usque…*, 28 gennaio 1767, c. 8:

Ego Joseph Carmigiani viacrius Perpetus S. M. Transtiberim baptizavi inf.m hoc die natum ex Gasparo Traversi fil. Dom.ci Neapolitano et ex Rosa Orlandi fil q. Augustini Romana coniugibus huius Parochiae cui impositum est nomen Innocentius Maria Ilarius

Franciscus. Patr. Petrus Maria Ruffo fil. Q. Josephi Panormitanus (i)n. Hospitio S. Michaelis. Obst. Theresia Prosperi rom. S. Jo. de Malva.

ASR, Notai A.C. vol. 3759, Testamentum pro D. Gaspare Traversi, c. 565 ss.:

Die 31 Octobris 1770 Ind. Pontificatus SSmi D. N. D. Clementis D. R., Papae XIII, anno ndo

Avanti di me Notaro pubblico e dell'infrascritti Testimoni personalmente costituito il Sig. Gasparo Traversi fig. di Domenico Napolitano a me cognito sano per la diograzia di mente, senso, loquela, vista, udito, ed intelletto, benche infermo di corpo, e giacente in letto sapendo esser mortale, e come tale dover morire, senza sapere il giorno e l'ora della sua morte; però pria che ciò accada in sua Persona, ha risoluto, ora che si trova sano come sopra, disporre di quei pochi suoi Beni di fortuna concesseli da Iddio per sua infinita misericordia in questa valle di lagrime,e miserie piena, acciò su di quelli non abbia a nascere fra suoi Posteri, e successori lite, e controversia alcuna, nel modo seguente cioè
E principiando dalla sua anima, questa con tutto il fervore del Suo spirito raccomanda all'Onnipotente Iddio uno, e Trino invocando a tale effetto il valevolissimo Patrocino della gloriosissima sempre Vergine e Madre Maria Refuggio di Noi tutti miseri Peccatori, e l'aiuto del Suo Sant'Angelo Custode, e Santi, e Sante tutti del Paradiso, acciò si degnino in quel punto estremo, che l'anima sua distaccarasi dal suo corpo, e da quello sarà partita, condurla alla celeste Patria del Paradiso; e così sia.
Il Corpo suo poi divenuto sarà Cadavere vuole, ordina e commanda, che sia trasportato in quella chiesa parrocchiale sotto di cui caderà la sua morte, accompagnato con quella pompa funebre, che parerà, e piacerà all'infrascritta sua Erede usufruttaria all'arbitrio della quale la rimette, rimettendo ancora all'arbitrio della medesima li sufraggi per la detta sua anima.
In tutti poi, e singoli suoi Beni tanto mobili, che stabili, crediti, ragioni, ed azzioni in qualsiasi luogo, stato, e dominio posti, ed esistenti a detto testatore spettanti, ed appartenenti, e che gli potranno spettare ed appartenere in futuro per qualsiasi capo, titolo, o causa suoi Eredi universali istituisce, vole che siano, e di sua propria bocca nomina Giuseppe e Margarita Traversi suoi figli legittimi, e naturali avuti e procreati con la Sig.ra Rosa Orlandi sua direttissima Consorte per ugual porzione perche così ect.
Donna poi, e Madonna, ed Erede usufruttaria unitamente con detti suoi figli lascia, e vuole che sia la detta Signora Rosa Orlandi loro commune madre, e sua Consorte rispettivamente sintanto che la medesima naturalmente viverà, ed osserverà vita vedovile, privando del tutto in simili casi; e con proibizione, che non possa alienare cosa alcuna della suddetta Eredità, senonchè quel tanto occorrerà per supplire alle spese necessarie per il mantenimento si de suoi figli, miei Eredi, che suo, quale Eredità vole che si amministri interamente, e liberamente dalla detta sua Consorte sinchè viverà, e osserverà vita vedovile come sopra, obbligando la medesima sua Consorte a convivere con detti suoi figli ed eredi, lasciandola anche Tutrice, e Curatrice de medesimi, dandogli, e concedendogli, ed …….., con dare anche providemento a detti suoi figli, in ogni miglior modo ect.
E questo ha detto, e dice esso Testatore essere il suo ultimo Testamento, volontà, e disposizione quale vole che vaglia per ragion di testamento nuncupativo sine scriptis e se per tal ragione non valesse, vole che vaglia per ragion di Codicillo, di donazione, causa mortis, e di qualunque altra ultima volontà, e disposizione meno solenne ed in ogni altro miglior modo ect. Cassando intanto, ed annullando ogni, e qualunque altro suo testamento, volonta, e disposizione, che avesse esso Testatore per lo passato potuto fare, abbenche concepiti con qualsiasi parola, e clausole derogatorie delle derogatorie alle future disposizioni e consegnati per gl'atti di chichesia pubblico Notaro volendo, ed ordinando, che il presente sia sempre ad ogn'altro preferito, in ogni miglior modo ect. Super quibus ect.
Actum Romae in habitat ione d. D. Testatoris posit. In Regione Transtiberine conspectu Venerabilis Conservatorii S. RUfinae juxta ect., presentibus ibidem

D. Xaverio Picciotti fil. quondam Falci Antonii de Pretore Chieten
D. Philippo Catena fil. quondam Joannis Mariae Narnien.
D. Francisco Bernardi fil. quondam Joannis Jaconi de Horto….. in Corsica Mariannen.
D. Josepho Presta fil. quondam Joannis de Monte Novo Senogaglien.
D. Michaele Gervasi fil. quondam Valentini Romano
D. Joanne Iuliani, fil. D. Philippo Romano, ac
D. Aloysio Tiburtini fil quondam Innocentii Firmano
Testibus ad supta omnia, et singula vocatis, habitis, specialitis, atque rogatis

ProD. Clemente Jacobatius A.C. Notaro
Cristoph, Invernizzi Not. Subst, rog.

Archivio storico di San Paolo, *Istromenti dal n°1al n°16 dall'anno 1665 al 1797*, Busta A, cc. non numerate.

Nota de Quadri dipinti da Gaspare Traversi consegnati nel 1790 da Rosa Orlandi Traversi alla Propaganda
1. Quadro di palmi 7 e 5 rappresentante la Regina Ester
2. Detti di palmi 3 l'uno con cornici dorata rappresentante fatti storici
2. Detti di Tela da Testa per traverso rappresentanti l'uno la Sammaritana e l'altro la Cena di Nostro Signore Gesù Cristo
2. Detti in Tela di palmi 13 l'uno per traverso rappresentanti Storie della Sacra Scrittura
2. Detti in Tela come sopra per traverso rappresentanti diverse Bambocciate
2. Detti in Tela rappresentanti Paesi
2. Detti in Tela di palmi 7 e 5 l'uno rappresentanti Bambocciate
2. Detti in Tela d'imperadore rappresentanti l'Erodiade con la Testa di San Giovanni Battista
1. Detto in Tela di palmi 4 rappresentante la Madonna con il Bambino
2. Detti in Tela di palmi 4 rappresentante la Madonna con il Bambino
2. Detti in Tela per traverso rappresentanti Marine
1. Detto in Tela di palmi 3 rappresentante una Capanna
13. Detti in Tela di palmi 3 l'uno rappresentanti Vedute e Paesi
2. Detti in tela di palmi 4 l'uno rappresentanti come sopra
1. Quadro in Tela di palmi 4 rappresentante la Madonna con il Bambino
2. Detti in Tela da Testa l'uno rappresentante S. Maria Maddalena e l'altro S. Girolamo
2. Detti in Tela da mezza Testa rappresentanti l'uno S. Anna e l'altro una Madonna con il Bambino

Bibliografia generale

G.B. della Porta, *Della fisionomia dell'uomo*, Napoli 1563.
G.B. della Porta, *De Humana Phisiognomia*, Napoli 1602.
G.P. Bellori, *Le vite dei pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672. C. Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Paris 1698.
G. B. Comazzi, *Politica e religione trovate insieme nella persona, parole, ed' azioni di Giesu Cristo, secondo l'evangelio di San Gioanni, dal conte Gio. Battista Comazzi*, Nicopoli 1706-1707.
G. B. Comazzi [a cura di], *Caracteres virorum ac foeminarum illustrium ex C. Cornelio Tacito desumpti*, Trento 1711.
L. da Vinci, *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci nuovamente dato in luce colla vita dell'istesso autore scritta da Rafaelle Du Fresne*, Napoli 1733.
G. L. Berti, *De Theologicis Disciplinis Libri 37*, Romae 1739.
L. D. Barone di Liveri, *L'abbate*, Napoli 1741.
B. De Dominici, *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-42.
G. L. Berti, *Delle glorie dell'antichissima e fedelissima città di Corneto*, Roma 1745.
L. A. Muratori, *Delle Riflessioni sopra il Buon gusto nelle Scienze e nell'Arti di Lamindo Pritanio dedicato al Reverendissimo Pa dre Fr. Rafaello da Lucagnano*, Napoli 1745
G. L. Berti, *Augustinianum Systema de Gratia e Bojani et Janseniani erroris insimulatione vindicatum*, Romae, 1747.
P. Metastasio, *Opere drammatiche del signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo*, 5 volumi, Piacenza 1750-1753
F. Galiani, *Della moneta*, Napoli, 1751, voll. 5.
W. Hogart, *The Analysis of Beauty*, London, 1753.
Du Bos, *Réflections critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris, 1756.
C. Goldoni, *La Cantarina*, Roma 1756.
C. Goldoni, *Lo Speziale, farsetta per musica a quattro voci di Poliseno Fegejo pas. ar. da rappresentarsi nel Teatro alla Valle nel carnevale dell'anno 1757. Dedicata a sua [...] contessa di Stainuille [...]*, Roma 1757.
F. Galliani, *Delle lodi di Papa Benedetto XIV*, Napoli 1758.
G. L. Berti, *Prose volgari*, Firenze 1759.
P. Flaminio da Parma, *Memorie istoriche dei frati Minori della provincia di Bologna* 1760.
P. Flaminio da Parma, *Memorie istoriche dei Conventi e delle chiese*, Parma 1761.
P. Metastasio, *Artaserse, Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1762. Dedicato alle Dame Romane*, Roma 1762.
F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763.
A. Genovesi, *Lettere accademiche* 1764.
G. Vasi, *Indice Storico del Gran Prospetto di Roma*, Roma 1765.

A. Genovesi, *Lezioni di commercio* Napoli, 1765-1767.
F. Livigni, *La finta baronessa, commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'esta di quest'anno 1767*, Napoli 1767.
F. Galiani, *Dialoghi sul commercio dei grani*, Napoli, 1769.
J. J. Le Français de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Yverdon 1769.
C. Bianconi, *Pitture Scolture ed Architetture delle chiese, luoghi pubblici, Palazzi e case della città di Bologna*, Bologna 1776.
J. E. Liotard, *Traité des Principes et des Régles de la Peinture*, Geneve 1781.
P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, Napoli 1784.
P. Sigismondo, *Descrizione di Napoli*, Napoli 1788.
A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, Venezia 1792.
P. Zani, *Enciclopedia critica metodico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1794.
Guattani, *Roma descritta ed illustrata*, Roma 1805.
Bottari·Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura*, Milano 1822.
P. Donati, *Nuova descrizione delle città di Parma*, Parma 1824.
P. Zani, *Enciclopedia metodica*, ed. 1824.
L. Scarabelli, *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*, Lodi 1841.
G. Buttafuoco, *Nuova guida della città di Piacenza*, Piacenza 1842.
L. Catalani, *Le Chiese di Napoli*, Napoli 1845.
G. Carducci, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo 1855.
G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872.
D. Monaco, *Guide général du Musée National de Naples suivant la nouvelle numération d'après le dernier classement : avec plan du musée et une description historique sur Pompéi et Herculanum*, Naples 1873.
Napoli, *Catalogo dell'esposizione Nazionale di belle Arti in Napoli* a cura di P. Carafa di Noja, Napoli 1877.
Napoli, *Catalogo del Museo Filangieri*, 1888.
Rouen, *Catalogue du Musée de Rouen*, 1890.
A. Venturi, *La Galleria Nazionale di Roma*, in "Le Gallerie Nazionali", Roma 1896.
P. Lafond, *L'ivresse de Noé par Zurbaran au Musée de Pau*, in « La Revue de l'art ancien et moderne», 1899
H. Pontier, *Musée d'Aix*, Aix-en-Provence 1900, II partie.
G. Cosenza, *Giuseppe Bonito*, in "Napoli Nobilissima", vol. XI,1902.
M. Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo Borbone*, in "Archivio storico per le province napoletane", 28, 1903.
L. Cerri, *Piacenza e Provincia*, Piacenza 1908.
G. Picconi, *Serie dei Ministri e Vicari provinciali della provincia di Bologna*, Parma 1908.
Strasburgo, Catalogo del museo, *Verzeichnis des Kunstmuseums der Stadt Strassburg*, Strassburg 1912.
B. Croce, *I teatri di Napoli*, Bari 1916.
Berkeley-Gentili, *Catalogo della esposizione*, Roma 1919.
P. Napoli Signorelli, *Delle opere inedite sul regno di Ferdinando IV*, Napoli 1921.
Firenze, *Mostra sulla Pittura italiana dei secoli XVII e XVIII*, catalogo della mostra, Firenze 1922.
L. Bérthamieu, *Catalogue déscriptif du Musée de Narbonne*, Narbonne 1923.
F. Hermanin, *Catalogo della Real Galleria D'Arte Antica di Roma*, Bologna 1924.
M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700 – note e impressioni*, San Casciano Val di Pesa 1925.

R. Longhi, *Lettere pittoriche – Roberto Longhi a Giuseppe Fiocco*, in "Vita Artistica", 1926. G. Fiocco, *Lettere pittoriche – Risposta di G. Fiocco a R. Longhi*, in "Vita Artistica", 1926.
R. Longhi, *Replica e conclusione – Roberto Longhi a Giuseppe Fiocco*, in "Vita Artistica", 1926.
G. Fiocco, *Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti*, in "Rivista mensile della città di Venezia", Aprile 1927.
R. Longhi, *Di Gaspare Traversi*, in "Vita artistica", 8-9, 1927.
R. Longhi, *Un'aggiunta al Traversi*, in "Vita Artistica", 10, 1927.
R. Longhi, *Altri dipinti di Gaspare Traversi*, in "Vita Artistica", 11-12, 1927.
A. Corna, *Guida storico artistica di Santa Maria di Campagna*, Bologna 1928.
G. Fiocco, *Pittura veneta del Seicento e del Settecento*, Firenze-Parigi 1929.
G. Fiocco, *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*, in «Rivista della città di Venezia», 1929.
M. Vaughan, *Masterpieces in the Hamilton Collection*, in "Art News", April 27, 1929.
Venezia, *Mostra del Settecento italiano*, catalogo della mostra, Venezia 1929.
A. De Rinaldis, *Bonito,Giuseppe*, voce in "Enciclopedia italiana", VII, Roma 1930
A. Biancheri, *Chirurgia*, voce in "Enciclopedia italiana", X, Roma 1931.
A. De Rinaldis, *La Galleria Nazionale d'arte Antica*, Roma 1932.
G. Fogolari in *Il Settecento italiano* a cura di G. Fogolari, V. Moschini, F. Hermanin, M. Dazzi, G. Morazzoni, I, Milano-Roma 1932
L. von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, Roma 1933.
A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'Arte in Italia, Provincia di Parma*, Roma 1934.
Parigi, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogo della mostra, Paris 1935.
Wiesbaden, *Italianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, catalogo della mostra a cura di H. Voss, Wiesbaden 1935.
P. C. Masini, *Il P.R. Rossi da Lugagnano*, in "Studi Francescani", 1936.
C. Lorenzetti, *La pittura napoletana del XVIII secolo*, in Napoli, *La pittura napoletana dei secoli: XVII, XVIII e XIX*, catalogo della mostra, Napoli, 1938.
E. Wind, *Borrowed Attitudes in Reynolds and Hogarth*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 2, 1938-9.
S. Ortolani, *Traversi Gaspare*, voce in *U. Thieme- F. Becker, Allgemeines Lexikon des Bildenden Künstler*, Leipzig 1939.
A. Pettorelli, *La Chiesa di Santa Maria di Campagna*, Piacenza 1940.
O. Giannone, *Giunte alle Vite dè Pittori Scultori ed Architetti Napoletani di B. De Dominici*, (ms, del 1773), a cura di O. Morisani, Napoli, 1941
W. Heil, *Neapolitan Baroque Paintings in The Young Museum*, in "Pacific Review", a cura di M.H.de Young Memorial Museum, 1942.
C. Lorenzetti, *La pittura italiana del Settecento*, Novara 1942.
E. Damming, *Il movimento giansenista a Roma nella seconda metà del XVIII secolo*, Città del Vaticano, 1945.
P. Fr. Callistus, *La Basilica di San Crisogono*, Roma, 1947.
Genova, *Catalogo della Mostra della Pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, a cura di Antonio Morassi 1947.
A. Ottaviano Quintavalle in *Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Parma, 1948.
R. B. Beckett, *Hogarth*, London, 1949.
C. C. Cunningham, *The Quarrel by Gaspare Traversi, from an article by C. C. Cuningham in the January, 1949*, Bulletin of the Wadsworth Atheneum, in "The Art Quarterly", 1949.
W. Suida, *A Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota, 1949.

R. Longhi, *Traversi, un'opera e nuove notizie*, in "Paragone", 1950, 1, pp. 44-45.
San Francisco, *Works of Art*, a cura di M.H. de Young Memorial Museum, San Francisco 1950.
L. Van Puyvelde, *La peinture flamande à Rome*, Bruxelles 1950.
A.M. Brizio, *La moda in cinque secoli di pittura*, Torino 1951.
R. Bacchelli-R. Longhi, *Teatro ed immagini del '700 italiano*, Torino 1953.
B. Molajoli, *Opere d'arte del Banco di Napoli*, Napoli 1953.
V. Bloch, *Tutta la pittura di Vermeer di Delft*, Milano 1954.
R. Causa, *La Madonna nella Pittura del '600 a Napoli*, Napoli 1954.
N. di Carpegna, *Esposizione temporanea delle pitture seicentesche e settecentesche della Galleria Nazionale*, Roma 1955.
Napoli, *Mostra del Ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra a cura di G. Doria e F. Bologna, Napoli Palazzo Reale, ottobre-novembre 1954.
C. Piccolini, *San Crisogono in Roma*, Roma 1955.
A. Ghidiglia Quintavalle, *Inediti di Gaspare Traversi*, "Paragone", 1956, 81.
E. J. de Goncourt, *Pittori francesi del XVIII secolo*, Milano 1956.
M. Gregori, *Tre opere del Traversi a Castell'Arquato*, "Paragone", 1956, 81.
J. Bialostocki, M. Walicki, *Europäische Malerei in Polischen Sammlungen*, Varsavia 1957.
R. Causa, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957.
R. Causa, *La pittura del '600 a Napoli*, Napoli 1957.
L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1957.
F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.
L. Del Pane, *Una memoria sulla Pantelleria di Carlo Antonio Broggia*, in "Archivio storico italiano", 1958
N. di Carpegna in *Pittori Napoletani del '600 e del '700*, Catalogo della Mostra, Roma, 1958.
M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958.
R. Wittkower, *Art and architecture in Italy 1600-1750*, Middlesex 1958, ed. it. Torino 1958.
L. Salerno, *Traversi Gaspare in Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, Roma 1959.
San Miniato, *Mostra del Cigoli*, catalogo della mostra a cura di Mario Bucci, Anna Forlani, Luciano Berti, Mina Gregori, San Miniato 1959
E. Appolis, *Le Tiers Parti Catholique au XVIII siecle*, Paris 1960 .
G. Fiocco, *Santa Maria di Campagna*, Bologna 1960.
P. Giannone, *Vita scritta da lui Medesimo*, Milano 1960.
B. Molajoli, *Notizie su Capodimonte. Catalogo del Museo e Gallerie Nazionali*, Napoli 1960
F. Antal, *Hogarth and his place in European Art*, London 1961.
F. Haskell, *Eighteenth-century Italian Art in Paris*, in «The Burlington Magazine», CIII, 1961, febbraio.
Parigi, *La peinture italienne au XVIII siècle*, catalogo della mostra, Petit Palais Paris, novembre 1960 – janvier 1961.
Parma, *Arte in Emilia 1960-1961*, catalogo della mostra a cura di A. e C. Quintavalle, Parma 1961.
C. Pighetti, *Per la storia del newtonianesimo in Italia*, "Rivista critica di storia della Filosofia", 1961.
M. Laclotte, *Peintures inédites ou peu connues des musées de province – Fausses attributions espagnoles*, in «La Revue du Louvre et des Musées de France», 1962, n. 6.
F. Venturi, *Illuministi italiani, riformatori napoletani*, Milano-Napoli 1962.
F. Bologna, *La pittura,* in G. Doria, F. Bologna, F. Pannain, *Settecento napoletano*, Roma 1963.

U. Prota Giurleo, *I teatri a Napoli nel '600*, Napoli 1962.
Londra, *Seventeenth and eighteenth Century Italian Paintings*, catalogo della mostra, London 1963.
R. Longhi, *Studi polacchi sulla Pittura Italiana*, in "Paragone", 1964, 173. `
AA.VV. *European Works of art in the M.H. De Young Memorial Museum of S.Francisco*, Berkeley 1966.
S. Di Giacomo, *Storia del teatro San Carlino*, Napoli 1966.
F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio dei rapporti tra arte e società italiana*, Firenze 1966.
P. Rosenberg, *Rouen, Musée des Beaux-Arts. Tableaux français du XVII siècle et italien des XVII et XVIII siècles*, Paris 1966.
G. Testori, *Una collezione romana*, Roma 1966.
P. G. D'Andrea, I *frati Minori napoletani nel loro sviluppo storico*, Napoli 1967.
A. Ghidiglia Quintavalle, *Ancora un Gaspare Traversi*, in "Paragone Arte", 1967, 209.
A. Moir, *The italian followers of Caravaggio*, Cambridge 1967.
F. Valsecchi, *L'Italia nel '600 e nel '700, storia e costume*, Torino, 1967.
G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, III, Firenze 1968.
R. Longhi, *Caravaggio*, Milano 1968, (ed. 1951).
C. De Brosses, *Lettere dall'Italia*, Roma 1969.
M. Liebmann, *I pittori della realtà in Italia nei secoli XVII e XVIII*, in "Acta historiae artium", V, XV (1969), fasc. 3-4.
AA.VV. *Catalogue of Paintings, Foreign Schools, The National Museum in Warsaw*, Warsaw 1969-1970.
S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970.
M. Praz, *Scene di conversazione*, Roma 1970.
R. Villani, *Antonio Genovesi e la ricerca delle forze motrici dello sviluppo sociale*, Roma 1970.
G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, III, Firenze 1970-71.
R. Ajello, *La vita politica napoletana sotto Carlo Borbone,*in "Storia di Napoli", VIII, Napoli 1971.
E. Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni*, Milano, 1971.
A. Boschetto, *La Collezione Roberto Longhi*, Firenze, 1971.
I. Faldi, *Painting in Italy in the XVIII century*, in "The Burlington Magazine", 1971, 822.
V. E. Giuntella, *Roma nel '700*, Roma 1971.
N. Spinosa, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, in "Storia di Napoli", VIII, Napoli 1971.
A. Griseri, *La metamorfosi del Barocco*, Torino 1972.
Emiliani-Varignana, *La collezione d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna*, Bologna, 1972.
F. Firmiani, Gaspare Traversi, in *Pitture, disegni e stampe del Settecento dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Milano 1972.
B. Fredericksen-F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.) 1972.
R. Wittkower, *Arte ed architettura in Italia*, Torino 1972.
N. Spinosa, *De Caro Lorenzo*, voce in "Dizionario Enciclopedico Bolaffi" Torino 1972.
E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in "Storia d'Italia", Vol. 5, II, Torino 1973.
Enciclopedia dell'Arte Garzanti, Milano 1973
P. Garlach, S. Gieben, D'Alatri, *Catalogo del museo francescano dei PP. Cappuccini di Roma*, Roma 1973.
A. Glikman, *Musée de l'Ermitage, Peinture française des XV - XVII siécles*, Léningrad 1973.

R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Italian Schools. XVI-XVIII century*, London 1973.
P. Villani, *Mezzogiorno tra riforma e rivoluzione*, Bari 1973.
M. Causa Picone, *Disegni della società napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974.
Leningrado-Mosca-Varsavia, *Pittura italiana del Settecento*, catalogo della mostra a cura di E. Riccòmini, Bologna 1974.
F. G. D'Andrea, *Il mecenatismo del Cardinale Ascanio Filomarino arcivescovo di Napoli*, Napoli 1975.
P. A. Severino, *Basilica di San Crisogono Martire*, Roma 1975.
N. Spinosa, *"A propos d'un tableau de Francesco de Mura au Louvre"*, in "La Revue du Louvre et des Musées de France", 5-6, 1975.
G. P. Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti* a cura di G. Previtali, (Roma 1672) Torino 1976.
G. De Logu, G. Marinelli, *Il ritratto della pittura italiana*, Bergamo 1976.
R. Romano, *Napoli dal Viceregno al Regno*, Torino 1976.
P. Tomory, *Catalogue of the Italian Paintings before 1800, Sarasota: The John and Mable Ringling Museum of Art*, 1976.
F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani, nella storia della pittura*, in "Storia d'Italia", Torino, 1976, VI, Atlante.
G. Bonsante, *Galleria Estense*, Modena 1977.
P. Casini, *Il realismo di Diderot*, Bari 1977.
M.A. Pavone, *Paolo De Majo. Pittura e devozione a Napoli nel secolo dei "lumi"*, Napoli 1977.
R. Ruotolo, *Aspetti del collezionismo napoletano: il Cardinale Filomarino*, in "Antologia di Belle Arti", 1977.
J. Urrea Fernandez, *La Pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977.
F. Da Mareto, *Chiese e Conventi di Parma*, Parma 1978.
M. Causa Picone, *Il disegno a Napoli dal Giordano al Tischbein*, Napoli 1979.
P. Ceschi Lavagetto, *Gaspare Traversi*, in *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, Parma, Palazzo della Pilotta 22 settembre – 22 dicembre 1979, catalogo della mostra a cura di P. Ceschi Lavagetto, Bologna 1979.
F. Haskell, *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*, in *Civilta del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra, I, Firenze 1979,
Napoli, *Civilta del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra, Firenze 1979.
G. Previtali, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana, I, Questioni e metodi*, Torino, 1979.
N. Spinosa, *Gli anni di Carlo e Ferdinando di Borbone (1734-1805): continuità e crisi di una tradizione*, in *Civilta del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra, I, Firenze 1979.
W. von Fellenberg, *Südlichste Bastion der europäischen Kultur* (recensione alla mostra Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799), in "Weltkunst", L, 1979, 9
F. Arisi, *Pittura, scultura in legno, arredamento* in *Società e cultura nella Piacenza '700*, Piacenza 1979.
R. Ajello, *Cartesianesimo e cultura oltremontana al tempo dell'"Istoria civile"*, in *Pietro Giannone e il suo tempo*, atti del convegno, Napoli, 1980, vol. I.
F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Napoli 1980.
T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980.
Madrid, *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Catalogo della mostra, Madrid, 1980.
M. Mannini, *Gaspare Traversi*, in *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, Firenze 1980.

R. Pane, *Civiltà del Settecento a Napoli*, in "Napoli Nobilissima", XIX, 1980.
M. A. Pavone, *Precisazioni su Orazio Solimena*, in "Prospettiva", Gennaio 1980, n° 20.
V. Rizzo. *La maturità di Francesco De Mura,* in "Napoli Nobilissima", XIX, 1980.
S. Romano, *L'arte organaria a Napoli*, Napoli 1980.
N. Spinosa, *Pittura sacra a Napoli nel '700*, Napoli 1980.
E. K. Waterhouse, *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, recensione, in "The Burligton Magazine", giugno 1980.
AA. VV. *Incisori napoletani del '600*, Roma 1981.
G.C. Ascione, *Luce e anatomia in un disegno inedito di Gaspare Traversi*, in "Prospettiva", XXVI, 1981.
F. Bologna, *Traversi Gaspare*, in "Enciclopedia Europea", vol. 11, Milano 1981.
A. Brejon de Lavergnie, *La peinture napolitaine du Dix- huitième siècle*, in "Revue de l'art", 52, 1981.
Chicago Detroit, *The golden Age of Naples: Art and Civilization under the Bourbons, 1734-1805*, catalogo della mostra, Chicago, 1981.
C. De Seta, *Architettura ambiente e società a Napoli nel '700*, Torino 1981.
F. C. Greco, *Teatro napoletano del '700*, Napoli 1981. `
A. Griseri, *Arcadia: crisi e trasformazioni tra Sei e Settecento*, in "Storia dell'Arte italiana", Torino, 1981, vol. II, 2.
Lugano, *Catalogo della Collezione von Thyssen Bornemisza*, a cura di G. Borghero, Lugano 1981.
F. Navarro, *La committenza francescana di Gaspare Traversi*, in "Antologia di Belle Arti", n. 17/18, 1981.
V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in "Napoli Nobilissima", XX, 1981.
F. Valcanover, *Le gallerie dell'Accademia*, Venezia 1981.
E. Waterhouse, *Gaspare Traversi nell'Illuminismo europeo, by F. Bologna*, Recensione, in "The Burlington Magazine", giugno, 1981.
F. Barocelli, *Per la discussione sul Traversi: I. Problemi di committenza e il ciclo di Castell'Arquato*, in "Paragone", n. 383-385, 1982.
G. P. Bernini, *Lanfranco, 1582-1647*, Parma 1982.
F. Bologna, *La dimensione europea della cultura artistica napoletana*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli"*, Atti del convegno a cura di C. De Seta, Bari 1982.
M. Gregori, *Giacomo Ceruti*, Bergamo, 1982R. Causa (a cura di) *Le collezioni del Museo di Capodimonte*, Milano 1982.
M. Heimbürger Ravalli, Data *on the life and work of Gaspare Traversi (1722-1770)*, in "Paragone", n. 383-385, 1982.
R. Longhi, *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, Roma 1982
P. Rosenberg, *Tre note napoletane*, in *Arte e civiltà del Settecento a Napoli*, Atti del convegno a cura di C. De Sera, Bari, 1982.
S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani*, in "Storia dell'arte italiana", Torino, 1982, VI, 2.
N. Spinosa, *Pittura napoletana e rapporti tra Napoli e Madrid nel Settecento*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Atti del convegno a cura di C. De Seta, Bari, 1982.
N. Spinosa, *La pittura con scene di genere*, in "Storia dell'arte italiana", Torino, 1982, vol. XI.
P. Rosenberg, *L'opera completa di Chardin*, Milano 1983.
S. Rudolph, *La pittura a Roma nel '700*, Milano 1983.
Atene, *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, catalogo della mostra, a cura di R. Middione e F. Petrelli, Napoli, 1984.

R. Causa, *La Pittura a Napoli dal Caravaggio al Giordano*, in *Civiltà del '600 a Napoli*, Napoli 1984.
D. Puncuh, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca : note archivístiche dai registri contabili dei Durazzo*, in "Rassegna degli archivi di stato", 44.1984.
N. Spinosa, *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, Napoli 1984. (schede a cura di F. Navarro).
F. Bologna, *Ancora di Gaspare Traversi nell'illuminismo e gli scambi artistici fra Napoli e la Spagna alla ripresa naturalistica del XVII secolo*, in *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*. Atti del convegno del 1981, Napoli 1985.
G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985.
Madrid, *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, catalogo della mostra a cura di A.E.Perez Sànchez e M. Mena Marquez, Madrid 1985.
A. R. Murphy, *European Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, An illustrated Summary Catalogue, Boston 1985.
Napoli, *Bernardo Cavallino*, catalogo della mostra, Napoli, 1985.
F. Barocelli, *Di Gaspare Traversi: due scene ed un autoritratto*, in "Paragone", 431/433, 1986.
G. Borghero (a cura di), *Collezione Thyssen Bornemisza*, Milano 1986.
R. Middione – L. De Castris, *La Quadreria dei Girolamini*, Napoli 1986.
V. Rizzo, *Nuovi contributi a Francesco De Mura*, in "Napoli Nobilissima", XXV, 3-4, 1986.
J. T. Spike, *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of painting in ltaly*, Firenze, 1986.
P. Ariès, G.Duby, *La vita privata dal rinascimento all'illuminismo*, Laterza, Bari 1987.
R. Cioffi, *La Cappella Sansevero; arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1987.
B. Passamani, *Brescia e Ceruti: patrizi, popolo, pitocchi. Alla ricerca di "fatti certi" e di "persone vive"*, in *Giacomo Ceruti : il Pitocchetto*, catalogo della mostra a cura di Mina Gregori, Milano 1987.
N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1987.
N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Neoclassicismo*, Napoli 1987.
R. Alter, *A Thwarted Love Affair*, in "Ringling Museum of Art Newsletter", Dicembre 1988.
Braunschweig, *Europeische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau*, catalogo della mostra,1988-1990.
B. Nicolson, *Caravagism in Europe. Second Edition revised and enlarged by Luisa Vertova*, (Oxford, 1979), Torino 1989, voll.3.
F. Stea, *Alla scuola di G. B. Vico : Gherardo degli Angeli poeta e oratore*, Galatina 1989.
F. Barocelli, *Gaspare Traversi «Neapolitanus Pinxit Romae» (1723-1770). Ipotesi, questioni, proposte su di un pittore e la sua opera*, Parma 1990.
N. Spinosa, *La pittura del Settecento ne1l'Italia meridionale*, in AA.VV., *La Pittura in Italia. Il Settecento*, voll. 2, Milano 1990.
P. Rosenberg, *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du départment des peintures (1987-1990)*, a cura di J. Foucart, Paris 1991.
V. Maderna, *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992.
G. Labrot, *Études napolitaines. Villages, palais, collections: XVIe-XVIIIe siècles*, Seyssel 1993.
F. Barocelli, *Popolo in posa*, in "FMR", 1994, 106.
P. Leone De Castris, *Breve itinerario delle raccolte farnesiane attraverso le fonti e gli inventari*, in *La collezione Farnese. 1. La scuola emiliana: i dipinti, i disegni*, Napoli 1994.
G. Papi, *Andrea Commodi*, Firenze 1994.
M. A. Pavone, *Pittori napoletani del '700: nuovi documenti*, con appendice documentaria a cura di Umberto Fiore, Napoli 1994.

V. Tiberia in *Quadri dal silenzio : dipinti da conventi e istituti religiosi romani ; selezione da una schedatura*, catalogo della mostra, Roma 1993.
L. Ventura, *Un unknown Portrait by Gaspare Traversi*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1994.
G. Pallante, *Memoria per la riforma del Regno : Stanfone, 1735-1737*, a cura di Imma Ascione, Napoli 1996.
G. Pinna, *Per una critica della critica, Un Carpaccio "nazionale" tra Giuseppe Fiocco e Roberto Longhi*, in "Studi di storia dell'arte", 7, 1996.
P. Rosenberg, *Due capolavori di Gaspare Traversi*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995", Napoli 1996.
D. Campanelli, *Domenico Mondo. Un solimenesco in Terra di Lavoro*, Napoli 1997
D. Pochi, *Giovan Battista Comazzi, un pensatore politico tra Mantova e Vienna (1654-1711)*, in "Annali di storia moderna e contemporanea", 3, 1997.
A. Antonelli, *La festa dei quattro altari a Napoli*, in "Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Napoli e provincia, Bollettino d'informazione", 1997-98.
F. Barocelli, *Il Traversi e le tele del duomo di Parma: alcune osservazioni e nuovi motivi*, in "Aurea Parma", LXXXII, 1998.
H. Fielding, *Joseph Andrews*, ed. consultata Koln 1998.
M. Fumo, *La Congrega di S. Maria Addolorata de' Musici in Napoli al Largo Ecce Homo : restauro a cura della Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali di Napoli e provincia*, Napoli 1999.
R. Lattuada, *Dipinti della collezione D'Errico di Palazzo San Gervasio a Matera*, Napoli 1999.
D. Benati, *Il ritratto e lo studio delle espressioni dai Carracci al Crespi. Guida alla mostra*, in D. Benati [a cura di], *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, catalogo della mostra, Bologna 2001.
A. Morandotti, *Italico Brass, pittore, conoscitore e mercante nell'età di Giuseppe Fiocco*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento : studi nel centenario di Angelo Costa (1901 - 1976)*, a cura di A. Orlando, Torino 2001.
G. Filippi – E. Perazzone – Borsellino E., *Documenti per la storia del Museo di San Paolo fuori le Mura. I. La Pinacoteca*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», XXI, 2002.
F. Santarelli, *Gli artigiani della chiesa di San Francesco e gli artisti Giovanni e Sebastiano Conca: il manoscritto di padre Deodato da Nazzano – 1752-1768*, in AA.VV., *Nazzano e il suo territorio*, Soveria Mannelli 2002.
S. Causa, *Aggiunte all'ultimo tempo di Traversi*, in "Confronto", 2003, 2.
Comunanza, *Antonio Amorosi: vita quotidiana nel '700*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco e S. Papetti, Venezia 2003.
Stoccarda, *Gaspare Traversi: Heiterkeit im Schatten*, catalogo della mostra a cura di A. B. Rave, Stuttgart 2003.
Napoli, *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli 2004.
Parma, *Luce sul Settecento - Gaspare Traversi e l'arte del suo tempo in Emilia*, catalogo della mostra a cura di Lucia Fornari Schianchi e Nicola Spinosa, Parma - Galleria Nazionale, 4 aprile – 4 luglio 2004.
S. Causa, *Traversi e la critica*, in Napoli, *Gaspare Traversi, napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli 2004.
F. Abbate, *«Difficoltà del Traversi»: osservazioni sulla recente mostra napoletana*, in «*Interventi*

sulla «Questione meridionale» – Saggi di storia dell'arte a cura del Centro di studi sulla civiltà artistica meridionale «Giovanni Previtali», Roma 2005.
P. Vallisi, *Francesco Granata, storico capuano, ritratto da Gaspare Traversi nel 1770*, in "Confronto", 5, 2005.
Bologna, *Annibale Carracci*, catalogo della mostra a cura di D. Benati e Eugenio Riccòmini, Milano 2006
F. Porzio, *Decifrazione di Gaspare Traversi*, in *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milano 2008.
F. Arisi, *Antonio Gilardoni o Ghilardoni*, in "Strenna piacentina", 2009.
R. Terrone, *Nuovi documenti su Gaspare Traversi: un contributo all'interpretazione delle opere del tempo romano (1759-1760)*, in "Kronos", 12, 2009, pp. 85-108
R. Terrone, *Intorno all'ambiente familiare di Gaspare Traversi (1722-1770): documenti inediti dagli archivi napoletani*, in *Scritti in onore di Francesco Abbate*, a cura di L. Gaeta, Martina Franca 2009, pp. 247-250.
M. Causa Picone, *Lezioni di disegno. Gaspare Traversi e la cultura europea del Settecento*, Napoli 2011.

Indice

FABRIZIO VONA, Presentazione ..... pag. 5

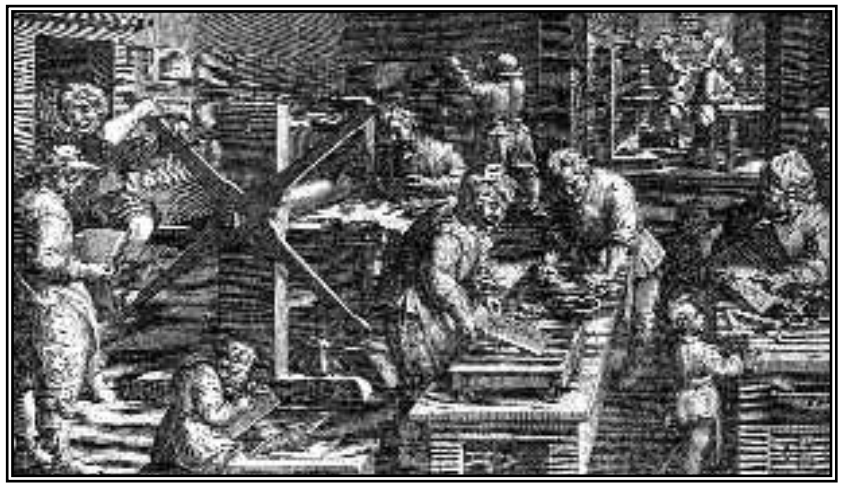
Introduzione ..... ″ 7

1. La fortuna critica ..... ″ 9
   1.1 Dal Bianconi alla *Mostra della pittura italiana del '600 e '700* .... ″ 9
   1.2 La querelle Longhi-Fiocco ..... ″ 13
   1.3 Dall'esposizione *Il Settecento Italiano* (1929) alla *Mostra Parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo* (1948)..... ″ 22
   1.4 Inediti del Traversi sulla rivista "Paragone" ..... ″ 26
   1.5 Ricezione napoletana ..... ″ 28
   1.6 Un posto nell'arte europea ..... ″ 29
   1.7 *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo* ..... ″ 37
   1.8 Una lettura parmense ..... ″ 48
   1.9 Le mostre internazionali e le difficoltà di Traversi ..... ″ 50

2. …Gaspare Traversi napoletano, allievo del Cavalier Francesco Solimene ..... ″ 53
   2.1 L'ambiente di formazione ..... ″ 53
   2.2 La Crocifissione Escalar e il ciclo di S. Maria dell'Aiuto: sulle tracce del Solimena e degli antichi maestri ..... ″ 58
   2.3 Il conto corrente presso il Banco di San Giacomo ..... ″ 69
   2.4 Tra Napoli e Roma: le tele per l'abbazia di San Paolo fuori le mura ..... ″ 74

3. …si stabilì in Roma… ..... ″ 85
   3.1 L'arrivo nella capitale pontificia ..... ″ 85
   3.2 La committenza francescana ..... ″ 91
   3.3 I dipinti per Santa Maria in Monterone: ipotesi attributive ... ″ 113
   3.4 Traversi ritrattista della borghesia romana: un nome per il gentiluomo in rosso e altre identificazioni ..... ″ 120
   3.5 Inediti documenti romani ..... ″ 131

Conclusioni ..... pag. 137
Appendice documentaria ..... ″ 139
Bibliografia generale ..... ″ 151



Finito di stampare nel mese di gennaio 2012
per conto di
Congedo Editore - Galatina (LE)
da Artebaria - Taranto