

PIETRO DI LORENZO

UN INEDITO DIPINTO DI MICHELE SCAROINA IN DURAZZANO, QUALCHE PRECISAZIONE BIOGRAFICA, UNA PROPOSTA PER IL CICLO DELLA REGGIA E PRIMO CATALOGO DELLE OPERE

Questo articolo propone un inedito dipinto di Michele Scaroina, pittore molisano attivo nella seconda metà del 1700. La tela è conservata in Durazzano¹. Si aggiungono anche dettagli che chiariscono con precisione (attesa la specificità della testimonianza documentaria riferibile al pittore stesso) il contesto in cui furono dipinte le 17 tele conservate nella Reggia vanvitelliana di Caserta² e si propone un primo catalogo dei dipinti noti (pubblicati e non).

1. La tela inedita di Durazzano

Il dipinto, olio su tela, è collocato sul secondo altare della navata destra dell'antica chiesa di Santa Maria Capocasale in Durazzano. È firmato e datato «Michael Scaroina / F. 1754». Sconosciute restano occasione e committenza dell'opera³.

L'unica riflessione finora svolta sul dipinto è nella scheda firmata da D'Alterio⁴ che è carente in più punti. Infatti, D'Alterio non nota la firma ma riporta solo la data, peraltro letta erroneamente "1794" invece di «1754». Inoltre, identifica il soggetto come «Sacra Famiglia» e riconosce solo alcuni dei personaggi presenti, come indicato alla voce descrittiva del soggetto sulla scheda: «DESS: Personaggi: Madonna; San Giuseppe; Gesù Bambino». La firma apposta dal pittore è in basso a sinistra, al di sotto dei piedi di San Giuseppe. Nella descrizione D'Alterio non menziona il piccolo coro di cherubini che assiste alla scena, con una funzione di protezione. Infine, è ignorata anche la presenza del muso di un asino, posto immediatamente a destra della Vergine ed in secondo piano rispetto alla scena principale.

La presenza evidente dell'asino induce a correggere la proposta di soggetto di D'Alterio in un più probabile "Riposo durante la fuga d'Egitto", in accordo ai numerosi dipinti settecenteschi che riportano una iconografia simile per lo stesso soggetto. Scaroina adotta per la composizione dell'opera alcune soluzioni, in parte originali. La scena è ambientata all'aperto, al crepuscolo (cielo occupa piccole parti dello sfondo alle figure), tra massi ed alberi. La Vergine è seduta e sostiene in braccio il Bambino, che, però, sembra esser erroneamente posto molto più in alto rispetto alle gambe della madre, quasi come se fosse poggiato su un bracciolo laterale della seduta della

¹ Ringrazio il rev. Michele Meccariello, parroco della chiesa di Santa Maria di Capocasale in Durazzano (BN) per la cordiale disponibilità offertami nello studio del dipinto. Ringrazio inoltre: la Biblioteca dell'Università del Molise in Campobasso (dott. G. M. Fazzini) e la Biblioteca Regionale "M. Delfico" di Teramo (dott.ssa Filomena Vetuschi) per la collaborazione prestata nel reperimento di due fonti bibliografiche; il sig. Elio Venditto (presidente dell'Archeoclub di Celenza Valfortore) e il sig. Marco Niro per la cortesia delle riprese fotografiche, rispettivamente della tela di Celenza Valfortore e di quella di Mirabello Sannitico. Ringrazio la dott.ssa Maria Carmela Masi (Reggia di Caserta) per il proficuo e cordiale scambio di idee successivo alla prima stesura del lavoro.

² Le tele furono esposte per una mostra il cui opuscolo, con funzione di catalogo, credo sia la prima pubblicazione che ne parli: *Ab oriente. Dipinti orientalisti del secolo 18. della Reggia di Caserta*, catalogo della mostra in Biblioteca provinciale di Benevento, Palazzo Terragnoli 26-31 agosto 2003, a cura di V. DE MARTINI, s.l., [2003]. Successivamente, sono state esposte nella quadreria nuova allestita al piano terreno.

³ Giuseppe Abbatiello, collaboratore parrocchiale di Santa Maria di Capocasale in Durazzano, che ringrazio per il suggerimento, mi riferisce che da suoi studi (in corso di ultimazione in vista della pubblicazione) risulta originario del Molise il tavolario che stilò la "Platea" dei beni del convento domenicano dell'Annunziata a metà 1700; la commissione a Scaroina potrebbe essere stata effettuata su sua raccomandazione o suggerimento.

⁴ M. D'ALTERIO, *Sacra Famiglia*, scheda opera d'arte (nel seguito OA), n° catalogo generale 1500206016, Soprintendenza Archeologia Belle Arti Paesaggio per le province di Caserta e Benevento, 1993; alla data della schedatura l'opera risultava localizzata nella chiesa dell'Annunziata di Durazzano.

Vergine; bracciolo non visibile che, se esistente, non sarebbe replicato sul lato sinistro della seduta, invece perfettamente visibile ma non esistente.

San Giuseppe sembra stare in piedi ma appoggiato con il braccio sinistro su una sorta di pilastro (forse marmoreo, comunque lapidea, che sembra ricordare un ara sacrificale). La presenza di questo elemento, posto al centro, quasi sembra ostacolare la relazione (unidirezionale, da San Giuseppe verso le Vergine) di gesti tra i personaggi e li separa. E' una soluzione decisamente inconsueta se non unica nell'iconografia del soggetto.

L'opera mostra deterioramenti della superficie pittorica in più punti; in altri diverse parti del dipinto sono evidenti attacchi di muffe. Nessun dubbio sull'autografia della firma, perfettamente sovrapponibile a quelle note.



Figura 1. M. Scaroina, Riposo durante la fuga in Egitto, 1754, Durazzano, chiesa di Santa Maria Capocasale.



Figura 2. M. Scaroina, Riposo durante la fuga in Egitto, particolare della firma e della data.

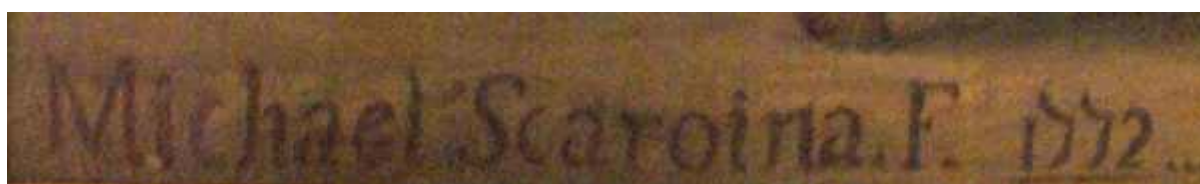


Figura 3. M. Scaroina, Reggia, presunto combattimento (scheda OA n° 1500068856), particolare con firma e data.



Figura 4. M. Scaroina, Reggia, corteo dell'imperatore (scheda OA n° 1500088966), particolare della firma.

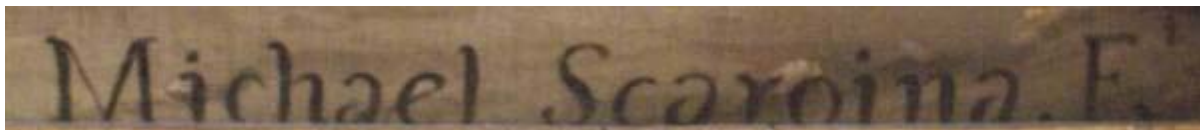


Figura 5. M. Scaroina, Reggia, omaggio all'imperatore (scheda OA n° 1500088885), particolare della firma.



Figura 6. M. Scaroina, Reggia, ringraziamento alla moschea (scheda OA n° 1500068921), particolare della firma.



Figura 7. M. Scaroina, Riposo durante la fuga in Egitto, particolari coi cherubini (sin) e con l'asino (dex).

2. Sintesi biografica ed aggiunte

La biografia di Scaroina si fonda finora su pochi elementi, distribuiti su un intervallo ampio poco meno di tre lustri, ai cui estremi si collocano le opere a data certa: i dipinti di Mirabello Sannitico, chiesa dell'Assunta⁵ (1759⁶) e Celenza Valfortore, chiesa di San Nicola⁷ (1759) e le tele conservate alla Reggia di Caserta (1772)⁸.

La scoperta del dipinto di Durazzano (1754) ed il documento del 1773 (da Minieri Riccio) qui presentati consentono di ampliare ad almeno due decenni pieni l'attività certa del pittore.

Nella tela di Celenza V. il pittore dichiara anche la sua appartenenza cittadina «Civit.s / Capobassi»⁹: D'Onofrio risolve a favore dell'identificazione di Campobasso come luogo di nascita¹⁰.

Felice¹¹ ha riportato per la prima volta un documento dell'Archivio di Stato di Campobasso che mette in relazione un Michele Scaroina con il più celebre scultore molisano suo contemporaneo, Paolo Di Zinno, per l'acquisto in società, nel 1760, di 1096 capi di bestiame. Catalano¹² ha identificato il Michele Scaroina col nostro pittore mediante un rogito del notaio D'Avvocati del 1747 che attesta la parentela tra i due artisti: nel 1746 Paolo Di Zinno aveva sposato Candida Scaroina¹³, figlia di Francesco, benestante borghese di Campobasso.

D'Onofrio ha ritrovato anche i documenti parrocchiali che dichiarano che Candida era la sorella di Michele¹⁴ e che costui, con altri fratelli, garante Di Zinno, nel 1757 aveva subaffittato la vendita del ferro, dell'acciaio e della pece nei suoi "suffundaci" di Campobasso e Celenza Valfortore¹⁵. Catalano¹⁶ suppone che il silenzio di documenti ed opere su Scaroina possa essere giustificato con un «lungo viaggio nordafricano tra Marocco ed Egitto».

Ma perché attestare la provenienza da Campobasso proprio e solo in questa tela di Celenza? In fondo a Celenza, alla data del dipinto, Scaroina era già noto, e Celenza, sebbene in Capitanata, non più vicina a Campobasso di quanto non lo sia Durazzano.

L'unico altro documento sul pittore finora ritrovato è quello che rendo noto nel seguito, riportando il regesto pubblicato da Minieri Riccio. Egli riporta che nell'anno 1773,

⁵ La prima notizia pubblicata dell'esistenza del dipinto (sulla scorta di una segnalazione di Dante Gentile Lorusso) è in G. BORRACCESI, *Introduzione*, in *Gli argenti sacri di Carlantino e Celenza Valfortore*, [Parrocchia di S. Donato Carlantino – Parrocchia di Santa Croce Celenza Valfortore], San Severo, 2002, pp. 9 – 38, a p. 17; la prima descrizione con attestazione della data è in D. CATALANO, *Arte e devozione: vicende storico-artistiche delle chiese di Mirabello*, in *Mirabello Sannitico. Storia arte e tradizioni*, a cura di G. PALMIERI, Foggia, 2003, pp. 139 – 160, a pp. 147 – 149.

⁶ E. D'ONOFRIO, "Sacre visite" ed "Inventari". *Fonti ecclesiastiche per la riscoperta di chiese ed opere d'arte*, in *Mirabello Sannitico*, cit., pp. 123 – 138, p. 126, riporta erroneamente la data 1757.

⁷ A. LORUSSO, *70. Michele Scaroina. Incoronazione della Vergine e Santi*, in *Restauri in Puglia. 1971-1981, catalogo della mostra*, v. 1, a cura di C. DE VENERE – M. DI CAPUA – A. LORUSSO, Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici della Puglia, Schena, Fasano, 1983, p. 186; *Gli argenti sacri*, p. 148. La prima segnalazione è in M. CERULLI, *Celenza Valfortore nella cronistoria*, Roma, 1965.

⁸ L. GRIMALDI, *Michele Scaroina: scheda biografica*, in *Ab oriente....*, cit., p. [11], fornisce una prima biografia, non aggiornata sui documenti di D'Onofrio.

⁹ L'iscrizione non coincide con quanto riportato da Lorusso: ci potrebbe essere un errore di trascrizione o una abbreviazione non sciolta da rettificare almeno nel nome della città chiaramente indicato come "civit[a]s / Ca[m]pobassi". In *Celenza Valfortore il centro storico ed i suoi beni culturali*, Centro Regionale Servizi Educativi Culturali [Regione Puglia – Comune di Celenza Valfortore], Lucera, 2000, p. 137, si rileva che la committenza è ignota e trascrive «civit.s Campobassi»; anche BORRACCESI, cit., p. 17, riporta «civit.s Campobassi» come anche V. DE MARTINI – L. GRIMALDI, *Storie "orientaliste" ed esotismi di un pittore nostrano*, «Rivista storia del Sannio», 21, 9^a serie, anno XI, 1, settembre 2004, pp. 273 – 280, p. 273.

¹⁰ D'ONOFRIO, cit., a p. 147.

¹¹ N. FELICE, *La vita, la formazione e l'attività artistica di Paolo Saverio Di Zinno*, in *Paolo Saverio Di Zinno. Arte ed effimero barocco nel Molise del Settecento*, Campobasso, 1996, pp. 19 – 50, p. 25.

¹² CATALANO, *Arte...*, cit., p. 147.

¹³ (14 giugno 1723 – 27 luglio 1805), cfr. FELICE, cit., p. 49.

¹⁴ D'ONOFRIO, cit., p. 137, nota 9.

¹⁵ IBIDEM.

¹⁶ CATALANO, *Arte...*, cit., p. 147.

«E nel novembre poi il pittore Michele Scaroina presentò supplica al re dicendo che egli avea lavorato più quadri rappresentanti diversi costumi per uso della Maestà Sua, e specialmente quello dinotante l'imperadore di Marocco ed il vestire di quel regno, chiedeva perciò di essere nominato pittore del re e direttore delle figure Marocchine nella Real Fabbrica della porcellana di Napoli»¹⁷.

Scorrendo gli elenchi degli artefici impegnati nella Real fabbrica della porcellana dal 1773 al 1807, così come pubblicati da Minieri Riccio, non compare il nome di Scaroina, segno che la sua supplica non fu accolta.

L'ultima attestazione in vita del pittore è proprio l'anno della supplica, il 1773. Il primo di attività è quello fissato nella tela di Durazzano, 1754. Supponendo che l'attività pittorica di Scaroina sia iniziata poco prima o proprio con la tela qui presentata, ipotizzando un esordio abbastanza precoce come artista autonomo (20-25 anni), la data di nascita potrebbe attestarsi intorno al 1725-30. Gentile Lorusso¹⁸ fissa la nascita nell'anno 1729 ma senza citare la fonte.

3. Le opere: un primo possibile catalogo

Nella scheda sulla tela di Celenza Lorusso¹⁹ afferma che l'attività di Scaroina si svolge in città e chiese pugliesi localizzate sul Gargano ma non cita riferimenti documentari o opere pittoriche, descritte in fonti letterarie o sopravvissute. Per contro, l'attività del pittore sembra piuttosto gravitare sul Molise e sulla Campania.

Lo attestano le localizzazioni del perduto ciclo per la chiesa di Sant'Antonio in Campobasso²⁰, la tela di Mirabello Sannitico (comune poco distante da Campobasso), le tele realizzate per Ferdinando IV di Borbone e, probabilmente, concepite per essere esposte proprio in Caserta, come suggerisce de Martini, e quella qui presentata di Durazzano. L'unica opera pugliese resta la grande tela di Celenza Valfortore.

Le 17²¹ tele della Reggia, successivamente al 1874 e probabilmente prima del 2003 (data della mostra di Benevento), oltre che in Reggia erano situate in diverse sedi casertane di enti periferici dello Stato (Ufficio Tecnico Erariale²², Prefettura²³, Ente Provinciale per il Turismo²⁴, Questura²⁵, alloggi privati dei generali dell'Aeronautica Militare²⁶).

¹⁷ C. MINIERI RICCIO, *Gli artefici ed i miniatori della Real fabbrica della Porcellana di Napoli*, «Atti della Accademia Pontaniana», v. 13, parte II, 1880, pp. 267 – 346, a p. 295. Minieri Riccio fornisce anche la collocazione del documento: Archivio di Stato di Napoli, *Scritture della Real Fabbrica della Porcellana*, fascio 6°, n° 1612; non ho verificato se il documento esista ancora nel fondo *Segreteria di Stato di Casa Reale 1734 – 1806, Casa Reale 1799 – 1808, anagrafe, Real Fabbrica della Porcellana 1780 – 1806, b. 1532-1534*.

¹⁸ D. GENTILE LORUSSO, *Per una storia dell'arte del Molise*, «Il bene comune», anno V, gennaio 2005, n°1, pp. 49-51, apparso anche il 10/02/2016 sulla pagina face book “Il cielo sopra Oratino”, https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fpermalink.php%3Fstory_fbid%3D995866097155758%26id%3D374786629263711&width (ultimo accesso maggio 2017).

¹⁹ LORUSSO, cit. L'affermazione di Lorusso è ripresa ed estesa alla Capitanata nella scheda biografica di Scaroina in *Celenza Valfortore, cit.*, p. 168, anche qui senza portare elementi probanti.

²⁰ La notizia è riportata in CATALANO, *Arte...*, cit., p. 147 che cita la fonte: P. ALBINO, *Campobasso*, «Il Pensiero del Sannio», 1882, II, n. 12, 26 marzo 1882.

²¹ DE MARTINI –GRIMALDI, cit., p. 273 e DE MARTINI, cit., attestano 18 quadri. Anche MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO (nel seguito MiBACT), ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, *Catalogo dei Beni Culturali*, www.catalogo.beniculturali.it, alla ricerca per nome dell'autore restituisce 18 tele, ma l'opera di cui alla scheda OA numero catalogo generale 1500088936 (revisionata nel 2016 da A. M. A. MARINO) è, a mio sommo parere, del tutto estranea al ciclo sia per evidenze stilistiche sia per soggetto. La verifica sul catalogo cartaceo (cfr. P. TERRERI, scheda OA numero catalogo generale 1500088936, 1987; revisione A. GRIMALDI, 2000; digitalizzata Artpast F. PERCIAVALLE, 2005), non segnala alcun riferimento né a Scaroina né agli altri dipinti, dai quali quest'opera si distanzia anche per dimensioni (non prossime a multipli o sottomultipli delle misure degli altri della serie).

²² GENTILE LORUSSO, cit., notizia non rilevata dalle schede OA in catalogo, vedi note successive.

²³ MiBACT, cit., scheda OA, numero catalogo generale 150006885.

²⁴ IDEM, schede OA numero catalogo generale 1500088966 e 1500088968.

²⁵ IDEM, scheda OA numero catalogo generale 1500088935.

²⁶ IDEM, schede OA numero catalogo generale 1500088884 e 1500088885.

E' possibile consultare schede catalografiche e immagini delle opere mediante il portale sviluppato dall'ICCD per conto del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, cui rimando per le immagini altrimenti non utilizzabili in questo saggio²⁷.

La supplica di Scaroina al re, riportata da Minieri Riccio, consente di individuare in modo incontrovertibile il contesto geografico descritto dalle tele casertane: «... l'imperatore di Marocco ed il vestire di quel regno...»²⁸. Ciò precisa definitivamente la nazione nordafricana finora supposta: in Marocco o in Algeria (de Martini – Grimaldi)²⁹, forse anche in Egitto (de Martini³⁰) o tra Marocco ed Egitto (Catalano³¹).

Inoltre, probabilmente cadono anche le ipotesi che le scene possano descrivere una storia favolistica³² o letteraria³³ per la chiara identificazione del personaggio raffigurato nell'imperatore Sedi Mahomet³⁴ o Muhammad III, figlio di Mudey Abdallah o Mulay al-Mustadi', della dinastia degli Alawidi. L'imperatore, assunto al potere alla morte del padre nel 1757³⁵, improntò la politica di governo alla pacificazione dello stato³⁶, incentivò i commerci³⁷ e stipulò accordi diplomatici con gli stati europei³⁸. Ma il trattato tra il Regno di Napoli e l'impero del Marocco fu sottoscritto solo nel 1782³⁹, quindi un decennio dopo la data delle nostre tele e non si hanno notizie di rapporti ufficiali precedenti tra i due stati⁴⁰.

La decisa schematicità dei volumi architettonici e, per contro, la ricchezza di dettagli dei costumi sembra aprire all'ipotesi che le tele casertane fossero nate come bozzetti teatrali, ma neppure questa supposizione è confermata, almeno per la destinazione operistica: nessun melodramma o commedia per musica rappresentata al teatro di San Carlo in Napoli⁴¹ o al teatro di corte della reggia di Caserta⁴² (i teatri di diretta frequentazione regia) vide coinvolto Scaroina come scenografo o pittore.

Entro l'anno 1772, data di realizzazione delle tele a soggetto marocchino di Scaroina, furono pubblicati i libretti ed allestiti in Napoli ben due celebri eventi teatrali ambientati nel favoloso oriente: la commedia teatrale "Il Muleas re di Marocco" di Cerlone⁴³ e la commedia in musica

²⁷ Le immagini dei dipinti della Reggia qui pubblicati si riferiscono alle sole 12 opere esposte nel percorso di visita.

²⁸ MINIERI RICCIO, cit., p. 295.

²⁹ DE MARTINI – GRIMALDI, cit., p. 275.

³⁰ V. DE MARTINI, *Storie "orientaliste ed esotismi di un pittore nostrano*, in *Ab oriente. Dipinti orientalisti del secolo...*, cit., pp. [5]-[6], a p. [5].

³¹ CATALANO, *Arte...*, cit., p. 147.

³² DE MARTINI – GRIMALDI, cit., p. 275;

³³ DE MARTINI, cit., pp. [5] - [6].

³⁴ Cfr. *The present state of the Empire of Morocco.... Translated from the French of M. Chenier*, London, 1788, v. 2, p. 291; l'originale in francese è M. CHENIER, *Recherches historiques sur les Maures et histoire de l'empire de Maroc*, v. III, Paris, 1787, p. 465 e ss; nelle citazioni successive mi riferirò all'edizione inglese, attesa la fedele traduzione dal francese.

³⁵ IDEM, p. 286.

³⁶ Cfr. *The present state...*, cit., p. 292 (CHENIER, cit., p. 466) che dichiara «Il regno di questo imperatore non è stato alterato da rivoluzioni o vittorie, non è colmo di quegli attivi di violenza e di barbarie che così terribilmente macchiarono lo scettro dei suoi predecessori» (mia traduzione dall'originale in inglese).

³⁷ *The presen state...*, cit., p. 293.

³⁸ IDEM, p. 350; Inghilterra, Olanda, Danimarca, Svezia, Venezia, Spagna, Francia e Portogallo conclusero trattati o accordi entro il 1773.

³⁹ G. IANNETTONE, *Il trattato del 19 ottobre 1782 tra il Marocco e il Regno delle Due Sicilie*, Aversa, 1967.

⁴⁰ Un documento d'archivio reperibile è la *Relazione del trattamento fatto all'Ambasciatore del Sultano del Marocco alla Corte di Napoli, tanto nel suo arrivo quanto nella sua prima udienza che ebbe dalla LL. MM. Siciliane, 1782*, repertato in N. BIANCHI, *Le materia politiche relative all'estero degli Archivi di Stato piemontesi*, Torino, 1876, pp. 685-686.

⁴¹ *Cronache del Teatro di San Carlo. 1737 – 1960*, a cura di F. DE FILIPPIS – R. ARNESE, Napoli, 1961, 2 v.; *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 – 1799)*, a cura di P. MAIONE – F. SELLER, Napoli, 2005.

⁴² Cfr. PASCUZZI, cit.

⁴³ F. CERLONE, *Il Muleas re di Marocco*, Napoli, 1772; la stesura del testo avvenne tra 1760 e 1768, cfr. S. GIOVANARDI, *Cerlone Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 23, 1979, alla voce (edizione on-line, www.treccani.it, ultimo accesso maggio 2017), dato che si evince per la presenza contemporanea nella trama dei due

“Arabo cortese”⁴⁴. Si potrebbe ipotizzare che Scaroina fosse stato coinvolto come scenografo nella realizzazione teatrale di una di esse; da qui lo spunto per le tele. Ma, almeno per la messa in scena di “Arabo cortese” lo si può escludere del tutto con certezza: infatti, la trama non offre alcun punto di contatto con le scene raffigurate da Scaroina (le scene descritte nel libretto prescrivono tutt’altro⁴⁵). Anche la trama della commedia di Cerlone non offre spunti apparenti per ipotizzare che i dipinti descrivano in qualche modo parte o tutto l’intreccio della commedia.

Forse, sfumato l’interesse generato dai due spettacoli esotici, sorse la curiosità di sapere quale fosse davvero la vita quotidiana in Marocco: ciò potrebbe aver originato la commissione delle opere pittoriche. Direttamente a nome della corte? Come dono? Come iniziativa personale di Scaroina? Come resoconto di un suo viaggio in Nordafrica? Non ci sono documenti a riguardo.

Sembra comunque più plausibile che i dipinti vogliano condividere ed anticipare (di almeno 15 anni) il progetto di celebrazione del sovrano marocchino delineato da Chenier nel 1787⁴⁶, costruendo i presupposti per l’inizio di relazioni diplomatiche del Regno verso il Marocco come già avevano fatto alcuni stati europei e come accadrà ancora in seguito. Chenier, peraltro, indugia nella descrizione dei morigerati costumi della corte (in pubblico ed in privato), dell’harem, trovando diversi punti di contatto con la narrazione pittorica⁴⁷, proprio in parallelo a quanto Scaroina svolge nelle sue tele.

Chenier⁴⁸ riferisce che il sovrano tra il 1771 e il 1773 prese residenza a Rabat e Sallee⁴⁹, le città gemelle separate da un fiume; il paesaggio che fa da sfondo alle scene del ciclo non evidenzia la presenza di un corso d’acqua.

Chenier⁵⁰ tesse le lodi dell’imperatore descrivendone il carattere. Anche i costumi della casa imperiale trovano un parallelo nella descrizione di Chenier⁵¹. Per esempio il dipinto che descrive l’imperatore in corteo⁵² sembra trovare riscontro in questo passo:

«Sidi Mahomet non teme lo spettatore attento a ostentazione e magnificenza. Amico della semplicità e senza la minima inclinazione al lusso, questo imperatore si distingue dai dignitari della sua corte perché è in sella al suo cavallo, e protetto dai raggi del sole da un ombrello che, in Marocco, è segno distintivo di sovranità. Il numeroso seguito di ufficiali, soldati, paggi e segretari segnala la presenza del monarca che non appare mai in pubblico se non in sella o nel suo calesse. Non lo si vede mai a piedi, eccetto che nel suo palazzo, quando prega o, in qualche rara occasione, nei suoi giardini. L’imperatore del Marocco, sono nei giorni di cerimonia, o quando tiene *Meshooar*, cioè il suo consiglio o udienza, appare con tutta la sua pompa, che consiste nel numero piuttosto che nello splendore del corteo. Quando lascia

“caratteri”, Pulcinella e don Fastidio, mai più associati da Carlone dopo la morte di Francesco Massaro, celebre interprete di quest’ultimo che ne aveva decretato il grande successo.

⁴⁴ Musica di G. Paisiello, libretto di P. Mililotti, dato in Napoli nell’inverno del 1769 (cfr. SERVIZIO BIBLIOTECARIO NAZIONALE OPAC, *Internet Culturale*, www.internetculturale.it, alla voce), e replicato ben 3 volte (2 febbraio, 16 febbraio e 1 marzo 1772) nel teatro di corte della reggia di Caserta (cfr. A. PASCUZZI, *Spettacoli teatrali e feste di corte nella reggia di Caserta*, in P. L. CIAPPARELLI, *Il teatro di corte di Caserta. Storia e restauro*, Napoli, 1995, pp. 34 – 41, a p. 38).

⁴⁵ P. MILIOTTI, *Arabo cortese, commedia per musica*, Napoli, 1776, p. [3], “mutazioni di scene” che prevedono un’isola, la sua spiaggia, un piccolo boschetto, un «magnifico tempio di Mercurio con simulacro del medesimo ed ara che brucia», anguste ed ombrose valli, parte esteriore del tempio con torretta praticabile, gran pianura con varie baracche di legno. Nella stessa pagina è dichiarato «Inventore, architetto e dipinto delle scene il sig. D. Giuseppe Baldi napoletano», artefice anche degli allestimenti casertani (cfr. PASCUZZI, cit., p. 35).

⁴⁶ Si veda nota 34.

⁴⁷ Cfr. *The present state...*, p. 309 e ss.

⁴⁸ IDEM, p. 326.

⁴⁹ Rabat è la capitale amministrativa del Marocco, di fronte alla quale, sulla sponda opposta del fiume Bou Regreg, sorge la città di Salè, cfr. ENCICLOPEDIA TRECCANI, alla voce, (versione on-line, www.treccani.it/enciclopedia/rabat, ultimo accesso maggio 2017).

⁵⁰ IDEM, p. 343: «Sidi Mahomet, dotato di intuizione e di giudizio, era stato fornito delle più alte qualità necessarie per governare gli uomini, così che la sua educazione aveva portato a perfezione quei doni che la Natura aveva elargito. La sua età [nel 1787] è di circa 76 anni, la sua altezza di cinque piedi e otto pollici». Seguono altre pagine encomiastiche sulla sua persona, il suo giudizio, la sua magnanimità etc.

⁵¹ IDEM, p. 307.

⁵² MIBACT, cit., scheda AO numero catalogo generale 1500088966.

il suo palazzo, per il suo divertimento, o per visitare le opere pubbliche, non mostra alcuna pompa; ed è stato visto qualvolta, in una scialuppa sul fiume Sallee, con non più di due assistenti.»



Figura 8. M. Scaroina, corteo dell'imperatore, Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500088966).

La descrizione precedente trova conferme anche nel dipinto che raffigura l'imperatore trainato sul calesse chiuso da cortine di stoffa⁵³. La presenza di donne schiave nere⁵⁴, destinata alla cura del palazzo e delle cucine, sembra trovare paralleli in un altro dipinto della serie⁵⁵. Sulle abitudini alimentari (oggetto di alcuni dipinti del ciclo) ecco la descrizione di Chenier:

«La tavola del palazzo è servita con grande uniformità. I mori mangiano solo per vivere e non conoscono la moltitudine di pietanze e di salse che in Europa sono oggetto di tanta fatica e spesa. Sidi Mahomet generalmente mangia da solo, e quegli ufficiali che personalmente attendono alla sua persona sono serviti successivamente dalla sua tavola. Ciascuna delle mogli dell'imperatore ha un tavolo separato, sufficientemente rifornito per bastare anche per tutte le sue attendenti. Il *cooscoos*, che è stato descritto precedentemente, è il piatto principale dei Mori, sia per l'imperatore che pranza a palazzo sia per i sudditi che mangiano nel tugurio.»⁵⁶

La figura del monaco che compare in diversi quadri del ciclo è cruciale per valutare il grado di sovrapposizione del racconto di Chenier con i dipinti. Egli sembra potersi identificare con il *marabout*⁵⁷ protagonista dell'episodio accaduto nel 1772 e narrato da Chenier⁵⁸ come segue:

«Sidi Mahomet aveva regnato 15 anni quando nel 1772 cominciarono ad apparire alcuni semi di quelle rivoluzioni che avevano così spesso rovesciato questo impero sin dalla nascita. Un *marabout*, la cui entusiastica immaginazione era fatta di orgoglio e fanatismo, partì dal sud, che era stata la culla di tutte le antiche dinastie, accompagnato da alcuni sui discepoli, uniti nello spirito bigotto. Questi visionari, all'incirca assommanti in tremila, giunsero in Marocco ed informarono l'imperatore che la fine del suo regno si approssimava, e che il loro capo sarebbe diventato il sovrano. Le

⁵³ MiBACT, cit., scheda AO numero catalogo generale 1500068854.

⁵⁴ Cfr. *The present state...*, cit., p. 309; altri dettagli sulla vita delle donne a palazzo sono a pp. 311- 313.

⁵⁵ MiBACT, cit., scheda AO numero catalogo generale 1500068855.

⁵⁶ IDEM, pp. 309 – 310.

⁵⁷ Termine con cui si identificano i santi uomini di fede musulmana, viventi o morti, cfr. ENCICLOPEDIA TRECCANI, alla voce, (versione on-line, www.treccani.it/enciclopedia/rabat, ultimo accesso maggio 2017).

⁵⁸ IDEM, p. 317 e ss.

uniche armi dei discepoli di questo *marabout* erano le predicazioni fanatiche e i randelli che essi, nella stravaganza della loro frenesia, profetizzavano si sarebbero trasformati in fucili mentre, al contrario, le armi dei loro avversari si sarebbero trasformate in mazze. Però, accadde che le loro profezie non si avverarono, gli esaltati furono sconfitti e messi in fuga da pochi soldati e il loro capo, che li aveva incoraggiati nelle loro fantasticherie, dopo essere stato sequestrato in una moschea, fu condotto alla pubblica udienza dell'imperatore. Il *marabout* rispose a tutto l'interrogatorio con la forza e l'impudenza di una persona ispirata, e l'imperatore comandò di metterlo a morte alla Meshooar, come sovvertitore della pubblica pace».



Figura 9. M. Scaroina, omaggio all'imperatore, Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500088885).



Figura 10. M. Scaroina, scena nel villaggio, Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500068849).



Figura 11. M. Scaroina, danza al villaggio, Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500068849).



Figura 12. M. Scaroina, mercato, Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500088967).



Figura 13. M. Scaroina, *Il marabout predica alla moglie dell'imperatore, Reggia* (scheda OA n° 1500088718).



Figura 16. M. Scaroina, *vestizione del principino nell'harem, Reggia di Caserta* (scheda OA n° 1500068855).



Figura 17. M. Scaroina, *la profezia dei fucili*, Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500068856).



Figura 15. M. Scaroina, *presunto combattimento*, Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500068924).



Figura 14. M. Scaroina, giudizio in pubblica assemblea Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500068922).



Figura 18. M. Scaroina, il funerale (del *marabut?*), Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500068925).



Figura 19. M. Scaroina, ringraziamento dell'imperatore alla moschea, Reggia di Caserta (scheda OA n° 1500068921).

Restano misteriose e da identificare le figure del principino (che compare nei dipinti B2 e B3: forse l'imperatore da bambino) e del personaggio completamente velato che appare a cavallo (quindi, presumibilmente una donna, che è nel dipinto D).

Secondo de Martini-Grimaldi i dipinti di Scaroina costituiscono una serie che racconta una storia⁵⁹ anche se le dimensioni sono diverse⁶⁰. L'inusuale consistenza del ciclo, articolato in quadri di dimensioni e formati non uniformi⁶¹, si potrebbe però motivare ipotizzando una loro composizione su una o più pareti di una sala a soggetto, a tema fissato. Se così fosse, le dimensioni sarebbero state pensate diverse per garantire gli accostamenti, vincolati, allo scopo di ottenere

⁵⁹ DE MARTINI – GRIMALDI, cit., p. 275.

⁶⁰ DE MARTINI – GRIMALDI, cit., p. 275 e DE MARTINI, cit., p.[5].

⁶¹ Ecco le misure, ricavate dalle schede OA: 35 cm x 47 cm per le due scene collettive al villaggio (n° 1500068849; A1), una delle quali rappresenta una danza (n° 1500068850; A2) e quella del funerale (n° 1500068925; A3); 75 cm x 102 cm per la scena con il calesse (n° 1500068854; B1), per quella delle donne nell'harem che vestono il principino (n° 1500068855; B2) e per quella del presunto miracolo della trasformazione dei fucili col principino a cavallo (n° 1500068856; B3); 102 cm x 157 cm per la scena dell'imperatore che si reca alla moschea per ringraziamento (n° 1500068921; C1), per quella in cui sembra amministrare la giustizia in pubblico consiglio contro il *marabout* (n° 1500068922, con misure di 1cm in più di valore; C2) e per l'omaggio al sovrano (n° 1500088885, anch'essa appena più corta; C3); 115 cm x 209 cm per la scena di combattimento (n° 1500068924; D); 64 cm x 49 cm per la scena della presumibile prima moglie dell'imperatore che ascolta la predica del *marabout* (n° 1500088718; E1), per quella del predica del *marabout* solo (n° 1500088719; E2); 62 cm x 75 cm per la scena con l'imperatore che fuma e ascolta musica (n° 1500088894; F1); 61 cm x 73 cm con la scena in cui si vedono i giochi dei bimbi (n° 1500088967; F2); 71 cm x 82 cm con l'imperatore che, mentre gioca a scacchi, riceve il *marabout* introdotto dalla prima moglie (n° 1500088935; G); 100 cm x 152 cm per le scene del mercato (n° 1500088967; H1) e del corteo (n° 1500088966; H2). Le lettere maiuscole aggiunte ai numeri di scheda sono utilizzate nel seguito per proporre i possibili raggruppamenti del ciclo.

l'effetto decorativo richiesto⁶². Una possibile verifica della coincidenza tra la narrazione e gli eventi raffigurati potrebbe giungere dalla ricostruzione della composizione a parete dei dipinti.

4. Lo stile

Non si ha alcuna notizia documentaria sulla formazione pittorica di Scaroina e finora non sono state avanzate proposte per collocarne l'opera nel contesto figurativo dell'epoca. Inoltre, ad oggi sono assai radi e sintetici i giudizi critici apparsi sull'opera del nostro e sulle possibili relazioni con gli altri artefici (molisani o regnicoli) attivi nei territori nei quali si trovò ad operare.

Il contesto artistico complessivo del Molise è stato analizzato da Pace⁶³ che ricostruisce, credo per la prima volta, il panorama della pittura molisana della seconda metà del Settecento, analizzando, seppure sommariamente, la produzione di Paolo Gamba⁶⁴, Pietro Pelle, Giuseppe D'Apollonio, Raffaele Gioia, Francesco Palumbo, Alessandro Fischetti e Paolo Sperduti. Egli riferisce la loro produzione alla schiera dei seguaci tardi di Solimena, seppur con temperamenti classicisti di minore o maggior portata. Per Gamba, Pace ritiene evidente la «trascrizione della verve di Solimena in un linguaggio standardizzato e ripetitivo, talvolta, sebbene non senza passaggi pittorici raffinati»⁶⁵. Verso la fine del secolo, si collocano le opere di Giacinto Diano⁶⁶, (la cui attività è ritenuta da Pace «il fatto più significativo nella pittura molisana del Diciottesimo secolo»⁶⁷ e di cui evidenzia «la buona qualità di un discepolo di Solimena, già aperto alle tendenze classiciste»⁶⁸), di Pietro Bardellino e del mediocre Alessandro Fischetti⁶⁹.

Un panorama più aggiornato del contesto molisano è in Catalano (2009)⁷⁰ che ritiene quella del Settecento nel Molise

«una realtà che, anche ad una prima e più generale analisi, si dimostra caratterizzata da un dinamismo che non ha precedenti nella storia locale. Quella del Molise settecentesco è una realtà fatta di uomini pronti a muovere verso la capitale del regno, per respirarne l'aria, per misurarvi il proprio talento e per compiere un percorso di formazione a contatto con le esperienze più vive dell'arte meridionale, ma altrettanto pronti a ripercorrere a ritroso il viaggio e a tornare nei luoghi di origine».

Secondo Catalano, forse il solo Falocco fu operoso sempre in Napoli e rientrò in Oratino solo in tarda età, seppure mantenendo i rapporti molisani per tutta la vita. Laddove Gamba (che si dichiarava discepolo di Solimena) e Brunetti rientrarono abbastanza precocemente in Molise⁷¹. Catalano giudica l'opera di questi artisti capace di rinnovare il linguaggio artistico molisano prima con modi tardobarocchi o rococò, poi con accenti di controllato classicismo, assieme all'arrivo di

⁶² Un possibile raggruppamento potrebbe essere: ciclo con la storia del *marabut* (E1, E2, G, F2, B2, B3, D, C2, A3, C1); scene popolari con villaggio e mercato (A1, A2, H1) forse da mettere in relazione coi cortei e le manifestazioni pubbliche dell'imperatore (B1, H2, C3); scena privata (F1).

⁶³ V. PACE, *Outline of history of art from the Middle Age to our times*, in *Molise*, a cura di S. GATTEI ET AL., Milano, [1980], pp. 55 – 186, in particolare pp. 168 – 181.

⁶⁴ A. SERAFINI, *Gamba Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 51, Treccani, Milano, 1998, alla voce (edizione on-line su www.treccani.it), che ritiene che il diradarsi degli impegni locali, dopo il 1761, spinse Gamba a peregrinare fuori regione, come attestano opere riconoscibili in Abruzzo e in Capitanata.

⁶⁵ PACE, cit., p. 168, mia traduzione dell'originale in inglese.

⁶⁶ M. A. PAVONE, *Diano Giacinto detto il Pozzolano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 39, Treccani, Milano, 1991, alla voce (edizione on line su www.treccani.it).

⁶⁷ PACE, cit., p. 170.

⁶⁸ IBIDEM.

⁶⁹ Di cui un'opera a soggetto mitologico (1833) è in collezione privata in Marcanise, cfr. S. COSTANZO, *Marcanise. Urbanistica, architettura e arte nei secoli*, Napoli, 1999, p. 230; un quadro riassuntivo è in M. PICONE, *Una famiglia di pittori: i Fischetti*, «Napoli nobilissima», IV serie, XXVII, fasc. 3-4, maggio-agosto 1988, pp. 112 – 121.

⁷⁰ D. CATALANO, *Sulla via di Napoli e ritorno. I protagonisti della cultura figurativa molisana del Settecento*, in *Verso la modernità. Il Molise nel tardo Settecento*. Atti del Convegno di Campobasso, 9-10 marzo 2006, a cura di R. DE BENEDITTIS, Verreja, Benevento, 2009, pp. 333 – 352 e 6 tavv. di figure.

⁷¹ CATALANO, *Sulla via di Napoli...*, cit., p. 337.

opere dei grandi artefici (forse persino di De Mura) direttamente da Napoli⁷².

La presenza già nel 1754 di un'opera di Scaroina fuori dal suo territorio potrebbe essere indice di una formazione avvenuta direttamente a Napoli da collocarsi tra il 1745 e il 1750 o poco dopo, ammettendo la data di nascita intorno al 1730. La tela di Durazzano potrebbe proprio collocarsi agli esordi del pittore, almeno come artista autonomo.

Ciò non esclude che il pittore non possa essersi precedentemente orientato già in Molise addestrando immaginario e fare pittorico sulle opere dei conterranei Paolo Gamba (1712 – 1782) il cui esordio ufficiale è del 1740 o, ancor più, di Ciriaco Brunetti (1723 – 1802), la cui prima opera grafica attestata (un disegno) è del 1737⁷³. Colleghi che, peraltro, appartenevano a famiglie di decoratori (quella dei Brunetti imparentata anche con Nicola Falocco⁷⁴).

Alla luce del *corpus* di disegni pubblicati, rispettivamente da Lattuada⁷⁵ e Marino⁷⁶, e stando alle sue opere oggi note, mi sembra che Scaroina resti del tutto impermeabile ed insensibile alla lezione brillante e capricciosa del cognato Di Zinno e del coevo Ciriaco Brunetti.

Formazione e attività di Scaroina, però, devono anche esser lette nel contesto socio-economico del pittore. Egli appartenne ad una famiglia benestante che, come si può dire parafrasando una espressione tipica dei catasti dell'epoca, "viveva del suo" cioè di rendita. Si pensi ai commerci, alle attività imprenditoriali nella pastorizia, ai beni patrimoniali posseduti così come risultano dai documenti riportati in Felice⁷⁷. Insomma, Scaroina pittore potrebbe essersi comportato come un "dilettante" cioè attivo nell'arte ma senza la necessità vitale di sostenersi con essa, come i colleghi di mestiere. Ciò potrebbe chiarire la scarsa numerosità della produzione (in ragione di scelte oculate ed opportune di committenza) e il concentramento in alcuni anni delle opere (forse a causa di impegni familiari e di gestione del patrimonio).

La tela di Durazzano denuncia una prima, importante fase del percorso di Scaroina, che comunque si distingue per originalità di sviluppo. Durazzano è a poca distanza da Sant'Agata de' Goti (alla cui diocesi apparteneva), invasa sin dai primi del XVIII secolo e per quasi 20 anni dalla produzione dilagante del giordanesco Tommaso Giaquinto⁷⁸. Giaquinto dipinse affreschi e tele, con soggetti sacri e profani, collocabili pienamente nel solco della tradizione barocca (quella replicata da Paolo de Matteis, anch'egli presente in zona) ma con diversi spunti: l'innovazione classicista da Solimena, il tenebrismo alla Preti, gli apporti naturalistici alla Ribera. Insomma, Scaroina fu chiamato a produrre un'opera per una chiesa di un territorio che aveva conosciuto momenti di primo rilievo. Più in sintonia con le istanze solimenesche di Scaroina fu l'attività intensa che Paolo De Falco⁷⁹ irradiò dalla non lontana Cerreto Sannita, dove risiedé ed operò dal 1697 al 1732/33 (ma continuando a tenere contatti ed inviare opere almeno fino al 1760)⁸⁰.

L'impostazione del dipinto di Durazzano, corretto e convincente nella composizione equilibrata, accoglie le soluzioni notturne sperimentate molte volte per il soggetto "Riposo durante la Fuga in Egitto", come nel caso delle diverse versioni della "Sacra Famiglia" di Conca e del "Riposo nella fuga in Egitto" di De Mura (mercato antiquario).

⁷² IDEM, pp. 334 – 335; l'attribuzione a De Mura giovane è proposta per una tela di Sepino, chiesa della Ss. Trinità.

⁷³ V. MARINO, *Ciriaco Brunetti di Oratino. Pittore alla moda del Settecento molisano tra gusto rococò ed evoluzione neoclassica*, «ArcheoMolise», V, n. 16, luglio-settembre 2013, pp. 32 – 43.

⁷⁴ MARINO, cit., p. 33, ipotizza che la formazione di Ciriaco Brunetti possa essersi svolta presso lo zio materno Nicola Falocco, discepolo di Solimena, come attestato in B. DE DOMINICI, *Vita de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1743, v. 3, p. 712; su Falocco cfr. CATALANO, *Sulla via di Napoli...*, cit., p. 333, p. 337, pp. 341-347.

⁷⁵ R. LATTUADA, *Paolo Saverio Di Zinno, artista barocco nel Meridione del Settecento*, in *Paolo Saverio Di Zinno. Arte ed effimero barocco nel Molise del Settecento*, Campobasso, 1996, pp. 51 – 110 con catalogo dei disegni.

⁷⁶ MARINO, cit.

⁷⁷ FELICE, cit.

⁷⁸ Cfr. S. A. MEYER, *Giaquinto Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 54, 2000, alla voce alla voce (edizione on-line, www.treccani.it, ultimo accesso maggio 2017).

⁷⁹ Cfr. M. A. PAVONE, *De Falco Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 39, 1991, alla voce (edizione on-line, www.treccani.it, ultimo accesso maggio 2017).

⁸⁰ F. CRETA, *Paolo De Falco «degnissimo sacerdote» ed eccellente artista a Cerreto*, in *Sannio e Barocco. Benevento Museo del Sannio 7 aprile – 15 giugno 2011*, a cura di V. DE MARTINI, Napoli, 2011, pp. 67 - 70

Il dipinto di Scaroina tradisce la frequentazione, non risolta in una sintesi compiuta, di un duplice linguaggio pittorico: da un lato il san Giuseppe tutto immerso nel suo vortice artificiosamente barocco (si veda il dinamismo del panneggio della sua veste, insolito per un uomo che sta fermo!), dall'altro la Vergine compostamente seduta e decisamente classica, seppur incapace di cogliere le novità galanti ed eleganti sperimentate con originalità da De Mura già da qualche decennio; in mezzo il Bambino, il meno convincente dei tre personaggi, avvolto dal panneggio bianco di un telo anch'esso innaturale e un po' fuori misura.

A mio parere, il dipinto delinea un percorso pittorico che dalla stessa sorgente solimenesca punta nella direzione di una maggiore classicità, poco elegante ma precisa e colloca il pittore nel popoloso filone dei tanti seguaci, più o meno capaci o innovativi, di Solimena. Insomma, una buona e riuscita prova di mestiere capace di piazzarlo sul mercato in posizione non troppo subalterna e provinciale.

Meno convincente e già molto più provinciale mi sembra essere la tela di Mirabello, per la quale Gentile Lorusso rileva con precisione:

«le analogie stilistiche tra le tele sopraindicate sono molto evidenti: il pittore propone in modo praticamente identico sia la figura di San Nicola che quella di San Bartolomeo, anche se quest'ultimo nell'opera di Mirabello diventa San Pietro, variazione leggibile dall'oggetto (coltello o chiave) presente nella mano dell'angelo seduto su un gradino nella parte centrale del dipinto, particolari utilizzati per caratterizzare l'iconografia dei due santi.»⁸¹

Aggiungo che le due figure citate da Gentile Lorusso sono variate anche nella tavolozza, invertendo i colori nel caso di San Bartolomeo / San Pietro ed utilizzando paramenti più ricchi (per la presenza dell'oro) nel caso di San Nicola. L'opera di Mirabello si avvale di uno sfondo informe (tranne che per qualche nube) di colore ocre indefinito, privo di qualunque elemento "celeste", aereo, comunque utile a dare una caratterizzazione di dimensione spaziale aumentata. Ciò è piuttosto insolito per un dipinto che, stando ai documenti citati da D'Onofrio, doveva collocarsi a soffitto (volta o tavolato) della chiesa⁸². Peralto, la tela ha una forma asimmetrica, propria delle opere destinate agli altari, laddove di solito le forme delle tele destinati a soffitto (volta o tavolato che sia) hanno forma simmetrica rispetto ad almeno due assi assumendo aspetto rettangolare, polilobato o mistilineo ma da entrambe le estremità laterali o verticali.

Ipotizzo che l'adattamento a soffitto della tela potrebbe essere intervenuto successivamente alla realizzazione dell'opera, e prima del 1805, anno del disastroso terremoto che, con ogni probabilità, rase al suolo la chiesa settecentesca. Inoltre, l'opera non mostra alcun espediente prospettico o artificioso tale da sfruttare con efficacia la collocazione elevata rispetto allo sguardo dello spettatore.

Nel dipinto di Mirabello, il pittore sembra riferirsi ad un modello di repertorio che tenta di replicare con qualche adattamento necessario per inserire un personaggio aggiuntivo, il Sant'Antonio. Scaroina appare però in difficoltà nel gestire la composizione e lo colloca in modo assai critico, in secondo piano, schiacciando alla sfondo ed in posizione così marginale da recare disturbo all'equilibrio dell'opera, sebbene occupi poca superficie rispetto alle dimensioni del dipinto. L'effetto di disarmonia è, però, temperato dal discreto accordo cromatico di Sant'Antonio rispetto allo sfondo dalla composta gestualità che restituisce un minimo di volume alla figura.

Insomma, i cinque anni dalla buona prova fornita in Durazzano sembrano essere trascorsi invano, incapaci di produrre progressi, anzi palesando qualche arretramento e diverse incertezze. Quasi come se il pittore non si fosse esercitato nel mestiere del disegno e della composizione, sebbene guidato da un buon gusto del colore.

Quali le cause? Inaridimento della vena pittorica? mancanza di stimoli o di commissioni per produrre? impegni conseguenti gli obblighi di gestione del patrimonio familiare (si ricordi il subaffitto delle vendite del ferro, dell'acciaio e della pace conseguiti nel 1757, vedi paragrafo 2).

⁸¹ GENTILE LORUSSO, cit.

⁸² D'ONOFRIO, cit., p. 126.



Figura 5. M. Scaroina, *Assunta con i Santi Nicola, Pietro e Antonio*, 1759, Mirabello Sannitico (fotografia M. Niro).

Ma se il mezzo passo falso di Mirabello poteva, tutto sommato, essere comunque giustificabile, lo Scaroina della tela di Celenza sembra addirittura tutt'altro pittore. Vero è che il dipinto marca una rilevante differenza rispetto a quello di Durazzano e di Mirabello, forse sperimentata per la prima volta.

Infatti, lo sfondo della tela di Celenza è occupato in parte da un paesaggio terrestre, in parte da una grande architettura, sulla sinistra, in parte dal cielo, atteggiando un gesto pittorico sicuro della propria capacità espressiva nel grandioso (e le dimensioni della tela e la sua collocazione sull'altare maggiore lo richiedevano) e nell'uso degli espedienti di sfondamento dello spazio in chiave *trompe-l'oeil*. E, tutto sommato, la macchina del grandioso approntata da Scaroina riesce a sortire il suo effetto, nonostante certe magrezze, rigidità e lunghezze eccessive di gambe e braccia. Ma assolutamente deludenti sono le legnosità e le schematizzazioni volumetriche, quasi da manichini, dell'anatomia dei corpi nudi.



Figura 6. M. Scaroina, *Incoronazione della Vergine con i Santi*, 1759, Celenza Valfortore (fotografia E. Venditto).

E' vero che esse si ritrovano in opere di Gamba (Angelo della Sacra Famiglia in Collotorto, chiesa di San Giovanni Battista, del 1751; angelo nel Trionfo di San Rocco in Ripabottoni, chiesa dell'Assunta, 1755; San Matteo di Agnone, chiesa di San Francesco, 1771), di Brunetti (San Giuseppe del Riposo durante la fuga in Egitto in Mirabello Sannitico, San Rocco, 1746-1756) e dell'anonimo pittore del "Sacrificio di Isacco" in Venafro (santa Chiara) ma, salvo queste ultime, non raggiungono la semplicistica realizzazione di Scaroina nel San Michele della tela di Celenza o quelle (anch'esse assai vicine) del San Bartolomeo inginocchiato in una devozionale e anonima "Madonna col Bambino ed i Santi Bartolomeo e Tommaso d'Aquino" in Agnone (San Francesco).

Per il dipinto di Celenza è condivisibile il giudizio di Borraccesi⁸³ che rileva l'uso di una «gamma cromatica ampia e delicata». Ma, come giustamente rileva Lorusso, lo stile della tela di Celenza, si articola in una «maniera fluida nell'Incoronazione della Vergine, irrigidendosi, poi, nelle figure dei santi in basso».

A mio sommo parere il contrasto tra la parte "celeste" e quella "terrena" della composizione potrebbe essere indizio di una collaborazione di un aiuto, con risultati poco o nulla convincenti per la palese incertezza nelle soluzioni adottate, soprattutto nella gestione delle relazioni tra i personaggi posti in basso. Dovendo collocare una vera folla di santi (probabilmente imposti dalle pratiche devozionali dalla committenza locale) Scaroina (o il suo collaboratore ipotetico) appare in evidente difficoltà nell'adattare e variare il modello che vorrebbe replicare (probabilmente dell'ambito pittorico di formazione: Solimena o Gamba?).

Nella parte superiore, aerea, le sue scelte sono obbligate (Dio Padre, Cristo Gesù e la Vergine, con qualche angelo e le nubi) e la replica riesce gradevole e corretta, persino dinamicamente interessante. Ma nella parte inferiore Scaroina, collocati secondo tradizione il San Nicola e il San Bartolomeo, affastella gli altri santi disponendoli in un secondo piano sostanzialmente bidimensionale, dipingendo figure incapaci di trovare il volume appropriato, fallendo ancor peggio che nella figura del Sant'Antonio nella tela di Mirabello, creando uno sgradevole effetto di accatastamento inefficace per una sacra conversazione e più vicino all'aspetto di un deposito di statue dismesse e dimenticate in un piccolo ripostiglio parrocchiale.

Se non fosse confermata l'ipotesi di una realizzazione a quattro mani con un collega ancora più inesperto o giovane responsabile, intervenuto nella sola parte inferiore, la grande tela di Celenza costituirebbe un punto di arresto davvero rilevante nel percorso di Scaroina. Ma perché Scaroina avrebbe dovuto coinvolgere un collaboratore? Forse perché era sotto pressione lavorativa insostenibile, dovendo produrre, contemporaneamente, la tela di Mirabello (nella quale lo stesso collaboratore potrebbe essere intervenuto per il Sant'Antonio). La evidente distanza qualitativa con la pala di Mirabello, tutta a sfavore dell'opera probabilmente bicefala di Celenza, potrebbe anche esser giustificata, qualora se ne ritrovassero i documenti, dal minor impegno economico della committenza, atteso che il dipinto di Celenza, di maggiori dimensioni, era da collocarsi al centro del programma decorativo della chiesa di San Nicola, sull'altare maggiore.

Dopo tredici anni di silenzio (di opere e di documenti!) ritroviamo Scaroina impegnato per i dipinti della Reggia di Caserta. Nella serie casertana, Catalano rileva «qualche incertezza esecutiva» e dichiara la grande distanza con la tela di Mirabello: «Nulla di tutto ciò si evince dalla tela dell'Assunta di Mirabello, di consueta impaginazione compositiva tardo barocca»⁸⁴.

Per i quadri casertani (documentati negli inventari sin dal 1874⁸⁵) de Martini e Grimaldi avevano ipotizzato una committenza nobiliare offerta come dono a Ferdinando IV⁸⁶ non in contrasto con quanto Scaroina afferma nella supplica al re riportata da Minieri Riccio: «... egli avea lavorato più quadri ... per uso della Maestà Sua»⁸⁷.

⁸³ BORRACCESI, cit., p. 17.

⁸⁴ CATALANO, *Arte...*, cit., p. 147.

⁸⁵ DE MARTINI – GRIMALDI, *Storie "orientaliste"...*, cit., p. 274, che non escludono che le opere potessero essere giunte alla Reggia già precedentemente.

⁸⁶ IDEM, p. 275.

⁸⁷ MINIERI RICCIO, cit., p. 295.

Gentile Lorusso evidenzia:

«La ricchezza di particolari lascia trasparire quasi una conoscenza diretta dei luoghi descritti; le scene sono strutturate con una certa qualità compositiva, a volte tradita da alcune rigidità, ma nel complesso risultano piacevoli grazie anche all'uso sapiente di una vivace gamma cromatica carica di contrasti chiaroscurali capaci di creare una visione regolata da un ordine rigoroso.»⁸⁸.

In accordo sul resto, dissento con Gentile Lorusso sulla qualità della composizione. A mio sommesso parere, anche in queste tele, Scaroina palesa difficoltà nel gestire i volumi architettonici e, in qualche caso, a trattarne in modo efficace le superfici. Innovativo, rispetto alla sua produzione precedente, è il ruolo assegnato al paesaggio naturale, che in più punti interviene ad arricchire la scena e a caratterizzarla ancor più in senso esotico, specie per la presenza delle alberature. Quello che è rilevante notare è il ribaltamento della poetica adottata tre lustri dopo da Hackert, artefice principale per la corte borbonica. Innovando il linguaggio pittorico, Hackert rende protagonista il paesaggio, relegando gli umani e gli animali a comprimari di secondo ordine. Per contro, Scaroina utilizza in modo ancora tradizionale il paesaggio, compostamente lasciato a dare da sfondo della scena, senza alcuna caratterizzazione o precisione topografica o architettonica, lavorando principalmente (sarei quasi tentato di dire esclusivamente) sui personaggi,

Scaroina sembra, infatti, molto più a suo agio sia nel disegno sia nella composizione delle figure umane e animali e anche rispetto alle tele sacre degli esordi, egli dimostra di aver sviluppato e maturato una capacità narrativa capace di rendere naturale la presenza in scena di oltre dieci personaggi. L'avvicinamento alla maniera di Bonito è poi palese nel trattamento espressivo, quasi caricaturale, dei volti, quando le figure sono in primo piano. Noto punti di tangenza con le tele anonime della collezione d'Errico di Palazzo San Gervasio, oggi in palazzo Lanfranchi, Matera: "La venditrice di cozze", "Le maschere" e la qualitativamente più alta e distante "Zingara".

Credo che l'aspetto più interessante nei dipinti marocchini, proprio come afferma Gentile Lorusso, siano la tavolozza cromatica ed il trattamento delle ombre. La gamma chiara dei colori nelle scene all'aperto e la luce intensa, africana, che schiaccia i volumi degli edifici, sembrano indizi probanti che i dipinti furono esito dell'osservazione dal vero di quegli ambienti raffigurati e non della mediazione grafica di stampe o disegni.

Ma soprattutto, nel ciclo casertano appare quasi completa la rinuncia alla bizzarria artificiosa del rococò (vedi Celenza) o di quegli spunti classici accennati nel dipinto di Durazzano, stilemi della sua fase iniziale. Insomma, se la firma non fosse incontrovertibilmente autografa in tutte le opere citate, si stenterebbe a credere che i dipinti siano stati realizzati dallo stesso pittore.

⁸⁸ GENTILE LORUSSO, cit.