



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 16 Anno 2014

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010



Sommario



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Comitato di redazione

5

Studiare il territorio per una corretta gestione
Alfonso Andria

8

Patrimonio culturale, quale futuro
Pietro Graziani

12

Conoscenza del patrimonio culturale

Max Schvoerer Rencontre avec trois Génies sur les
Routes de la Soie

16

Max Schvoerer Le ciel de Samarcande, l'archéologie et
le prince astronome Ulugh Beg (1394-1449)

18

Piero Pierotti Pisa: la Torre sismoresistente

28

Roger-Alexandre Lefèvre Pour la première fois,
l'importance des impacts du changement climatique
sur le patrimoine culturel est soulignée par les experts
des Nations-Unies

38

Cultura come fattore di sviluppo

Aldo Aveta Roberto Di Stefano: il contributo
allo sviluppo della Conservazione e del Restauro,
dalla teoria alla prassi

44

Fabio Pollice Paesaggio e musica: una relazione di
senso. L'esperienza ravellese

52

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Mons. José Manuel del Río Carrasco Las catedrales,
Patrimonio de la Humanidad. Una mirada
teológico-cultural

64

Giovanni Coppola Villa Rufolo: storia, architettura,
archeologia e restauro

88

Matilde Romito 150 anni dalla nascita: Flaminia Bosco,
una vita votata all'arte

102

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

rvicere@mpmirabilia.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@alice.it

Comitato di redazione

Jean-Paul Morel Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

jean-paul.morel3@libertysurf.fr;

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

morel@msh.univ-aix.fr

Roger A. Lefèvre Scienze e materiali del
patrimonio culturale

alborelivadie@libero.it

Maria Cristina Misiti Beni librari,
documentali, audiovisivi

lefevre@lisa.univ-paris12.fr

mariacristina.misiti@beniculturali.it

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pierotti@arte.unipi.it

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

dieterrichter@uni-bremen.de

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilde.romito@gmail.com

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo
sul turismo culturale

adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

apicella@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - www.mpmirabilia.it

*Per consultare i numeri
precedenti e i titoli delle
pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org - sezione
pubblicazioni*

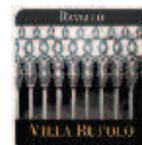
*Per commentare
gli articoli:
univeur@univeur.org*

Info

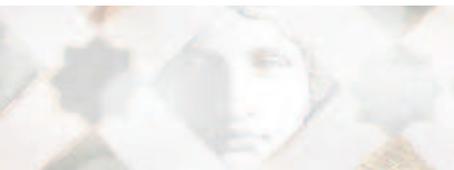
Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 2148433 - Fax +39 089 857711
univeur@univeur.org - www.univeur.org

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376



Matilde Romito

Matilde Romito,
Provincia di Salerno, Membro
Comitato Scientifico CUEBC

150 anni dalla nascita: Flaminia Bosco, una vita votata all'arte

Flaminia Bosco Fonseca y Pimentel, legata alla illustre famiglia del Marchese Fonseca y Pimentel, ha votato la sua vita all'arte, e avuti per maestri Edoardo Dalbono, Federico Rossano e il fiorentino Cannicci Nicolò. Sotto la loro guida, ella è divenuta una delle figure più notevoli del mondo artistico italiano e una delle prime donne pittrici della penisola. Espone a Firenze nel 1904 e nel 1907; a Napoli nel 1913, 1917 e nel 1922. Da ultimo un Ritratto di bambina con bambola, un Ragazza in rosso e un delicato Paesaggio di Pozzuoli rappresentano il suo talento alla Mostra di Salerno. Lo stile di Flaminia Bosco Fonseca y Pimentel è stranamente ricco di poesia e, al tempo stesso, di romanticismo. I suoi paesaggi, ricchi di colore e armoniosamente composti, sembrano improntare il loro fascino a qualche sogno. I suoi ritratti fanno riferimento, per un lato, alla sola natura e suggeriscono, con una nota costante di malinconia latente, una eco poetica che – tenuto conto della solida tecnica della pittrice – sono sempre molto interessanti. Io non conoscevo affatto questa artista e mi rammarico di non conoscere la più gran parte della sua opera. Ma io credo che se ella esponesse da noi, riscontrerebbe molto successo (Clément Morro, in "La Revue Moderne illustrée des Arts et de la Vie", n. 18, 30 settembre 1933).

Nel 150esimo anniversario dalla nascita, ritengo giusto ripercorrere le tappe della vita e dell'opera di questa pittrice salernitana, che aprì, nel 2008, dal 4 aprile al 2 giugno, la carrellata di pittrici nella Mostra *Luccichii. Pittrici salernitane degli anni Trenta (1927-1941)* presso la Pinacoteca di Salerno: una donna che all'amore per l'arte dedicò con passione la sua vita e i cui esiti pittorici già dimostrarono grande perizia e notevoli doti artistiche. È una delle pittrici che mi appassionarono più profondamente, impressionandomi per la bellezza delle opere, uno per tutti *Cesto d'uva*. Su di lei sono tornata nell'articolo *Una mostra sulle pittrici salernitane degli anni Trenta nella Pinacoteca Provinciale di Salerno*, nella Rivista "Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano", n. XXIII, pubblicato nel 2009, proponendo altre tre sue opere; nella Mostra del 2008 ne erano state esposte sette.

E ho voluto aprire questa nota sulla pittrice Flaminia Bosco con le parole che la riguardano, all'interno dell'articolo sulle pittrici che esposero alla Mostra salernitana del 1933, perché credo che sintetizzino in maniera molto efficace vari elementi di riflessione.



Innanzitutto vi è il pieno riconoscimento di uno stile che si distingue, sostanziato da una *solida tecnica*, ricco di poesia, fascino e armonia, che la fa definire *una delle figure più notevoli del mondo artistico italiano e una delle prime donne pittrici della penisola*. L'annotazione finale, sul grande successo che avrebbe riscosso a Parigi, rinvia alla testimonianza dei familiari, sul primo posto vinto a Parigi nel 1900 con lo straordinario dipinto *Cesto d'uva*, erroneamente citato nello stesso articolo con un altro titolo, *Ragazza in rosso*.

Le date delle mostre citate, fino al 1922, vanno prolungate con gli altri appuntamenti espositivi del 1926 e del 1933 a Salerno, che la vedono protagonista.

La mostra del 1926 si svolse a Salerno, auspice un giovanissimo Clemente Tafuri, nel Palazzo Edilizia che disponeva di una grande sala. Fra i vari nomi, la presenza che intriga di più è quella della Bosco, che registreremo a Salerno solo nella II Mostra Salernitana d'Arte del 1933. Un Album di firme relativo alla Mostra vede infatti il suo nome sulla prima ed unica pagina scritta che riporta la data del 10-5-1926. La difficoltà di reperire materiale documentario su questo evento viene confermato da due soli piccoli articoli di stampa, privi di indicazioni cronologiche precise, ma del 1926: *Il successo della "Mostra d'Arte" salernitana*, in "Il Mattino", e *Mostra d'arte*, nel "Roma". In questi due articoli si lodano le pittrici che vi parteciparono e della Bosco si sostiene: "Una dilettante molto nota, dotata di una squisita sensibilità".

Il termine "dilettante" attribuito alla Bosco dovrebbe essere inteso nel senso di "colei che si diletta", con riferimento ad espressioni del tempo. La Bosco infatti aveva all'epoca 62 anni e alle spalle un più che dignitoso *curriculum*.

In relazione alle date delle mostre, una ulteriore riflessione va fatta sulle date dei dipinti stessi, in buona parte realizzati fra la fine dell'Ottocento (essendo ella nata nel 1864) e i primi del Novecento, in un momento in cui il Meridione vive una situazione di staticità, ancorata alle tematiche ottocentesche e restia ad accogliere le nuove correnti figurative che nel Nord fecero più facilmente breccia. A Napoli i temi paesaggistici ed oleografici avevano fatto scuola e i pittori locali si guardano dietro nel desiderio di vedere riconfermati i principi che avevano tenuta alta la tradizione partenopea e, al tempo stesso, temono di essere considerati attardati e insensibili al moderno. Così la pittura di genere popolare, i cui temi si fondavano sulla vita dei diseredati, esponenti di una società minore; si avvertiva la necessità



di un aggiornamento, ma il tema sociale era ancora fondamentalmente rappresentato dal popolo di “pane e cerase”.

Flaminia Bosco ebbe come maestri i napoletani Edoardo Dalbono e Federico Rossano e il fiorentino Nicolò Canicci: la frequentazione di Dalbono da parte della Bosco è da collocare prima del suo matrimonio nel 1891, poiché la Bosco va a vivere vicino Fiesole dopo il matrimonio; quella di Canicci è certo successivo al 1893 e non travalica la fine del secolo; quella di Rossano si pone cronologicamente all’inizio del Novecento quando la Bosco lascia la tenuta fiorentina del marito e torna a Napoli.

Edoardo Dalbono (Napoli, 1841-1915), proveniente da una famiglia di grande cultura, frequentò l’ambiente romano e, a Napoli, si lasciò attrarre dalla Scuola di Posillipo. Federico Rossano (Napoli, 1835-1912) fece parte del “Gruppo di Portici” o “Scuola di Resina”, che si orientava verso una pittura antiaccademica di macchia, distante sia dal Palizzi che dal Morelli, del cui insegnamento pure l’artista aveva fatto frutto all’Istituto di Belle Arti di Napoli. Intorno al 1876 si trasferì a Parigi attratto dall’ultimo Corot con l’amore per le sue tonalità soffuse con infinite varietà grigie, brune e rossastre. Nicolò Canicci (Firenze, 1846-1906) frequenterà il fiorentino caffè Michelangelo, non legandosi però strettamente ai Macchiaioli, alla ricerca di una pittura più intimistica e solitaria. Dopo il soggiorno parigino nella primavera del 1875 e una degenza di circa due anni a Siena per motivi psichici, riprende a dipingere nel 1893, confermando una pittura che tende alla contemplazione e alla solitudine, pur in una nuova luminosità e ricchezza cromatica.

L’indipendenza di Dalbono, come la distanza di Rossano dal Palizzi e dal Morelli, che pure continuavano ad improntare l’ambiente artistico napoletano, così come il fascino delle sfumature tonali che Rossano mutuò da Corot, sono interessanti presupposti per lo sviluppo della personalità artistica della Bosco.

Nata a Buccino il 1 aprile 1864 e morta a Salerno nel bombardamento del marzo 1943, era figlia del noto medico e patriota Pasquale Bosco e di Luisa De Maffutiis, di Auletta; aveva numerosi fratelli e sorelle, Pietro, tenente colonnello medico nel Regio esercito, e docente di Anatomia e Istologia patologica nella Regia Università di Roma, Carlo, ingegnere, Nicola, avvocato, e ancora Giuseppe e Raffaele; le sorelle si chiamavano Maria Rosa, Anna, Arcangela, Annamaria, Maria Teresa e Carlotta che andò sposa ad un De Vito.



Il 10 giugno 1891 sposa Emilio Fonseca Pimentel: il marchese si innamorò di Flaminia al primo incontro. La loro unione, con alti e bassi, finì per non sopravvivere a causa della tensione artistica che la Bosco metteva nel suo lavoro.

Dalla Caprignola, residenza di origine a Buccino, la Bosco andò a vivere, dopo il matrimonio, nella tenuta del marito a Fiesole, la Villa "Le Sieci"; visse poi a lungo a Secondigliano di Napoli, al Corso Umberto I, n. 237, dall'inizio del Novecento, e colà dipinse molti pergolati. Gli spostamenti fra la Toscana e Napoli dovettero essere piuttosto frequenti, come si evince dalle scritte sul retro di vari quadri, e dunque tali trasferimenti non devono considerarsi netti e definitivi. A Salerno, dove si trasferì intorno al 1939-'40, abitava in via Arce, nella casa dei De Vito (oggi via Arce n. 33), con i quali i Bosco si imparentarono attraverso il matrimonio di Carlotta.

Di avvenente aspetto e di forte temperamento, Flaminia era estremamente colta, suonava il piano e la chitarra, componeva poesie e nutriva una grande passione per il greco che la spingeva a firmare i suoi quadri con il solo nome di battesimo in lettere greche; un particolare, questo, che mi ha portato ad amare particolarmente questa pittrice, ritrovandomi spesso anch'io a tramutare istintivamente i nomi in lettere greche.

In campo pittorico produsse moltissimo, sì che restano di lei complessivamente circa 70 opere.

Espone a Firenze nel 1904 e 1907 e a Napoli nel 1913, 1917 e 1922, come abbiamo visto nell'articolo francese citato in apertura. Nel Catalogo della XXXVI Promotrice "Salvator Rosa", pubblicato nel 1914 a Napoli, Flaminia Bosco è nominata fra gli artisti espositori e le sue opere sono *Flaminia* e *Cesto d'uva*. A Salerno la incontriamo nel 1926, con Antonietta Casella e Pia Galise. A Salerno sembra tornare solo nella Mostra del 1933, dove espone *Casa sulle rocce*, olio, cm 32,5x55,5, valutato £. 2.000, esposto nella Sala n. XVIII; *Ritratto di bambina con bambola*, olio, valutato £. 5.000, esposto nella Sala n. XIV; *Cesto d'uva*, olio, cm 56x38,5, valutato £. 10.000, esposto nella Sala n. XVIII.

Nelle opere di Flaminia Bosco si incontrano i vari generi pittorici, dai ritratti ai paesaggi, alla frutta, dalle nature morte ai fiori, incluso un accenno a tematiche di carattere sociale. Interessante la presenza di un solo interno, tema estremamente comune nella pittura femminile, dove gli interni rappresentati sono ambienti di casa, dunque spazi consentiti, quelli di quotidiana esperienza. Se le Nature morte implicano, come ve-



Fig. 1 Ritratto di Emilio Fonseca y Pimentel.



Fig. 2 Ritratto di Eleonora.



Fig. 3 Ritratto di anziano.

dremo, scorci del mobilio di casa, gli spazi casalinghi sono dunque raramente oggetto della sua osservazione; basterebbe porre mente ai vari spostamenti di casa, almeno fra la Campania e la Toscana. Il suo carattere particolare la portava, inoltre, a movimentare quasi quotidianamente i mobili di casa, sì che il marito, subendo spesso degli urti per ostacoli non previsti, le chiedeva di esporre una pianta della casa all'in-

gresso in modo da poter affrontare la nuova disposizione dell'arredo. Ulteriore attestazione di un atteggiamento "inquieto" verso gli interni di casa.

Spesso, sul retro delle sue opere, Flaminia Bosco appone la scritta "Flaminia Bosco dipinse", riproponendo quell'uso dei grandi maestri del passato di aggiungere "pinxit" al proprio nome. Ancora una volta si sente in lei la forza della cultura antica.

Nell'ambito dei ritratti, innanzitutto bisogna ricordare l'opera *Flaminia**, esposta nel 1913 a Napoli, un autoritratto che non conosciamo, ma il cui titolo impone qualche osservazione: l'autoritratto è testimonianza di una personalità forte che esprime e rappresenta se stessa agli altri, una dichiarazione risoluta con la consapevolezza di raccontare il proprio volto per affermare il proprio nome, nome che è esplicitato addirittura come titolo. Dunque non solo il proprio volto, ma anche il proprio nome, sintomi di una notevole consapevolezza di sé.

Nei ritratti primeggia quello del marito Emilio (fig. 1), il cui bel volto è ripreso quasi di prospetto, leggermente ruotato verso destra, mentre la cognata Eleonora (fig. 2) è rappresentata con il volto di profilo a sinistra e una pettinatura che permette di datare il dipinto a fine dell'Ottocento-inizi Novecento. Ritorna qui, come in quasi tutti i suoi quadri, la firma *Flaminia* in lettere greche. Un uomo anziano con cappuccio su sfondo di paesaggio è invece uno zio del marito e, come questi, mostra gli occhi azzurri (fig. 3): fu realizzato a Firenze nel 1905.



Appaiono più volti di fanciulli: uno, dalla chioma riccioluta e grandi occhi scuri, di prospetto, *Volto di bambino*, vede sullo sfondo un paesaggio indeterminato (fig. 4); è firmato in rosso *Flaminia* in lettere greche e ancora mostra sul retro della cornice, in alto, la scritta "Flaminia Bosco Fonseca dipinse".

Bambina con melagrana, firmato in basso a destra in rosso *Flaminia* in lettere greche, fu realizzato a Portici, a Villa Bruno, il 1899, come si evince dall'annotazione su due righe posta sul retro; scritta che, seppur carente, ci conserva anche il nome della bambina ritratta, Ersilia, una sua nipotina. Il quadro mostra un intenso volto di bimba pensosa, dinanzi ad un tavolo con un prezioso bicchiere vitreo decorato e un pezzo di una melagrana (fig. 5); presenza assai interessante, quale frutto che nell'antichità – sia greca che romana – ricoprì il forte ruolo di simbolo della fecondità e della vita da una parte e dell'oltretomba e della morte dall'altra. Non sfuggiva certo alla colta Flaminia, così amante del mondo antico, il significato molteplice della melagrana, legata a Persefone, regina degli inferi, costretta a vivere una parte dell'anno nell'oltretomba proprio per aver mangiato, costretta da Ade, un chicco del vermiglio frutto, mentre a Roma era simbolo del matrimonio.

È poi l'espressione di un ragazzo un po' più grande ad attrarre profondamente l'attenzione dell'artista perché ella gli dedica un quadro, *Studio* (fig. 6), dove il ragazzino poggia la testa sulla mano sinistra, appearing piuttosto svogliato: per una parte dei



Fig. 4 *Volto di bambino.*



Fig. 5 *Bambina con melagrana.*



Fig. 6 *Studio.*



Fig. 7 Volto di contadino.

familiari si tratterebbe del figlio di vicini di casa, per gli altri del figlio di contadini della tenuta fiesolana che appariva un po' ritardato. La mano della Bosco non evidenzia questa eventuale deficienza, anzi torna su questo volto dipingendolo sorridente; le vesti conforterebbero l'estrazione contadina (fig. 7).

Molto enigmatico, e per questo forse ancor più affascinante, il dipinto di una giovane nuda di profilo, a mezzo busto, con il volto di prospetto: il braccio destro, portato in avanti, copre la parte del seno (fig. 8). Non si capisce se i capelli sono corti o portati sulla nuca, e verrebbe addirittura il sospetto che possa trattarsi di un giovane, se non fosse per la gentilezza dei lineamenti del volto dove i grandi occhi scuri catalizzano l'attenzione, lasciando scoprire solo in un secondo momento la bella bocca carnosa e il piccolo naso profilato. Il magnifico incarnato risalta sullo sfondo di un paesaggio che sembra emulare quelli legati al Vesuvio (v. *infra*), con predominanza di toni grigi, anche molto cupi.

Non si può, a questo punto, non sottolineare la straordinaria capacità della Bosco di rendere la luce negli occhi dei personaggi dipinti, con punte di una tale luminosità nell'iride e nella pupilla da trasmettere una sensazione immediata di vita. Una luce che sui chicchi d'uva del *Cesto*, come in alcune nature morte, vivifica gli oggetti rendendoli assolutamente reali.

Tra i paesaggi notevole è l'attenzione al Vesuvio, ora con i colori dell'aurora, che la Bosco probabilmente ricordava come *ροδοδάκτυλος Εως*, la dea dalle dita rosate che annunzia il giorno (figg. 9-10), ora come quinta ad un delicato mandorlo

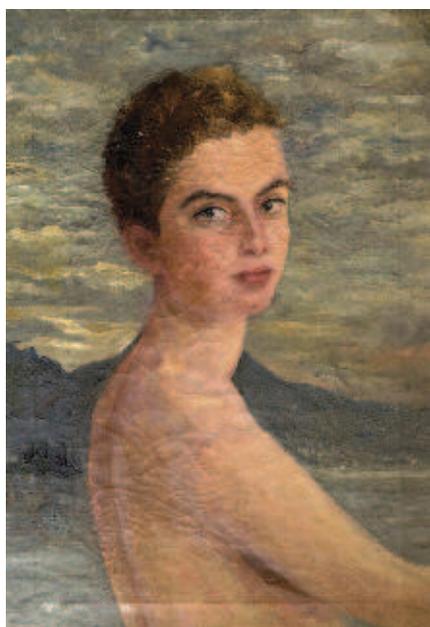


Fig. 8 Giovane nuda.

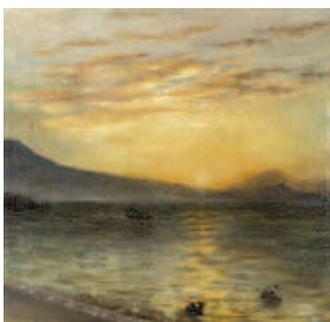


Fig. 9 Alba su Vesuvio.



Fig. 10 Aurora.



(fig. 11), ora in un assolo in *Napoli da via Orazio* (fig. 12), arricchito sul retro dalla scritta "Flaminia Bosco Fonseca / Pimentel 1888 / dipinse in via Orazio – Napoli", databile nel 1888, quando la Bosco, sposatasi nel 1891, non era ancora Fonseca Pimentel (annotazione posta dunque posteriormente).

Conviene ricordare che il Vesuvio, la "montagna fumante", ha da sempre costituito uno degli elementi paesaggistici più ricercati, facendo generalmente da sfondo al paesaggio napoletano come elemento accessorio, e recuperando il ruolo di "dominatore del paesaggio" nell'arco del Settecento; nel 1819 Camille Corot, amato dal suo maestro Rossano, giocando con i contrasti cromatici, arricchisce l'immagine del Vesuvio di una straordinaria luminosità. Il suo maestro Dalbono, che realizza un Vesuvio nel 1872, praticava la pittura all'aria aperta amando cogliere i giochi di luce nelle prime ore dell'alba.

*Case sulle rocce** (o *Paesaggio di Pozzuoli*, fig. 13), firmato in basso a destra in rosso *Flaminia* in lettere greche, grazie alla scritta sul retro "Flaminia Bosco / Fonseca dipinse a Pozzuoli / nel 1905", consente di individuare e datare precisamente l'opera: le tonalità sfumate con tante varietà di grigio e bruno, come rosate, sono probabilmente da riportare a quell'ultimo Corot attraverso la mediazione di Federico Rossano.

Mirabile *Cesto d'uva** (fig. 14), firmato in basso a sinistra in nero *Flaminia* in lettere greche; sul retro della cornice presenta, in alto a sinistra, la scritta "Studio dal vero di Flaminia Fonseca Bosco. Caprignola novembre 1897" e sulla tela si sottolinea di nuovo "Dipinse Flaminia Fonseca Pimentel Bosco". L'opera fu realizzata nella casa di famiglia, la Villa Bosco a Buccino e vinse, per testimonianza dei familiari, un primo posto a Parigi nel 1900. Questo dipinto è, come abbiamo visto, uno dei tre presenti alla Mostra salernitana del 1933.



Fig. 11 Vesuvio con ramo di mandorlo.



Fig. 14 Cesto d'uva*.



Fig. 12 Napoli da via Orazio.



Fig. 13 Case sulle rocce* (o Paesaggio di Pozzuoli).



Fig. 15 Ramo di limoni.

Fig. 16 Ramo di prugno
su muro in tufo.

Fig. 17 Ramo di prugno.



Fig. 18 Fagiano.

Ancora alla frutta dedica *Ramo di limoni* (fig. 15), firmato in basso a sinistra in rosso *Flaminia* in lettere greche, che sviluppa in verticale un suggestivo ramo di limoni su un efficace fondo nero, mentre in *Ramo di prugno* (fig. 16) esalta la sfumatura violacea del frutto, che torna anche in un altro dipinto (fig. 17). Quanto alle Nature morte, conviene premettere una riflessione: Salvator Rosa, in *La Satira della Pittura*, afferma "Dipinger tutto il dì zucche e prosciutti, rami, padelle, pentole e tappeti, uccelli, pesci, erbaggi e fiori e frutti, e presumeran poi quest'indiscreti, d'esser pittori". La frase la dice lunga sulla considerazione di cui godeva il genere ed io mi sono chiesta fino a che punto sia corretto usare questo termine, spesso abusato, che nasce nel Seicento con senso – come vediamo da Salvator Rosa – dispregiativo. Le espressioni inglesi, tedesche, francesi smorzano il significato deterioro con il quale i pittori versati nel rappresentare tutti gli altri generi connotavano questa categoria, parlando di pittura ancora in vita, natura inanimata.

Nel corso dell'800 le cosiddette nature morte iniziano ad essere rivalutate, divenendo nel Novecento uno dei generi più apprezzati anche sotto l'aspetto antiquario.

Nel salernitano certo non restava senza esito la tradizione napoletana dei Recco, una intera famiglia che si era specializzata nel genere. Restando all'interpretazione corrente, ho designato le opere della Bosco attraverso il loro contenuto reale: ella produce esempi felicissimi e ne esegue numerose e sempre ben calibrate nell'impostazione e nei colori.

Se l'olio su tela *Fagiano* (fig. 18) vede primeggiare l'animale, due nature morte, *Natura morta con pesche e ciliegie* e *Natura morta con uva e melagrana* (figg. 19-20), fanno parte delle numerose nature morte che la Bosco esegue con grande capacità, inserendo elementi del mobilio antico di famiglia. E l'uva torna in



Fig. 19 Natura morta
con pesche e ciliegie.



Fig. 20 Natura morta con
uva e melagrana.



un gioco di *Grappoli d'uva bianca e nera* in un vaso a base sagomata bianca, poggiato su un tavolo tondo (fig. 21). E tornano insieme l'uva, nera e gialla, e il melograno in un altro dipinto di grande forza, come se i tralci si sposassero ad un albero di melograno, con sfondo di nuvole appena rosate (fig. 22).

Quanto ai fiori, Caravaggio sosteneva "ci vuole tanta manifattura a dipingere un quadro di fiori, come di figura". Il tema dei fiori è sentito, al pari delle bambole, come vedremo, molto femminile, gentile e fragile. "Nulla ... dunque di più naturale ed istintivo per una donna che tributare tale omaggio pittorico alla infinita varietà floreale" dirà Alfredo Schettini ad una mostra di Olga Napoli nel primo dopoguerra. Mi sembra che fra i pittori salernitani coevi il più sensibile a questa tematica sia stato Antonio Ferrigno: ricordo *Vaso di fiori rossi* alla Camera di Commercio di Salerno, *Fiori con Crocefisso*, in collezione privata a Salerno.

Tema di grande successo tra le donne pittrici salernitane è in particolare il glicine che genera opere molto luminose dove le pittrici sembrano quasi voler trasmettere il profumo intenso dei fiori azzurro-violacei dei grappoli penduli.

Pergolato di glicini e rose (fig. 23) conferma l'adesione anche della Bosco, come della più gran parte delle pittrici dell'epoca, ai pergolati di glicini, qui esemplificato da un ramo, quasi un particolare, ed arricchito da rose. La rosa torna in un intenso dipinto su carta, *Ramo di rosa* (fig. 24).

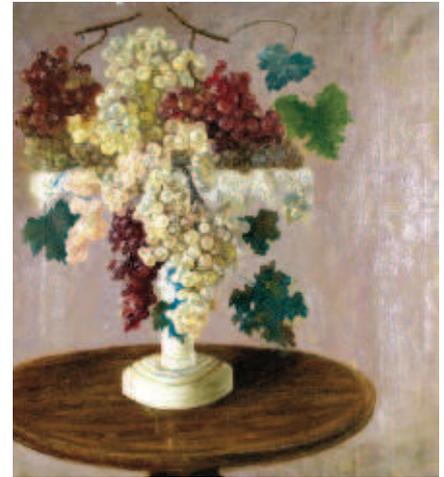


Fig. 21 Grappoli d'uva bianca e nera.



Fig. 24 Ramo di rosa.



Fig. 22 Pergolato d'uva e melograno.



Fig. 23 Pergolato di glicini e rose.

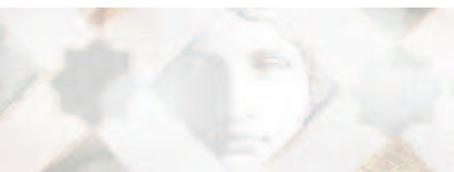


Fig. 25 Alberi di pesco.

Fig. 26 Ramo di pesco.



Fig. 27 Cactus in fiore.



Fig. 28 Giardino.

Gli *Alberi di pesco* (fig. 25) lasciano primeggiare su uno sfondo paesaggistico volutamente indeterminato la bellezza della nascente primavera, mentre una infiorescenza è arditamente rappresentata in obliquo in un olio su tavola (fig. 26).

Assolutamente personale la scelta invece di una pianta di *Cactus in fiore* (fig. 27), dove la rete di spine fa da contraltare ai bellissimi fiori di un bianco rosato, realizzato, come attesta la scritta sul retro, a Firenze nel 1904.

Ad una natura rigogliosa e spontanea la Bosco dedica poi un'opera dove i colori degli alberi, dei cespugli, dei fiori, si misurano con le cromie di un cielo incredibile, tra squarci di azzurro e nuvole dalle mille sfumature (fig. 28).

Ancora i fiori sono il soggetto del quadro più tardo che conosciamo della Bosco, *Anemoni*, che la pittrice dedica a suo nipote Pasquale De Vito nel gennaio 1930, come attesta la scritta sul retro (fig. 29). Di lì a una decina d'anni la Bosco si sarebbe trasferita proprio in casa dei De Vito.

In *Muratore a riposo* (fig. 30), la Fonseca riprende un muratore nell'intervallo durante il lavoro in un cantiere: penso a *Palazzi con ponteggi* della piemontese Cesarina Gualino e *Cantiere a riposo* della romana Maria Letizia Giuliani, privi però di figure umane, mentre qui è l'operaio a prevalere.

Qualche osservazione in più va fatta sull'interno dove il marito è raffigurato seduto in poltrona mentre fuma un sigaro, davanti ad un elegante camino scoppiettante (fig. 31). Al di là della perizia che la Bosco dimostra nel rappresentare gli oggetti riflessi nello specchio che sovrasta il camino, con un vaso



Fig. 29 Anemoni.

che rientra nelle famose "cineserie" tanto in voga nell'Ottocento, due candelabri e tre quadri evidentemente appesi alla parete vicina, non privo di interesse resta il decoro della stanza, azzurra con il labirinto giallo e, di raccordo, una fascia a motivi geometrici in bianco, marrone e azzurro. Ma, soprattutto, è la presenza di un cane, ai piedi del padrone, e di un gatto, tenuto invece amorevolmente in braccio dallo stesso, a suscitare particolare interesse. *Gatto e donna in casa, cane e uomo fuori* recita un proverbio popolare. Fra gli animali, il preferito dalle pittrici sembra dunque il gatto, che è sentito come "femminile", al contrario del cane, presente nella pittura "maschile". Se infatti troviamo il cane fra i nostri pittori locali come Gaetano Capone e Ulisse Caputo, mi preme soprattutto ricordare, fra i grandi della pittura italiana, Mantegna (La Camera degli Sposi), Veronese e Tiziano che inseriscono un grazioso cagnolino in innumerevoli opere.

Il gatto invece è visto come vezzoso, dunque femminile, anche se il gatto ha notoriamente più senso di libertà del cane: infatti non si adatta ad obbedire ai comandi come il cane e non esegue alcuna operazione utile all'uomo, ma sparisce e torna secondo le sue necessità. È spesso simbolo di lusso, avendo gusti raffinati e amando la vita comoda, i buoni bocconi; nelle belle case completa l'arredamento con la sua signorile indifferenza e le sue pose eleganti e sofisticate. Sono tentata di pensare che l'accostamento gatto-donna provenga più dal mondo maschile dell'epoca, che vedeva le mogli come oggetti di lusso nelle loro case.

Gatti sono ripresi da molte delle pittrici salernitane degli anni Trenta: ora mentre sonnecchia su un cuscino, ora con un re-

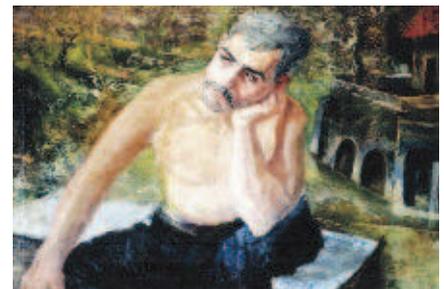


Fig. 30 Muratore a riposo.



Fig. 31 Interno.



Fig. 32 *Ritratto di bambina con bambola**.

gale fondo rosso, o mentre guarda lo spettatore impetito, o ancora mentre troneggia su una sedia che ha fatto cadere, giocando con i gomitoli di lana di una cesta, o in coppia con una gattina, resa ancora più accattivante da un fiocchetto al collo color rosa.

Una parola a parte merita *Ritratto di bambina con bambola**, dove modella fu la nipote Guglielmina, figlia della sorella Carlotta sposata De Vito (fig. 32), rientrando nei temi che sembrano appannaggio esclusivo o quasi della pittura al femminile dell'epoca; importante sottolineare che il soggetto non fu estraneo al realismo magico della Scuola romana.

Il tema della bambola è dunque soggetto particolarmente femminile, ma trova, soprattutto nella formulazione della Bosco, un confronto in vari dipinti di Ulisse Caputo, datati tutti nel 1926: mi riferisco a *La bambola* di proprietà della Camera di Commercio di Salerno, *La bambola giapponese* in Collezione De Luca ancora a Salerno e *La bambola* di ubicazione ignota, già in collezione Zecchini a Milano. Per Mariantonietta Picone, il soggetto

è espressione di una femminilità languida e piuttosto zuccherosa. Le bambole come unico soggetto del dipinto sono "espressioni parlanti di quell'incanto che avvolge la prima età", commenta l'articolo *La Mostra fra le giovani pittrici salernitane* su "Il Giornale della Donna" del 15 luglio 1932. Non è raro trovare ancora la bambola di riferimento ritratta dall'artista (come per la bambola di Rosa Giordano ed esiste anche il disegno utilizzato per il dipinto). Aderiscono a questo tema Rosa Giordano, Olga Schiavo, Anna Maglietta, Milla Pasca. Olga Schiavo dedica numerose opere al soggetto: *La mia bambolina*, *Mariella che si è addormentata con la bambola*, *La mia bambola in giallo*, *La mia bambola in rosa*, *La mia bambola in oro*.



La scelta di questo tema finisce, a mio parere, per rappresentare una sorta di autogol da parte delle nostre pittrici. Loro che – rivolgendo la loro attenzione alle cose di casa – in maniera spontanea e ingenua volevano solo immortalare un oggetto un tempo caro, finiscono per rimarcare il legame con un giocattolo infantile e autorizzano una minore considerazione delle loro personalità: donne ancora bambine. Il dipinto *La bambola abbandonata*, che Suzanne Valandon realizza nel 1921, conservato a Washington, nel National Museum of Women in the Arts, sancisce il passaggio da adolescente a donna, attraverso la scoperta di un corpo diverso, dalle forme procaci, che si riflette nello specchio, mentre la figura materna ancora accudisce la figlia considerandola una bambina. Il passaggio a donna impone l'abbandono della bambola. Non si può non pensare, proprio per la suggestione del titolo, a *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, del 1879, scritto ad Amalfi (attuale Hotel Luna), dove si approfondisce il tema della grande libertà interiore della donna e della sua determinazione, in un momento in cui si sosteneva l'inferiorità psicologica femminile. In quell'anno Flaminia Bosco aveva quindici anni e di lì a poco avrebbe iniziato il suo percorso artistico, sacrificando allo stesso quella vita di moglie e di madre che l'epoca imponeva a moltissime donne nel campo dell'arte, poiché le logiche della società del tempo non ammettevano che una donna onesta potesse essere anche una pittrice di professione. La Bosco non rinuncerà al suo sogno.

* I titoli originali dei quadri sono contrassegnati da asterischi.