

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE

Ciclo XXIV

Settore concorsuale: 10/B1 Storia dell'arte

Settore scientifico disciplinare: L-ART/02 Storia dell'arte moderna

LA MAIOLICA ISTORIATA CASTELLANA. MODELLI A
STAMPA, EVOLUZIONE DEL GUSTO E DELLE RICHIESTE
DI MERCATO, DINAMICHE COMMERCIALI, FONTI E
DOCUMENTI: AGGIORNAMENTI E NUOVE PROPOSTE
D'INTERPRETAZIONE.

Presentata da: Fernando Filipponi

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Marinella Pigozzi

Prof.ssa Emilia Calbi

Esame finale anno 2012

INDICE

Introduzione	p. 7
1. La maiolica di Castelli d’Abruzzo: tappe di una vicenda critica	
1.1 Concezio Rosa e Gabriello Cherubini	p. 13
1.2 L’avvio di un nuovo ciclo di indagini storiche: il contributo di Giancarlo Polidori	p. 22
1.3 La critica moderna	p. 24
2. Dall’<i>Orsini Colonna</i> al Neoclassicismo. L’evoluzione dei generi e dei soggetti della maiolica Castellana nel corso dei secoli	
2.1 Lo stile <i>Orsini-Colonna</i>	p. 35
2.2 Le turchine	p. 39
2.3 Il Compendiario	p. 43
2.4 L’Istoriato	p. 46
2.5 Le maioliche neoclassiche	p. 59

3. Le stampe dei maiolicari

- 3.1 Le stampe italiane e francesi p. 65
- 3.2 Le stampe nordiche e olandesi p. 70
- 3.3 Le stamperie dei maiolicari p. 73
- 3.4 La fiera di Senigallia p. 84

4. Castelli e le sue manifatture

- 4.1 “Castelli terra in Abruzzo ultra” p. 97
- 4.2 La bottega Gentili p. 100
- 4.3 I Grue, Ceramisti a Castelli fra Seicento
e Settecento p. 106
- 4.4 Il paesaggio “castellano” p. 115
- 4.5 Un testamento p. 118

5. I Grue ad Atri: nuovi documenti. Organizzazione economica e dinamiche commerciali di una bottega fra Seicento e Settecento

- 5.1 Dalle montagne alla città p. 125

5.2	I duchi di Atri	p. 132
5.3	I Grue nella nuova fabbrica	p. 134
5.4	Fra casa e bottega: nuovi documenti (1730-1740)	p. 139
5.5	La crisi degli anni Quaranta e l'emigrazione dei maiolicari	p. 141
5.6	L' "arcano" della porcellana	p. 145
5.7	Il duca Rodolfo e la <i>Coppa Acquaviva</i>	p. 152
5.8	"Signore di Reggimento"	p. 161
5.9	Verso un rinnovamento delle iconografie	p. 166
5.10	Caricatura e grottesco. La serie dei <i>Nani</i>	p. 170
5.11	Un nuovo paesaggio	p. 175
5.12	Ultime tracce nei documenti	p. 181
	Conclusioni	p. 189
	Documenti	p. 193
	Immagini	p. 259
	Bibliografia	p. 343

INTRODUZIONE

La produzione in maiolica di Castelli d'Abruzzo si connota e si distingue, nel quadro generale della storia dell'arte ceramica italiana, per aspetti di forte originalità e per l'alta qualità dei manufatti realizzati. Sebbene queste caratteristiche abbiano sollecitato l'interesse di un certo numero di studiosi del settore già a partire dall'Ottocento, lo stato attuale delle ricerche offre un quadro ancora parzialmente incompiuto: gli aspetti non ancora affrontati dagli studiosi sono diversi e ad essi vanno aggiunte le questioni per le quali le indagini sono state parziali, o focalizzate su settori molto limitati del fenomeno.

Per questi motivi le ricerche che qui vengono presentate sono state condotte su differenti aspetti della produzione ceramica di Castelli d'Abruzzo e sono rivolte a completare le conoscenze su alcuni temi specifici, a restituire un profilo di alcune delle problematiche più interessanti relative alla storia del centro ceramico abruzzese, cercando di superare la visione settoriale che ha caratterizzato talvolta gli studi sull'argomento.

L'indagine è orientata a far emergere alcuni tratti distintivi della produzione in maiolica istoriata, un genere in cui le manifatture castellane guadagnarono un primato assoluto in Italia nel corso dei secoli XVII e XVIII grazie all'originalità delle tecniche di

lavorazione adottate e alla continua ricerca di nuove soluzioni decorative e di tipologie aggiornate al gusto corrente.

Su questo versante un ruolo di primo piano è quello ricoperto dalle incisioni a cui gli artigiani abruzzesi si rivolgevano alla ricerca di temi e soggetti da trasferire e riprodurre sulle maioliche. Se questa consuetudine non rappresenta un caso eccezionale nel quadro dei metodi di lavoro tipici delle botteghe artigiane e in particolare di quelle ceramiche, è sicuramente molto originale la scelta dei soggetti che viene operata nelle botteghe castellane, che mettono a punto un repertorio di immagini estremamente articolato, in grado di rispondere alle esigenze di ampie fette di mercato e alle richieste provenienti da una committenza d'*élite*.

In questo quadro alcune botteghe, che si distinguono dalle altre per la capacità di intercettare i soggetti e gli autori di incisioni più in voga presso il pubblico, conquistano un primato indiscusso e una funzione guida sulle altre manifatture.

Si tratta di botteghe contraddistinte da un'organizzazione interna del lavoro per certi versi già moderna, che stabiliscono rapporti professionali con altre categorie d'artisti e che mettono a punto una gestione dei patrimoni, accumulati mediante l'attività produttiva, che consente loro di reagire meglio di altri ai periodi di stagnazione economica e di recessione.

Questo quadro sembra confermato dalle ricerche d'archivio che, assieme agli studi e ai contributi pubblicati sulle maioliche castellane e all'analisi diretta delle opere istoriate, hanno costituito gli strumenti base della ricerca.

Il testo è strutturato in capitoli intesi come nuclei autonomi e autosufficienti. In ciascuno di essi tuttavia le varie problematiche connesse alla maiolica castellana si presentano spesso intrecciate fra loro: non vanno intesi dunque come capitoli “monografici”. Ciò vale in particolare per l’ultimo capitolo, costruito mediante i documenti d’archivio relativi ad un’unica manifattura che per vari motivi - l’arco di anni in cui fu attiva, la qualità dei prodotti, la localizzazione - è emblematica di tutta una serie di fenomeni, che si è cercato di far emergere mediante l’uso, non esclusivo ma consistente, della documentazione d’archivio, integrata dall’analisi di alcune opere significative realizzate dalla manifattura.

**1. LA MAIOLICA DI CASTELLI D'ABRUZZO:
TAPPE DI UNA VICENDA CRITICA**

1.1 Concezio Rosa e Gabriello Cherubini

Lo stato attuale delle ricerche sulla produzione in maiolica istoriata di Castelli d'Abruzzo nei secoli XVII e XVIII è il frutto della stratificazione di numerosi interventi che, a partire dall'Ottocento - quando si verifica una netta ripresa dell'interesse degli studiosi per l'argomento e ha inizio una fervida attività di ricerca che sfocia spesso in pubblicazioni di carattere generale - procedono all'indagine dei diversi aspetti del fenomeno, aumentando progressivamente di numero nel corso del secolo successivo, anche a seguito delle sollecitazioni provenienti dal versante del mercato antiquario, all'interno del quale le ceramiche abruzzesi conquistavano sempre maggiore spazio. Le ricerche si susseguono nel corso del secolo e si sono venute arricchendo di ulteriori contributi di grande interesse anche in questi ultimi decenni, soprattutto a partire dagli anni Ottanta del Novecento.

Bisogna ammettere tuttavia che, nonostante questa lunga e spesso accurata attività d'indagine, il quadro storico della produzione ceramica castellana si presenta ancora oggi per molti versi impreciso, o comunque parzialmente incompiuto. Gli aspetti non ancora affrontati dagli studiosi sono diversi e ad essi vanno aggiunte le questioni sulle quali le indagini sono state parziali e per le quali è dunque necessario riavviare le ricerche e completarle.

Un caso emblematico in questo senso è rappresentato dalle lacune, dalla genericità e scarsità di informazioni che ancora oggi si hanno in relazione a un buon numero di ceramisti abruzzesi – operanti dal Cinquecento alla fine del Settecento – che, a dispetto del ruolo rilevante che occupano nel quadro generale della storia della ceramica, non solo abruzzese, non hanno goduto nel tempo di un’adeguata attenzione nelle ricerche e negli studi, la maggior parte dei quali restituisce di essi un’immagine marginale e sfocata.

Ciò è avvenuto per più maiolicari castellani, rispetto ai quali ci si è sempre attestati su succinte descrizioni di poche righe, talvolta limitate ai soli estremi cronologici della vita e si è alimentato così il profilo di artisti dalla fisionomia incerta, cui assegnare genericamente opere di qualità poco più che ordinaria e di modesto peso.

Anche per risalire all’origine di errori di valutazione di questo genere e di pregiudizi che la storiografia ha assimilato e riproposto talvolta fino ai nostri giorni, è essenziale ripercorrere, seppur sinteticamente, quelle che sono state le prime tappe della letteratura sull’argomento, a partire dagli scritti dei primi illustri studiosi che si sono occupati in maniera metodica e approfondita della ricostruzione storica dell’arte della maiolica castellana e dei protagonisti che la resero famosa.

Nel 1857 vengono pubblicate a Napoli le *Notizie storiche delle maioliche di Castelli e dei pittori che le illustrarono, raccolte e pubblicate*, prima e importante ricognizione sull’argomento, nella quale

l'autore, Concezio Rosa, si propone di organizzare e ordinare tutte le conoscenze a sua disposizione sulla materia, con lo scopo di ricostruire un quadro quanto più completo e articolato possibile, all'interno del quale vengono prese in considerazione in egual modo le questioni relative all'evoluzione tecnologica della lavorazione ceramica e quelle inerenti gli aspetti più strettamente artistici, ovvero la messa a punto e la successiva evoluzione delle soluzioni decorative e degli "stili" che caratterizzano la manifattura abruzzese nel corso dei secoli.

È in quest'ottica che l'autore si propone inoltre di mettere a fuoco le personalità artistiche di quelli che sono, a suo giudizio, i ceramisti più validi e determinanti per lo sviluppo e l'avanzamento dell'arte maiolica, per ciascuno dei quali egli traccia un sintetico profilo biografico accompagnato da osservazioni sullo stile e le opere principali di ciascuno. L'autore, in questo sforzo di ricostruzione storica, fa riferimento, per quanto possibile, a un certo numero di documenti originali, che trascrive fra l'altro integralmente in appendice al testo. La ricostruzione di Rosa, sebbene condizionata da alcune carenze metodologiche, condivise fra l'altro dalla maggior parte degli studi condotti nel corso dell'Ottocento, può essere considerata nel complesso una fonte attendibile di notizie e una base per interessanti spunti di riflessione.

Ad arricchire l'analisi di Rosa contribuisce il suo sguardo originale, attento a non perdere mai di vista le condizioni della produzione maiolica castellana a lui contemporanea, a migliorare la quale, in termini di consapevolezza culturale, è in fondo

finalizzata tutta la sua articolata ricostruzione storica. Ne è la prova, oltre a numerosi passaggi all'interno del testo, la scelta di dedicare un capitolo all'analisi *Dello stato attuale dell'arte ceramica in Castelli, e del modo di perfezionarla*, all'interno del quale si avanzano proposte per un miglioramento delle condizioni della produzione ceramica. Nel capitolo infatti si riflette, fra le altre cose, sul fatto che

“Il real governo, che ha avuto sempre a cuore l'industria castellana, potrebbe moltissimo giovarle col fondare in Castelli un grande e ben regolato opificio ceramico, in cui lavorar si potrebbe non pure la maiolica, ma anche la porcellana. Insegnandosi in esso i principii di fisica, di chimica e di disegno, le migliori fabbriche potrebbero moltissimo avvantaggiarsene; mentre le più piccole, che languiscono andrebbero a scomparire, perché gli operai troverebbero in questo real stabilimento pane e lavoro. [...] Sicchè è da sperare che un reale opificio-modello, da servire di scuola teorico-pratica ai nostri artefici, possa sorgere nella nostra Castelli. È questo, a mio credere, il miglior modo di tornar in luce le antichissime e famose fabbriche castellane¹”.

Bisogna ricordare che le indagini di Concezio Rosa sulla maiolica di Castelli non si esauriscono con quest'opera fondamentale, ma sfociano in numerosi altri contributi nei quali lo studioso approfondisce ulteriori aspetti del problema, da quelli legati alle vicende del collezionismo a lui contemporaneo – come per il caso

¹ Rosa [1857] 1920, pp. 133-134.

della ricchissima raccolta di Diego Bonghi - alle proposte per il miglioramento delle fabbriche di maiolica, a questioni inerenti le vicende più propriamente storiche².

Un nuovo, significativo contributo all'argomento è offerto di lì a pochi anni da Gabriello Cherubini, con la stampa, nel 1865, del saggio *De' Grue e della pittura ceramica in Castelli*³. In realtà questa non è la prima pubblicazione dello studioso su questo tema: già nel 1845 - e dunque con un certo anticipo rispetto ai primi interventi di Rosa, che risalgono agli anni Cinquanta dell'Ottocento - Cherubini pubblica infatti le *Notizie biografiche artistiche di F. A. Grue, pittore di maioliche*⁴ cui fanno seguito diversi altri interventi, in gran parte incentrati sulla maiolica prodotta all'interno della bottega dei Grue e sui suoi principali artefici, che precedono la pubblicazione del saggio del 1865. Anche in quest'ultimo, come è esplicitato dal titolo, lo studio di Cherubini si concentra esclusivamente su una sola delle botteghe maiolicare di Castelli, quella della famiglia dei Grue, sebbene le riflessioni e le informazioni che l'autore fornisce in relazione a questi ceramisti possono essere estese in molti casi anche alle altre manifatture, come rivela l'appendice che l'autore fa seguire al saggio, in cui si forniscono informazioni sugli artisti operanti nelle altre botteghe del paese.

² Cfr. Rosa 1861 e Rosa 1914.

³ Cfr. Cherubini 1865.

⁴ Cfr. Cherubini 1845.

Le manifatture castellane sono del resto caratterizzate spesso da scelte e percorsi analoghi, sia sul piano organizzativo sia su quello strettamente artistico, dovendo rispondere di volta in volta alle stesse richieste di mercato, ad analoghe problematiche tecniche, alla generale evoluzione del gusto dell'epoca. È vero in ogni caso che, nell'ampio scenario delle manifatture di Castelli, quella dei Grue è la bottega che più delle altre si è distinta per la capacità di inventare gli stili e le tecniche decorative più originali, che hanno garantito il successo della maiolica di Castelli fra Seicento e Settecento, e che ha fatto del continuo aggiornamento alle tendenze del gusto più moderno e "alla moda", il proprio tratto distintivo e la propria carta vincente.

L'indagine di Gabriello Cherubini, nonostante il suo carattere sintetico e sebbene recuperi in gran parte informazioni e notizie già rese note dalle ricerche di Rosa, conserva tuttavia una certa importanza. Il suo autore infatti incarnava appieno la figura dell'intellettuale ottocentesco dall'approccio eclettico, dall'ampia formazione culturale e dai molteplici interessi, fra cui quello per la storia locale e le arti, e "apparteneva a quella schiera di studiosi che, al chiudersi del Regno napoletano e al compiersi dell'unificazione nazionale, contribuì in maniera incisiva a costruire quel repertorio critico-storico volto a definire identità culturale e ruolo della regione nel più vasto panorama dello stato nazionale"⁵.

Egli inoltre aveva condotto le proprie ricerche nella sua città, Atri, centro prestigioso dell'Abruzzo teramano, in quanto era stato

⁵ L. Ponziani, Introduzione alla ristampa anastatica del saggio di Cherubini (ed. 1865), s.l. s.d.

sede, fino al XVIII secolo, dei duchi Acquaviva d'Aragona, famiglia fra le più importanti e prestigiose del regno di Napoli, i cui esponenti ricoprivano incarichi militari, politici e di rappresentanza sia per conto dello stato napoletano sia per conto dei regnanti spagnoli, con i quali la famiglia Acquaviva ha mantenuto nel corso dei secoli un rapporto di rigorosa fedeltà. La storia della ceramica castellana si intreccia con le vicende della città di Atri costantemente nel corso dei secoli e per diversi motivi, primo fra tutti il fatto che gli Acquaviva sono fra i più illustri committenti di servizi presso le botteghe di Castelli.

Atri inoltre rappresenta per i maiolicari il centro di approvvigionamento di molte delle materie prime necessarie all'attività ceramica e al tempo stesso il principale luogo di smercio dei prodotti finiti sia attraverso la rete commerciale urbana sia attraverso il porto della città, da cui le maioliche castellane erano imbarcate per essere esportate fuori dai confini del regno di Napoli. Si spiega in tal modo perché la città adriatica diventa, specialmente a partire dalla seconda metà del Seicento, il luogo prescelto da più di un castellano dove andare a vivere stabilmente e dove trasferire anche l'attività produttiva della manifattura ceramica.

Per questi motivi una buona parte dei materiali - documenti d'archivio e non solo - utili alla ricostruzione della storia dei maiolicari di Castelli è conservata ad Atri ed è dall'articolato contesto economico, politico e culturale della città ducale che possono emergere nuove informazioni utili a chiarire meglio alcuni aspetti della storia della maiolica di Castelli.

È chiaro dunque che il fatto di essere il risultato di ricerche condotte su questi materiali atriani conferisce all'opera di Cherubini un valore particolare, se confrontata alle ricerche di Rosa e degli autori che si avvicendarono nei decenni successivi.

Cherubini conosce probabilmente i discendenti dei Grue abitanti ad Atri, tramite i quali accede, prima della sua deplorabile dispersione, all'Archivio della famiglia, come dimostrano i riscontri puntuali fra alcuni documenti che egli cita e l'inventario completo dell'Archivio, redatto nel 1824, vale a dire non molti anni prima che lo studioso lo consultasse⁶.

Occorre precisare che, oltre agli studi pionieristici di Cherubini e Rosa, nel corso della seconda metà dell'Ottocento altre ricerche hanno per oggetto la storia di Castelli e contribuiscono ad arricchire il quadro delle conoscenze sull'argomento.

È il caso ad esempio del manoscritto di Angelo Antonio Cosimo De' Bartolomei *Memorie sulle figuline e Pittori di Castelli in Valle Siciliana*⁷, così come degli interventi di Diego Bonghi⁸ o di Felice Barnabei⁹, a cui fanno seguito pochi anni dopo lo studio sugli *Artisti Abruzzesi* e quello, più dettagliato, su *Le majoliche di Castelli*

⁶ Cfr. docc. 81, 82, 83. Fra i documenti si possono citare: la lettera di Solimena riportata da Bindi ma di proprietà di Cherubini e probabilmente proveniente dall'Archivio; il documento di *consegna de' beni ereditari del fu Carlantonio Grue a favore di don Francescantonio Grue contra Isidoro e Fratelli Grue delli Castelli* (cfr. Cherubini 1865, nota 5); il *deploma rilasciato a favore de' signori Saverio e Vincenzo Grue, per la cittadinanza di Napoli* (cfr. Cherubini 1865, nota 13).

⁷ Giulianova (Te), Biblioteca Comunale, ms. 1842.

⁸ Cfr. Bonghi 1856.

⁹ Cfr. Barnabei 1876.

di Vincenzo Bindi, che naturalmente per molte informazioni fanno tesoro delle ricerche precedenti¹⁰.

L'avvio ottocentesco delle ricerche sulla storia della maiolica di Castelli offre, come si vede, un quadro ricco e articolato di interventi, che restituiscono un'idea chiara dell'interesse crescente da parte degli studiosi. Va detto tuttavia che gli esiti della maggior parte di questi studi sono condizionati sia da carenze metodologiche, che caratterizzano del resto tutta la storiografia dell'epoca, sia da difficoltà tipiche di ogni ricerca ai suoi esordi.

Nella fase iniziale delle ricerche su Castelli - quando cioè si comincia a sbrogliare la matassa - si cerca di fissare alcuni paletti di riferimento e di recuperare i nomi a cui associare i primi nuclei di opere certe, concentrando di conseguenza tutto il lavoro sulle personalità le cui opere sono più agevolmente riconoscibili¹¹. Una delle conseguenze di questo approccio è, ad esempio, che i ritratti più nitidi, scaturiti da questi primi studi, sono quelli di artisti di cui è stato possibile rintracciare il numero maggiore di opere firmate. Come avviene nel caso di Francesco Antonio Saverio Grue che non a caso emerge come campione indiscusso su tutti gli altri, fino quasi a oscurare la figura del ben più importante Carlo Antonio Grue¹².

Tuttavia va detto che, nonostante le difficoltà e le carenze metodologiche che condizionano gli esiti della maggior parte di

¹⁰ Cfr. Bindi 1883¹; Bindi 1883².

¹¹ Tale metodo - e il quadro ricostruito da Rosa, Cherubini e Bindi - è seguito negli studi di fine Ottocento sulla maiolica, fra cui ad es.: Fortnum 1873, pp. 633-639; Brinckmann 1894, pp. 28-29; Genolini 1881, pp. 133-142.

¹² Alla costruzione del mito del Dottore hanno contribuito anche le sue vicende biografiche e la personalità eccentrica.

questi studi ottocenteschi, essi rivestono un ruolo fondamentale per la messa a punto di un primo, essenziale, nucleo di conoscenze relative al quadro generale della storia della produzione castellana e soprattutto alle singole personalità degli artisti operanti in questo contesto.

Questo sforzo di conoscenza preliminare e di organizzazione del complesso di informazioni recuperate sui numerosi protagonisti della vicenda secolare di Castelli d'Abruzzo, sfociò e rese possibile l'organizzazione, nel 1905, della prima importante mostra sull'argomento¹³, che rappresentò l'occasione per verificare sul campo la validità delle proposte avanzate fino a quel momento.

1.2 L'avvio di un nuovo ciclo di indagini storiche: il contributo di Giancarlo Polidori.

È a partire dagli anni Trenta del Novecento che uno dei più importanti storici della ceramica italiana e direttore dei Musei Civici di Pesaro, Giancarlo Polidori, avvia le sue ricerche sulla produzione castellana e procede a una più puntuale messa a fuoco delle singole personalità che hanno contribuito alla storia delle manifatture abruzzesi. Lo studioso è impegnato in questi anni nel recupero e nell'organizzazione delle notizie e dei documenti necessari per ricostruire di queste personalità un profilo biografico quanto più possibile preciso e circostanziato e nell'individuare per ciascuna di esse, a partire esclusivamente dalle opere firmate o da

¹³ Cfr. Chieti 1905.

quelle assegnabili con certezza per via di riscontri documentari, le caratteristiche stilistiche distintive.

Nei numerosi articoli pubblicati nel corso di questi anni¹⁴, Polidori, grazie anche a un'approfondita consapevolezza delle tecniche e dei procedimenti propri dell'arte ceramica, raccoglie per la prima volta in maniera metodica, attorno ai nomi di buona parte dei ceramisti castellani dal Cinquecento al Settecento le opere firmate e quelle assegnabili per via di valutazioni stilistiche. Se si escludono alcuni casi in cui le sue ipotesi attributive sono state messe in discussione o smentite dalle scoperte e dagli studi successivi, come è avvenuto ad esempio relativamente alla figura di Antonio Lollo e all'articolato dibattito relativo all'origine del genere "istoriato"¹⁵, le valutazioni dello studioso restano in gran parte valide ancora oggi.

Le ricerche di Polidori approdano nel 1949 alla pubblicazione della sua fortunata monografia su *La maiolica antica abruzzese*, accresciuta e ristampata più volte, che costituisce una sintesi delle ricerche condotte dallo studioso fino a quel momento e si presenta come un ampio repertorio degli artefici castellani dal Cinquecento al Novecento¹⁶.

Sebbene in forma ancora generica e poco approfondita¹⁷, in quest'opera viene introdotta anche la questione delle fonti iconografiche a cui i maiolicari abruzzesi attingono le scene e i differenti motivi decorativi da riprodurre sulla maiolica, e

¹⁴ Cfr. in particolare Polidori 1936; 1938; 1951.

¹⁵ Cfr. Polidori 1949, pp. 9-11.

¹⁶ Polidori 1949.

¹⁷ Arbace 2002, p. 33.

vengono posti interrogativi a una parte dei quali ancora oggi non sono state date risposte convincenti.

Uno degli obiettivi delle ricerche di Giancarlo Polidori è senza dubbio ricostruire il profilo di un ceramista che lo studioso considera, a ragione anche in questo caso, il massimo artista italiano della maiolica in età barocca: Carlo Antonio Grue.

Alla celebrazione di questo protagonista, per le opere del quale Polidori porta a termine una prima, importante, classificazione, è dedicata anche la grande mostra allestita nel 1955 nel Palazzo Reale di Napoli e poi trasferita presso il Museo Civico di Teramo. L'esposizione, curata appunto da Polidori, fu l'occasione di presentare per la prima volta al pubblico oltre cento opere attribuite a Carlo Antonio, provenienti dalle più importanti collezioni private e musei italiani¹⁸.

Anche questa fase storica delle ricerche sul centro ceramico abruzzese e tutte le nuove proposte e scoperte presentate lungo il corso della prima metà del Novecento sfociano dunque idealmente nell'organizzazione di un'importante esposizione¹⁹.

1.3 La critica moderna

L'importanza del contributo di Polidori per la conoscenza delle maioliche abruzzesi risiede anche nella quantità di spunti di

¹⁸ Napoli-Teramo 1955.

¹⁹ G.C. Polidori, *La maiolica di Castelli d'Abruzzo*, in Napoli-Teramo 1955, pp. 13-24.

ricerca e ipotesi di lavoro che egli lascia in eredità alle generazioni successive di studiosi.

Risalgono agli anni Sessanta del Novecento gli importanti contributi di Lello Moccia, altra figura di spicco nello scenario delle ricerche ceramologiche abruzzesi. Sulla scorta delle valutazioni critiche messe a punto dagli studi condotti fino a quel momento, lo studioso, facendo tesoro almeno in parte del quadro emerso dalle indagini di Polidori, procede alla messa a fuoco e all'approfondimento delle varie personalità artistiche protagoniste dello scenario castellano.

Molte di esse infatti erano state soltanto appena abbozzate dalla generazione di studiosi del primo Novecento, che si dedica a un recupero metodico e analitico soltanto per pochi artisti, quelli la cui attività era ritenuta di maggior impatto e con maggiori ricadute sull'intero andamento della produzione del centro ceramico abruzzese. Moccia si impegna quindi, nei suoi articoli sintetici quanto densi, a delineare meglio i profili dei numerosi artisti che dal Cinquecento all'Ottocento si sono avvicinati nelle officine di Castelli.

In articoli come quello sull' *Antica maiolica d'Abruzzo* o quello dedicato all'analisi *Del paesaggio nell'antica maiolica di Castelli*²⁰, partendo dall'analisi minuziosa delle opere, egli procede all'individuazione scrupolosa delle specificità tecniche e stilistiche di ciascun autore, avvalendosi di una scrittura che, nella sua ricchezza - lessicale e sintattica, che talvolta si accanisce alla

²⁰ Moccia 1964; 1967. Si veda anche il catalogo della mostra sulla maiolica castellana tenuta a Castelli nel 1965 e a Roma nel 1968 (Roma 1968-1969).

ricerca del neologismo più efficace - gli consente di descrivere con una rara precisione, quasi visiva, le più sottili variazioni e le più impercettibili differenze fra gli stili dei diversi autori.

Restano emblematiche in questo senso le pagine in cui lo studioso descrive ad esempio le caratteristiche delle scene dipinte da Francesco Grue, in cui

“gli alberi hanno i tronchi in verde appassito con varianti brune e paonazzette; nelle parti in luce si associa l’arancio. Le frasche, dalle foglie lobate, o sono condotte sommariamente o sono risolte con macchie di verde composto tratteggiate con manganese. Il cielo è ottenuto con lo smalto di fondo e pennellate di zaffera negli strati superiori, di giallo avoriato perlaceo in quelli inferiori: lo attraversano gruppi di uccelli o l’ingombrano nubi bambagiose bianche con sfumature olivigne, cinerine, ocracee a forma di cumuli o di cirri che sorreggono creature divine. Le case, i palazzi e le torri, quando non sono impressioni, sono architettati con muratura in pietra squadrata ed elementi classici. Le figure umane dapprima hanno gli incarnati giollolini con sovrapposizioni nelle ombre di manganese e da questo sono circoscritte; in un secondo periodo la preparazione è in zaffera diluita con vibrii di giallorino rinvigoriti dall’arancetto e dal manganese. Nei chiari è lasciato sempre il bianco di base laddove è opportuno. Molto evidenti sono le masse muscolari, le ginocchia e i gomiti protrudenti; i cavi poplitei hanno tendini saldi, i dorsi delle mani sono tondeggianti, le dita lunghe. I piedi, se non posano interamente a terra denunciano lieve equinismo e valgismo; marcate sono le regioni

plantari. Originalissima è la fattura degli occhi, i quali, strabici, l'azzurino"²¹.

Gli anni immediatamente successivi agli studi di Moccia sono contraddistinti da una certa diminuzione di interventi critici, dovuta non tanto a un calo dell'interesse rispetto alle questioni ceramologiche, quanto più al fatto che la maggior parte dei contributi si limita a recuperare le notizie rese note dagli studi precedenti e, anche quando questi hanno l'aspetto di ricostruzioni articolate dello sviluppo complessivo e delle problematiche generali relative alla maiolica di Castelli - e superano quindi l'orizzonte limitato dell'intervento incentrato sulla questione singola - non introducono nel dibattito novità significative.

Un'ampia panoramica sugli autori e sulle loro opere, sulla storia e sulle principali collezioni di maiolica castellana è pubblicata nel 1970 da Gabriele Antonio Crucitti con *La ceramica in terra d'Abruzzo*²².

È a partire dagli anni Ottanta che si registra invece una decisa ripresa degli interessi per diversi aspetti dell'argomento, ripresa che coincide e in un certo senso prende le mosse dalle vicende legate agli scavi archeologici condotti negli stessi anni sulle antiche discariche delle officine ceramiche di Castelli²³. Gli esiti di questi scavi provocano infatti una vera rivoluzione nel quadro della storia della maiolica italiana: l'assegnazione alle manifatture

²¹ Moccia 1964, pp. 261-262.

²² Crucitti 1970.

²³ Cfr. cap. 2.

di Castelli, mediante precisi riscontri tipologici e stilistici con i frammenti rinvenuti nelle discariche, di due fra le più importanti tipologie ceramiche del Cinquecento, le cosiddette “turchine” (il servizio Farnese) e le *Orsini-Colonna*, in precedenza attribuite a Faenza e ad altre manifatture italiane.

Il dibattito relativo a queste tipologie ceramiche, all'interno del quale un ruolo importante è rappresentato dagli interventi di Carola Fiocco e Gabriella Gherardi²⁴, conduce nel giro di alcuni anni alla loro definitiva attribuzione al centro abruzzese, consacrata nel 1989 dalla storica mostra organizzata a Castelli²⁵.

Agli stessi anni risalgono i contributi di diversi studiosi che in vario modo hanno arricchito la discussione sulle tante problematiche ancora aperte.

Giovanni Corrieri si occupa di questioni castellane in numerosi articoli e pubblicazioni e, nel redigere il catalogo del Museo delle ceramiche di Castelli, realizza una prima sintesi di tutto il patrimonio di informazioni stratificatosi nel corso dei decenni e aggiorna in tal modo tutte le notizie relative alla vasta collezione di maioliche conservate nel museo²⁶.

Di grande importanza è poi la ricerca di Claudio Rosa che, mediante il recupero di documentazione d'archivio e di notizie indirette, offre un quadro articolato dell'intera genealogia della famiglia Grue, i più importanti maiolicari di Castelli, fonte essenziale ancora oggi da cui attingere informazioni anche per le

²⁴ Cfr. Fiocco, Gherardi 1985; 1986.

²⁵ Cfr. Pescara-Castelli 1989.

²⁶ Corrieri 1998.

figure meno note della famiglia e punto di partenza per ogni indagine ulteriore²⁷.

Ad alimentare il dibattito di questi anni contribuiscono inoltre i numerosi articoli pubblicati da Guido Donatone, sulla rivista *Faenza*²⁸ e sui quaderni del *Centro studi per la storia della ceramica meridionale*²⁹, che propongono suggestioni di ricerca stimolanti, anche quando le sue ipotesi di lavoro non sembrano confermate dalle indagini successive³⁰.

I più importanti contributi all'avanzamento della nostra comprensione del fenomeno castellano sono arrivati tuttavia in anni più recenti, a partire dal ricchissimo repertorio di informazioni bibliografiche, nuove attribuzioni e nuovi riferimenti iconografici e storici che è il catalogo delle ceramiche del Museo di San Martino a Napoli, curato da Teodoro Fittipaldi, che, in virtù della vastità ed eterogeneità della collezione napoletana e anche dell'alta qualità dell'apparato iconografico è ancora oggi uno strumento indispensabile per chiunque voglia avviarsi allo studio delle maioliche abruzzesi³¹.

È sempre su questa base che Luciana Arbace ha avviato le sue ricerche contribuendo in maniera decisiva da un lato al montaggio in una struttura organica e coerente delle conoscenze pregresse, dall'altro alla proposta di nuove chiavi di lettura, di nuovi

²⁷ Rosa 1981.

²⁸ Cfr. ad es. Donatone 1972.

²⁹ Cfr. ad es. Donatone 2004.

³⁰ Nel 1985 ad es. Donatone attribuì a Francesco Antonio Grue una serie di incisioni di paesaggio, il cui stile, in effetti, non è compatibile con quello riscontrabile nelle incisioni firmate dal maiolicaro (Donatone 1985).

³¹ Fittipaldi 1992.

documenti e di una più aggiornata definizione di quelle che sono le personalità chiave del panorama artistico castellano, in particolare per quanto riguarda i secoli XVII e XVIII. Il suo lavoro ha riportato all'attenzione degli studiosi italiani e stranieri le tematiche castellane attraverso la pubblicazione di numerosi articoli, cataloghi di collezioni museali e mostre temporanee³² e soprattutto grazie alla realizzazione delle fondamentali monografie - nate come strumento di studio sulle maioliche raccolte nella preziosa collezione Paparella Treccia di Pescara - su tre dei maggiori protagonisti del Seicento e Settecento castellano: Francesco Grue, Carlo Antonio Grue e Francesco Antonio Saverio Grue³³.

Puntualizzazioni interessanti sono scaturite negli ultimi anni dagli studi di Franco Battistella, in particolare sul versante delle ricerche sui documenti d'archivio³⁴: un territorio questo non ancora abbastanza frequentato dagli studiosi. La ricerca d'archivio può invece essere fonte di molte notizie utili a colmare le lacune che punteggiano la storia del centro abruzzese, come quelle relative alle personalità dei tanti artefici castellani che attendono ancora di essere messe a fuoco.

Una sintesi fra le nuove acquisizioni sul versante dei documenti, le informazioni provenienti dagli studi precedenti e la presentazione di spunti di ricerca ancora da sviluppare, è rappresentata dal volume recentemente pubblicato a cura di Franco Battistella e Vincenzo De Pompeis sulle *Maioliche di Castelli*

³² Cfr. Arbace 1993; 1994¹; 1994²; 1995; 1996; 1997; 2001.

³³ Arbace 2000; 2002; 2005.

³⁴ Cfr. Battistella 1985¹; 1985²; 1986; 1989¹.

dal Rinascimento al Neoclassicismo che, nella sua veste di ampio repertorio di biografie di artisti – ciascuna delle quali corredata da una selezione di opere –, si rivela lo strumento al tempo stesso più agile e completo attraverso cui reperire le informazioni disponibili ad oggi su ciascun autore³⁵.

³⁵ Battistella, De Pompeis 2005.

**2. DALL'ORSINI-COLONNA AL NEOCLASSICISMO.
L'EVOLUZIONE DEI GENERI E DEI SOGGETTI DELLA
MAIOLICA CASTELLANA NEL CORSO DEI SECOLI**

2.1 Lo stile *Orsini-Colonna*

Uno degli aspetti che caratterizzano la storia della produzione ceramica di Castelli d'Abruzzo è certamente la sua straordinaria longevità. Diversamente da quanto si verifica infatti per molti altri centri ceramici, che hanno contribuito alla storia della ceramica italiana per la creazione di una particolare tipologia decorativa e di un particolare stile, il cui successo copre un periodo limitato di tempo, le manifatture castellane hanno conservato una posizione di rilievo lungo tutto l'arco di anni che va dal XVI al XVIII secolo.

Le ragioni della straordinaria vivacità delle botteghe abruzzesi va ricercata nella non comune attitudine degli artefici castellani al continuo aggiornamento al gusto corrente e alle richieste della committenza e del mercato, nel rinnovamento costante delle tecniche, delle tipologie e delle scelte decorative sulla base di quelli che in ciascuna epoca sono i modelli e le tendenze più moderne e "alla moda". Tale strategia non ha impedito del resto di conservare nel corso dei secoli alcuni tratti specifici e distintivi - in relazione alle soluzioni cromatiche, agli smalti utilizzati, alle scelte iconografiche - che persistono nel corso dei secoli e che contraddistinguono le ceramiche castellane rispetto a quelle delle tante altre manifatture italiane.

Quanto alle modalità con cui questo continuo aggiornamento su ciò che avveniva in altri centri del paese, se non addirittura d'Europa, possa avvenire - mediante quali canali, interpretando quali stimoli, percorrendo quali vie di comunicazione - restano

dei dubbi e delle incertezze, sebbene negli ultimi anni diversi nodi della questione siano stati parzialmente sciolti.

Il materiale a nostra disposizione ci consente di documentare una produzione ceramica a Castelli già nel Quattrocento, come hanno ampiamente dimostrato i reperti rinvenuti in occasione delle già citate campagne di scavo condotte negli anni Ottanta sui siti delle antiche discariche delle officine del paese³⁶. La più antica tipologia rinvenuta è la ceramica ingobbata e graffita, insieme ai primi esemplari di maiolica vera e propria (nelle forme originarie di utensili da mensa), entrambi risalenti alle origini del Quattrocento.

Per la produzione databile al secolo successivo, sono stati recuperati esemplari di maioliche “alla porcellana”, che sono il risultato dell’influenza di prodotti d’importazione cinese, caratterizzati dall’uso del solo colore blu su fondo bianco. Non mancano del resto produzioni “bianco su bianco” e policrome, che aprono la strada alla grande tradizione castellana.

Ma gli scavi della discarica Pompei hanno avuto un’importanza capitale soprattutto perché hanno permesso di attribuire alle manifatture di Castelli due tipologie ceramiche che nel Cinquecento divennero emblematiche della produzione italiana in Europa e furono emulate e richieste dai maggiori committenti dell’epoca: la tipologia *Orsini-Colonna* e le cosiddette “turchine”. Il ritrovamento nella discarica di numerosi frammenti ricollegabili a questi due stili decorativi dimostra chiaramente la loro origine

³⁶ Cfr. Pescara-Castelli 1989.

castellana e mette fine ad una lunga *querelle* che li ha condotti nel corso degli anni a migrare da un centro ceramico all'altro alla ricerca di paternità.

Dopo le prime produzioni quattrocentesche, col Cinquecento Castelli entra definitivamente nella piena maturità artistico-artigianale e, all'alto livello qualitativo e quantitativo delle realizzazioni, si affianca il desiderio di creare forme e stilemi originali e innovativi.

La tipologia *Orsini-Colonna* è così definita perché uno dei pezzi più noti, custodito al British Museum, rappresenta nel campo centrale un orso che abbraccia una colonna, simbolo forse della cosiddetta "pax romana" del 1511, anno in cui si riconciliarono le due storiche famiglie degli Orsini e dei Colonna, o forse emblema di un qualche evento quale ad esempio un matrimonio (fig.1). In stile *Orsini-Colonna* sono spesso corredi da farmacia, dunque albarelli, ma non mancano brocche, fiasche, piatti da pompa, coppe.

La decorazione prevede in genere una o più figure centrali, spesso di profilo o di tre quarti, oppure un animale o un soggetto allegorico e, attorno alla scena centrale e sulle parti secondarie, decorazioni a ghirlande, riccioli e motivi stilizzati, oltre al cartiglio con le iscrizioni relative al nome del preparato farmaceutico contenuto all'interno.

La produzione è caratterizzata dalla prevalenza del blu, a cui si associano l'arancio, il giallo e il verde. I colori sono sempre intensi e brillanti: ancora estranei alla ricerca di morbide sfumature

cromatiche e di più complessi equilibri formali, questi pezzi alternano, in larghe campiture, il blu del cobalto all'arancio-giallo. L'originalità e l'impatto visivo di tali opere dipendono infatti dall'accostamento di toni intensi e in particolare dalla giustapposizione e dal contrasto fra i toni freddi e quelli caldi. In questo senso si può dire che il grande fascino esercitato dalla decorazione del vasellame *Orsini-Colonna* e il suo carattere fortemente decorativo, aspetti che ne garantirono l'immediato successo sul mercato, dipendono in gran parte dalla seducente qualità cromatica, dalla selezione e dalla disposizione di questi quattro colori sulla superficie ceramica.

È innegabile del resto che questi manufatti, o almeno una parte di essi, rivelano una notevole abilità anche sotto il profilo del disegno. Se infatti gli esemplari più antichi sono decorati con tratto più rigido e decorazioni fortemente semplificate, in una fase più matura "va registrata una maggiore originalità nell'approccio alla figura umana, che denota un arricchimento del bagaglio culturale dei principali maestri [...] una evoluzione si percepisce nello stile pittorico, giacché la vivacissima cromia è utilizzata con una maggiore attenzione ai mezzi toni e alle sfumature, soprattutto negli incarnati"³⁷.

Le differenze stilistiche e qualitative fra i vari pezzi *Orsini-Colonna* sono del resto ricollegabili alla molteplicità di maiolicari che partecipano alla realizzazione di tali manufatti. Se infatti è ormai opinione condivisa da tutti gli studiosi che è la bottega della famiglia Pompei a mettere a punto questo nuovo stile decorativo,

³⁷ Arbace 2000, p. 29.

resta il fatto che sono diversi gli artigiani che, all'interno della manifattura castellana, sono impegnati nell'attività produttiva. Fra essi naturalmente c'è Orazio Pompei (1507 ca.-1588/1589), che riveste un ruolo primario in tal senso, per quantità e soprattutto per qualità di opere realizzate, ma anche il padre di questi, Pompeo di Bernamonte (?-post 1534), i suoi fratelli, Annibale (?-1585/1588), Antonicco (?-post 1588) e Tommaso (1522 ca.-post 1577), senza contare i figli di ciascuno di essi ed eventuali altri anonimi collaboratori della bottega.

Ancora non definitivamente risolta è anche la problematica relativa alla datazione delle maioliche *Orsini-Colonna*, per le quali sono state avanzate differenti ipotesi. Il dibattito è aperto fra chi, come Vincenzo De Pompeis ancora recentemente ha ribadito³⁸, propende per una datazione tra il terzo e il settimo decennio del XVI secolo – individuando peraltro all'interno di questo lungo arco di anni la sequenza di quattro gruppi stilistici – e chi preferisce una collocazione negli anni 1550-1560 per l'insieme del vasellame, all'interno del quale non ravvisa differenze stilistiche sostanziali³⁹.

2.2 Le turchine

Analizzando la produzione castellana cinquecentesca non si può non fare almeno un accenno a un'altra importante tipologia decorativa, le cosiddette "turchine". Il nome ne indica già la

³⁸ Battistella, De Pompeis 2005, pp. 32-53.

³⁹ C. Fiocco, G. Gherardi 2004, pp. 102-135; 140-143.

caratteristica distintiva: superata infatti l'accesa policromia delle produzioni *Orsini-Colonna*, si approda a una smaltatura totale in blu cobalto, in uno smalto coprente, spesso e molto lucido. Su questa base viene poi applicata una decorazione a motivi ornamentali delineati in bianco e oro a terzo fuoco, sia in foglia sia a punta di pennello, con un tratto delicato e sottile.

Le soluzioni decorative subiscono un mutamento radicale e simulano gli effetti delle coeve produzioni in vetro e in metallo: esili volute in punta di pennello fanno affiorare dal blu tenui girali fitomorfi, come il caratteristico motivo a "rosetta a quattro petali alternata a minutissimi riccioli"⁴⁰.

Il linearismo di queste decorazioni, assieme all'equilibrio cromatico ottenuto dall'accostamento di blu, bianco e oro, rendono questi pezzi di un'eleganza assoluta, sobria e austera (fig.2).

Il ritrovamento di frammenti di maiolica turchina negli scavi archeologici della discarica Pompei consente non solo di attribuire definitivamente a Castelli questa tipologia, ma anche di valutare la straordinaria importanza della fabbrica Pompei, impegnata, come si è detto, anche nella realizzazione del vasellame *Orsini-Colonna*.

È il cardinale Alessandro Farnese uno dei più illustri committenti di questo genere di maioliche. Il nucleo più importante per qualità e quantità del servizio decorato con lo stemma del cardinale è conservato presso il Museo di Capodimonte a Napoli: settantadue

⁴⁰ Arbace 2000, p. 37.

esemplari, di cui alcuni recanti sul rovescio la data 1574, giunti a Napoli dal Palazzo Farnese di Roma nel 1760, quando Carlo di Borbone li eredita dalla madre, Elisabetta Farnese.

Come rivelano gli stemmi presenti su numerosi pezzi in maiolica turchina, i Farnese non sono gli unici ad acquistare servizi del genere, i quali furono commissionati da altri esponenti delle alte gerarchie ecclesiastiche ma anche da diverse famiglie aristocratiche del regno di Napoli, come i Carafa, i D'Avalos, gli Acquaviva d'Aragona.

Luciana Arbace osserva a questo proposito che “le committenze farnesiane avevano quindi in qualche modo fatto attecchire una vera e propria moda in determinati ambienti ecclesiastici, che evidentemente, soprattutto in occasione dei banchetti ufficiali, dovevano rispettare i rigorosi dettami della Controriforma. Il vasellame blu, sobriamente dipinto in bianco ed impreziosito dall'oro, caratterizzato nel caso dei pezzi di forma da complesse fogge aderenti al gusto della Maniera, bene assolveva alle esigenze di misurato sfarzo che talune circostanze richiedevano, o meglio reclamavano. Difatti, con tali maioliche si poteva allestire una tavola elegantissima e nello stesso tempo austera senza dover troppo ricorrere agli utensili in metallo pregiato, oro e argento, il cui smodato uso era stato più volte stigmatizzato dalle leggi suntuarie, in sintonia con gli indirizzi post-tridentini”⁴¹.

La moda delle maioliche turchine conquista dunque un buon numero di committenti facoltosi e conserva un primato sui

⁴¹ Arbace 2000, p. 39.

mercati per alcuni decenni, favorendo la messa a punto di interessanti varianti, come nel caso dei piatti, decorati secondo formule riconducibili alla tipologia delle “turchine”, ma su una base di smalto verde, realizzati per gli Acquaviva d’Aragona⁴², o nel caso delle piastrelle da pavimentazione.

Negli stessi anni vengono infatti ordinati ai castellani alcuni pavimenti maiolicati realizzati con mattonelle turchine. Annibale Pompei, figlio di Pompeo di Bernamonte e quindi fratello di Orazio Pompei, fa ad esempio pavimentare nel 1576 la chiesa di Santa Maria della Spina a Isola del Gran Sasso, come documenta la nota iscrizione “ANNIBALE DE PONPEO/DALI CASTEL(L)I. PER SVA DE/VOTIONE HA FAT(T)O MATO/NARE QVESTA CAPELA. 15L.XX.VI”⁴³.

Il pavimento, costituito da moduli composti da quattro mattonelle turchine esagonali disposte intorno a una mattonella quadrata con decorazione floreale su smalto bianco, viene prodotto probabilmente nella bottega dello stesso Annibale.

Pavimenti in tutto simili sono quello, celebre, della cappella Polverino nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli e l’altro nella chiesa di San Pietro Apostolo a Loreto Aprutino: tutti esempi dell’affermazione di questo raffinatissimo prodotto sul mercato di quegli anni⁴⁴. Già nel 1901 Giovanni Tesorone infatti

⁴² I piatti, databili alla prima metà del XVII secolo e decorati secondo formule riconducibili alla tipologia delle “turchine”, ma su una base di smalto verde, presentano al centro lo stemma Acquaviva e Ruffo e sono conservati uno in collezione privata e l’altro al British Museum di Londra. Si veda: De Pompeis 1990, pp. 23-25; T. Wilson, in Pescara-Castelli 1989, pp. C170-C173, n. 587.

⁴³ Battistella, De Pompeis 2005, p. 54.

⁴⁴ Cfr. Arbace 2000, p. 40; Pescara-Castelli 1989, C125-126, nn. 519-524.

scriveva, a proposito del pavimento della Cappella Polverino: “trattasi di un pavimento che è un vero gioiello, un pavimento ricco di lavoro e di valore, poiché in quei tempi, una coperta al 20% all’incirca di cobalto stava alla ceramica come l’oro ai lavori di metallo. Oltreché il cobalto oltremarino è per sé medesimo un colore luminoso, possente in altissimo grado. Gli orientali, grandi maestri nell’arte decorativa e nella ceramica in particolare, lo distribuivano insieme col turchese, in minime proporzioni qua e là fra gli altri colori, come nel mosaico si distribuirebbe la pietra azuleia e la calaite, vale a dire come vere gemme. Essi non avrebbero mai immaginato tutta una parete d’azzurro, e meno ancora, un pavimento su cui si fosse fatto dilagare una tinta così viva e preziosa”⁴⁵.

2.3 Il Compendiario

Nel XVII secolo, e in particolare negli anni compresi fra il 1615 e il 1617, il soffitto della chiesa di San Donato, situata poco fuori dall’abitato di Castelli, viene rivestito interamente da mattoni in maiolica dipinta⁴⁶.

Se è vero che la decorazione di soffitti mediante mattoni è diffusa e testimoniata in diverse zone d’Italia, la grande novità

⁴⁵ G. Tesorone, *A proposito dei pavimenti maiolicati del XV e XVI secolo delle chiese napoletane*, in “Napoli Nobilissima”, vol. X (1901), pp. 120-121, cit. in Arbace 2000, pp. 40-41.

⁴⁶ Alcuni dei mattoni del soffitto riportano i nomi dei committenti – privati cittadini o religiosi – unitamente all’anno di esecuzione: sulla base di queste informazioni è possibile dunque datare l’opera fra il 1615 e il 1617. Cfr. AA.VV 1993.

dell'intervento nella chiesa di San Donato è che qui non è utilizzata terracotta decorata a freddo, ma maiolica vera e propria. Sulla volta della chiesa, realizzata con il concorso dell'intera comunità di maiolicari castellani, si ritrovano dunque raffigurazioni di vari soggetti, figure umane, temi sacri, iscrizioni, motivi decorativi floreali e geometrici, dipinti su fondo bianco con la tavolozza tipica dello stile detto *Compendiario*, di cui il soffitto di San Donato è il più significativo documento.

Con il termine "compendiario" si intende tutta quella produzione, realizzata a partire all'incirca dal 1560 fino al quarto decennio del secolo successivo, caratterizzata da una decorazione estremamente semplificata rispetto, ad esempio, a quella tipica degli ornati *Orsini-Colonna*: le decorazioni si rarefanno e lasciano ampio spazio ai fondi monocromi e bianchi; l'assortimento dei colori si riduce ed è riservato un predominio assoluto al blu e al giallo.

Come nel compendiario faentino, con cui quello castellano è senza dubbio imparentato, ai decori generalmente floreali di fogliette, cirri, stilizzazioni fitomorfe e tralci sinuosi si associano, nei campi centrali, motivi simbolici, figure umane, talvolta animali o emblemi araldici. Si tratta di soluzioni ornamentali piuttosto semplificate che si distinguono per un disegno dal tratto sintetico ed energico e dall'abbandono dell'accesa e vivace cromia dei decenni precedenti, a vantaggio di una decorazione dal carattere schiettamente grafico.

Negli anni in cui si afferma lo stile compendiario, le attività manifatturiere di Castelli affrontano, del resto, un periodo di generale decadenza dell'arte ceramica direttamente connessa con l'aggravarsi della crisi economica e sociale che coinvolge tutta la penisola, e il vicereame napoletano in particolare. A queste vicende sono da ricollegarsi da un lato i sempre più frequenti fenomeni di emigrazione di maestri castellani in altri centri - come nel caso di Zerbino Cappelletti (? - post 1631) , Bernardino De Ruggiero (1600 - post 1621) e dei fratelli Giacomo (1589 - 1627) e Girolamo (1597 - post 1621) Filippogna, che nel 1621 risultano vivere e lavorare a Napoli⁴⁷ - e dall'altro il manifestarsi di gravi epidemie che colpiscono il borgo abruzzese: come attesta il registro dei defunti conservato presso la chiesa di San Giovanni Battista, tra il 1622 e il 1623 la popolazione fu letteralmente decimata⁴⁸.

Per reagire alla crisi economica in atto le botteghe castellane, venuta meno la richiesta di corredi da tavola lussuosi da parte della clientela più facoltosa, orientano la produzione verso le esigenze legate al culto (acquasantiere, formelle *ex-voto*, piccole icone dipinte) e quelle domestiche locali (vasellame da tavola di uso quotidiano).

⁴⁷ Arbace 2000, pp. 68-70; Battistella, De Pompeis 2005, p. 64.

⁴⁸ Arbace 2000, p. 70; Battistella 1985, p. 207.

2.4 L'Istoriato

La nuova grande stagione dell'arte castellana coincide con la nascita di un nuovo stile definito generalmente "istoriato" che, messo a punto intorno alla metà del XVII secolo, caratterizzerà e garantirà il successo della maiolica castellana lungo tutto il corso del secolo successivo, anche oltre i confini italiani. Il riferimento è naturalmente alle celebri tipologie italiane del Cinquecento, ad esempio gli istoriati faentini o urbinati. Come questi, infatti, l'istoriato castellano si distingue per essere decorato non più esclusivamente con motivi astratti o, tutt'al più, con ritratti di singole figure religiose, storiche o allegoriche, ma con scene articolate e complesse di varia natura che, in qualche modo, illustrano qualcosa, rappresentano una "storia".

L'ideazione del nuovo genere è stata per lungo tempo attribuita ad Antonio Lollo (o Lolli) il Giovane⁴⁹, personaggio effettivamente documentato dai registri parrocchiali di Castelli nel 1618 e 1619⁵⁰. A questi infatti si assegnava il noto presentatoio del Museo Nazionale di San Martino a Napoli, istoriato con il *Giudizio di Paride* e segnato "Antonius. lollus. à Castellis Inve(n)tor."⁵¹. Tale opera, tuttavia, presenta caratteri decisamente originali e anomali rispetto alla produzione castellana coeva e suscita non poche perplessità, al punto tale da far pensare che si tratti di un'opera

⁴⁹ Polidori 1949, pp. 9-10.

⁵⁰ Cfr. Arbace 2000, pp. 246-247; Battistella, De Pompeis 2005, pp. 63-64.

⁵¹ Fittipaldi 1992, I, pp. 51-52, n. 3; II, p. 8, n. 3.

celebrativa realizzata nel Settecento, se non di un *pastiche* ottocentesco⁵².

Non ci sono dubbi invece sul fatto che un ruolo di primissimo piano nella messa a punto del nuovo stile sia stato assunto dalla bottega della famiglia Grue, condotta in questi anni da Francesco Grue (1618-1673), passato alla storia come uno dei più importanti maiolicari che Castelli abbia mai avuto. È nelle opere di Francesco infatti che, anche grazie agli ultimi studi pubblicati sull'autore, si possono seguire le tappe e il progressivo affermarsi delle nuove soluzioni decorative e iconografiche e, più in generale, di un nuovo modo di immaginare la pittura su maiolica (figg. 3-4). Questa svolta, carica di conseguenze per l'arte ceramica, condiziona buona parte degli sviluppi successivi della storia di Castelli.

Il nuovo stile si rivela sin da subito un genere di grande successo, che consente a Castelli di riconquistare nel giro di pochi anni i favori e i consensi di una clientela *d'élite*. Questo è uno dei motivi della sua straordinaria longevità, se si pensa che la produzione istoriata continua ininterrottamente dal XVII secolo fino a tutto il secolo successivo, senza contare i vari fenomeni di *revival* che, dall'Ottocento ai giorni nostri e con fasi alterne, hanno favorito più o meno riusciti recuperi del genere.

La bottega Grue conserva peraltro costantemente un ruolo centrale nel corso di questo lungo processo compiuto dall'istoriato e le trasformazioni che il genere subisce, nel segno di un continuo

⁵² Arbace 2000, p. 78 e nota 73.

aggiornamento alle esigenze del mercato, vengono elaborate in gran parte nell'ambito degli artisti che lavorano all'interno di questa manifattura.

In questo senso è emblematica la figura di Carlo Antonio Grue (1655-1723), figlio di Francesco, che, formatosi, com'è ovvio, nella bottega di famiglia e assimilati i principi dell'arte paterna, rielabora il genere istoriato in maniera originalissima. La svolta attuata da Carlo Antonio garantisce un successo senza precedenti alle sue opere, che vengono richieste dai committenti più facoltosi anche fuori dai confini italiani.

Dopo di lui saranno ancora artisti della famiglia Grue, o formatisi all'interno di quella bottega, a garantire il continuo rinnovamento della maiolica istoriata e dunque il suo successo sul mercato: ci si riferisce in particolare all'attività di maiolicari quali Francesco Antonio Saverio Grue (1686-1746), Liborio Grue (1702-1779/80), Aurelio Grue (1699-1759/63), Saverio Grue (1731?-1799/1800), Carmine Gentili (1678-1763) e Candeloro Cappelletti (1689-1772). Tutte le altre botteghe castellane attive fra il XVII e il XVIII secolo sono impegnate nella produzione del genere istoriato secondo le scelte e i modelli messi a punto all'interno dell'*atelier* Grue, che riveste pertanto una funzione di traino dell'intero sistema castellano.

Una delle più evidenti novità che l'istoriato introduce rispetto alla precedente produzione è costituita senza dubbio dalla trasformazione radicale dei soggetti rappresentati: dai repertori

decorativi di matrice ancora rinascimentale si passa, come si è detto, ad un linguaggio che prevede, pur nella varietà di temi e soggetti, l'articolazione di scene contraddistinte da una maggiore ricchezza e da una vocazione dichiaratamente narrativa. La quantità di soggetti rappresentati subisce un'espansione senza precedenti che consente l'introduzione di tematiche che vanno dalle scene mitologiche, storiche, religiose ai soggetti allegorici, alle scene di paesaggio e pastorali fino al ritratto e a varianti di questo genere, come nel caso dei soggetti grotteschi e caricaturali.

La stragrande maggioranza di queste nuove scene dipinte a partire dal XVII secolo sulle maioliche abruzzesi non è naturalmente il frutto di un originale sforzo di invenzione dei maestri ceramisti, che fanno ricorso alle fonti a stampa come strumento principale di acquisizione di immagini e di aggiornamento dei repertori.

Le stampe, la cui diffusione è notevolmente cresciuta nel corso del XVII secolo rispetto a quello precedente, grazie al miglioramento delle vie di comunicazione per il commercio e alla diminuzione dei prezzi, divengono quindi uno strumento di lavoro essenziale nelle botteghe, e spesso, come rivelano alcuni documenti, vengono conservate gelosamente e tramandate di padre in figlio.

In relazione al rinnovamento iconografico al quale è sottoposta la maiolica castellana ai tempi dell'istoriato, e dunque alle modalità con cui si è costruito un nuovo e "moderno" universo figurativo, è indubbio che quest'ultimo ha assorbito e rielaborato soggetti, temi

e soluzioni, oltre che mediante l'uso di incisioni, attraverso un contatto diretto con la pittura.

Sebbene non siano molti i casi in cui sia possibile riconoscere e documentare contatti diretti fra maiolicari e altre categorie di artisti, è possibile tuttavia fare riferimento ad alcune circostanze che contribuiscono a confermare queste relazioni.

Un caso è certamente quello dell'architetto e ornamentista aquilano Francesco Bedeschini, autore di due raccolte di incisioni ornamentali pubblicate nel 1672 e nel 1688 che, come suggerisce Franco Battistella⁵³, hanno ispirato alcuni lavori di Carlo Antonio Grue⁵⁴.

A questo deve aggiungersi l'interessante contributo di Howard Coutts che, nelle raccolte di grafica del Victoria and Albert Museum, nel fondo dei modelli ornamentali autografi dell'aquilano ha reso noti due grandi disegni di rilevante interesse⁵⁵. Su uno di essi, datato "8bre 1688", è l'iscrizione: "a 24 aprile 1689 / gli originali di questi 4 disegni / di piatti son stati mandati / alli Castelli in poter del Sigr. Carl'Antonio Grue"; su un altro, recante la stessa data, è invece scritto: "Xbre 1689 / Disegni per piatti imperiali di maiolica numero 4" e poco più avanti "d. 80", riferimento al prezzo di ottanta ducati (figg. 5-6).

Altre tracce di contatti dello stesso genere emergono dall'analisi della documentazione d'archivio. Nell'inventario dei beni di

⁵³ Battistella 1989¹, p. 265.

⁵⁴ Arbace 2002, pp. 129-144.

⁵⁵ Coutts 1987; 1991.

proprietà della famiglia Grue, redatto nel 1824, è registrata ad esempio “una ramina indicante la Sacra Famiglia, del pittore Solimene”⁵⁶, valutata cento ducati. E’ questo il pezzo di maggior valore dell’intera collezione di incisioni della famiglia, impreziosito dall’attribuzione a Francesco Solimena, che peraltro sembra documentato nella stessa collezione da un’altra opera, “un quadro di Sant’Antonio” attribuito, forse per un errore di trascrizione all’“Autore Salomone”⁵⁷ e valutato trenta ducati.

E’ ragionevole supporre che queste opere facessero parte della collezione di Carlo Antonio, per il quale è del resto documentato un rapporto di conoscenza con Solimena da una lettera che questi inviò da Napoli proprio a Carlo Antonio il 18 marzo 1695. L’oggetto della lettera, riportata da Vincenzo Bindi, che la segnalava in possesso di Gabriello Cherubini, era oltretutto proprio un sant’Antonio:

“Ill.mo e P.ne Osser.mo

Se V.S. non stasse informato delle congiunture et appletti che mi distolgono dagli impieghi più profittevoli e geniali, mi accingerei con bella oratione rettorica a persuaderglielo: incolpi pertanto la sua bontà, della quale essendomi troppo fidato, l’ho quasi tentata, e le urgenze e disgrazie domestiche, che causa sono state e di esserli manchevoli in rescrivere alle sue favoritissime lettere, e ritornarli il S. Antonio, quale avendolo ridotto al meglio, che ho potuto, per non haver havuto buona disposizione da principio; se

⁵⁶ Cfr. doc.81, c. 176v.

⁵⁷ Cfr. doc.81, c. 219r.

gli trasmette da Filippo Balzaroli mio discepolo involto nella scatola, che ha V.S. a tale oggetto lascio: La ringratio oltremodo “delle bellissime ciccare” favoritemi, e la supplico a mantenermi vivo il pensiero di un suo servitore, mentre augurandole colmata di felicità la prossima S. Pasca, gionti con li miei fratelli, le fo umilissime reverentie, raffermandomi.

Afftt.mo Ser.re Oblig.mo

Francesco Solimene⁵⁸.

E' plausibile identificare il sant'Antonio della lettera del 1695 con quello dell'inventario del 1824, supponendo, appunto, uno sbaglio di interpretazione e trascrizione della firma dell'artista da parte dei periti, che attribuirono l'opera a un non meglio identificato “Salomone”⁵⁹. Per via di questo errore, la valutazione fu di “soli” trenta ducati rispetto ai cento della ramina con la Sacra Famiglia. Solo in questo modo sembra potersi spiegare una tale differenza di stima tra due opere attribuite allo stesso artista, una incisa e l'altra autografa, disegno o dipinto che sia.

In tutto questo, rimane infatti il dubbio su come interpretare il termine “quadro” che ricorre più volte nell'inventario. Non si tratta solo di dipinti in senso stretto, che di solito sono qualificati come opere su “tela” e “di pittura”. Quadro sembra essere tutto ciò che è affisso al muro e incorniciato. Dunque anche stampe o

⁵⁸ Bindi 1883¹, p. 148.

⁵⁹ L'ipotesi è avvalorata dal fatto che il cognome Salomone risulta diffuso nella città di Atri nel XVIII secolo.

disegni, tra i quali il nostro sant'Antonio, di cui purtroppo non si specifica la tecnica d'esecuzione.

Se si accetta questa lettura, il sant'Antonio del 1824 non sarebbe altro che quello inviato da Solimena nel 1695 a Carlo Antonio e che ricompare nella Divisione dei suoi beni del 1726, dove si registra l'esistenza di "un S. Antonio in carta grande".

Il documento di notevole interesse, conservato, purtroppo non in ottime condizioni, nell'Archivio di Stato di Teramo e già citato da Franco Battistella⁶⁰, elenca i beni di Carlo Antonio e la divisione che se ne fece. Carlo Antonio era morto infatti nel 1723 e si attesero tre anni prima che gli eredi si spartissero il patrimonio. Nella seconda parte del documento, riguardante i beni mobili, sono gli elenchi delle spettanze relative a ciascuno dei cinque figli del maiolicaro⁶¹. È uno dei figli di primo letto, Anastasio, ad ereditare il sant'Antonio di Solimena.

Per il Settecento un altro caso interessante che attesterebbe l'esistenza di rapporti tra i maiolicari e le altre categorie di artisti riguarda una pregevole mattonella raffigurante il *Battesimo di Santa Polisia*, attribuita tradizionalmente a Carlo Antonio Grue, o comunque alla sua bottega, e conservata presso il Museo della Ceramica di Ascoli Piceno (fig. 7).

⁶⁰ Battistella 1985, p. 210; Battistella 1989¹, nota 2, p. 265.

⁶¹ Si parla solo di cinque figli, perché Cecilia, la sesta, ebbe diritto a soli "Carlini venti darsili per una sol volta a seguita mia morte; e che li miei Eredi debbiano ancò continuare darli gli annui docati cinque di suo vitalitio [...] e con detti Carlini venti che li lasciò per una sol volta debbia restar contenta senza che possa pretendere altro [...]" (Testamento di Carlo Antonio rogato da Francesco Matteo Binni nel 1723, pubblicato in Arbace 2002, p. 279).

Se l'iconografia della donna richiama le pose e gli atteggiamenti consueti delle sante dipinte da Pietro da Cortona (1597-1669)⁶², è possibile del resto riconoscere influenze più precise, in grado, fra l'altro, di definire meglio la datazione dell'opera e la sua attribuzione. La scena deriva infatti dal gruppo marmoreo realizzato per la cattedrale di Ascoli Piceno da Lazzaro Giosafatti ⁶³ (1694-1781) fra il 1725 e il 1728 con Sant'Emidio che battezza la giovane Polisia.

È possibile istituire tale stretta relazione per varie ragioni, prima fra tutte la somiglianza nell'attitudine del santo e di Polisia inginocchiata, che rivolge la parte inferiore del corpo verso Sant'Emidio e la testa nella direzione opposta, mentre il santo raccoglie con la sua mano destra il piviale⁶⁴. Il cortonismo che caratterizza la scena è certamente da mettere in relazione con il momento della sua realizzazione, a pochi anni dall'esperienza di apprendistato di Giosafatti a Roma.

Sebbene la maiolica non riproduca con esattezza il modello - cosa del resto impossibile trattandosi di una scultura - bisogna comunque ammettere che l'invenzione iconografica, la codificazione del soggetto, va rintracciata nell'opera di Giosafatti: solo dopo la sua collocazione nella cripta della cattedrale ascolana

⁶²Cfr. ad es. Fagiolo dell'Arco 1998, nn. 75-76, 78-79; Roma 1997-1998¹, p. 441, n. 97 (per la trasposizione di formule cortonesche sulla terracotta).

⁶³ Esponente di una famiglia di architetti e scultori attivi ad Ascoli, frequenta a Roma, fino al 1722 ca., lo studio di Camillo Rusconi. Realizza altari, decorazioni in stucco ed edifici religiosi. Del gruppo con *Sant'Emidio* si conserva anche il modellino in cera (Papetti 1995, p. 238, nn. 795a-b). Cfr. Leporini 1973, pp.129-183; Papetti 1993.

⁶⁴ Il resto della composizione è forse ad opera del maiolicaro: l'uomo in basso a destra - per cui cfr. Hollstein 1949, p. 237, n. 4, Lodewyk de Deyster (1656ca-1711) - ricorre su un piatto di bottega di Carlo Antonio Grue (Christie's 1982, p. 66, n. 237).

essa entra nell'immaginario collettivo, giustificando così l'esistenza di "variazioni sul tema"⁶⁵.

Se non è stato possibile accertare un contatto diretto fra ceramisti castellani, e in particolare i Grue, e lo scultore ascolano, vale la pena tuttavia di ricordare che i Giosafatti eseguono, fra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo, diversi lavori in provincia di Teramo. In particolare essi sono attivi ad Atri, città con cui, come si è già accennato, le vicende della storia di Castelli sono strettamente intrecciate e con cui i maiolicari di Castelli hanno continui rapporti commerciali.

Ai nomi dei Giosafatti, Giuseppe e suo figlio Lazzaro, è collegata infatti la realizzazione delle decorazioni in stucco della chiesa di San Domenico ad Atri, iniziate da Giuseppe alla fine del Seicento e portate a termine da Lazzaro entro i primi tre decenni del secolo successivo⁶⁶.

Se è vero che le ricerche condotte sull'archivio della chiesa non hanno fornito appigli documentari validi a definire modalità e tempi di tali interventi⁶⁷, per via delle molte lacune, la presenza di Lazzaro nella prima metà del secolo nella vicina Teramo⁶⁸, in un contesto di relazioni e scambi della città con la confinante Ascoli, rende plausibile un suo intervento anche ad Atri. Il soggiorno in questa città può aver offerto l'occasione a Lazzaro di entrare in

⁶⁵Una variante in terracotta di Emidio Paci (1809-75) introduce, come la maiolica, la variante delle braccia incrociate sul petto (Papetti 1995, p. 241, n. 804).

⁶⁶ Per S. Domenico cfr. Valeriani 2001¹.

⁶⁷ Cfr. Adorante 1988.

⁶⁸ A Teramo si ritiene sia coinvolto nei cantieri del Duomo (Rossi 2006) e dello Spirito Santo (Curcio, Kieven 2000, p. 299).

contatto con i maiolicari di Castelli e di commissionare la mattonella, dando precise indicazioni su come realizzare la scena.

La circolazione dell'iconografia del battesimo della santa attraverso disegni destinati ad artisti e artigiani è confermata dal disegno a matita, ispirato al Sant'Emidio, realizzato da Domenico Pascali, allievo di Lazzaro, la cui immagine presenta i contorni integralmente bucherellati, per essere stata utilizzata come spolvero⁶⁹.

Non sarebbe peraltro l'unico caso in cui lo scultore ascolano mette a disposizione delle arti applicate le proprie invenzioni: nel 1754, ad esempio, Francesco Iansen si impegna ad intagliare un coretto per la cappella privata dei monaci di Sant'Angelo Magno ad Ascoli Piceno, su disegni di Lazzaro Giosafatti⁷⁰.

Vale la pena di ricordare, a questo punto, che anche la mattonella col *Battesimo* proviene dagli arredi di Sant'Angelo Magno. Si potrebbe pertanto supporre che l'intermediario fra il convento e l'autore della maiolica sia lo stesso Lazzaro Giosafatti, che, se necessario, fornisce anche disegni-guida agli artigiani che lavorano all'arredamento del complesso monastico.

Lo scultore fra l'altro si impegna in prima persona nella realizzazione di opere meno ufficiali e di impronta più schiettamente decorativa e lavora egli stesso la terracotta, come nel caso di una statua di Sant'Emidio⁷¹ e di due vivaci rilievi

⁶⁹ Le dimensioni ridotte (27,9X20,2cm. Papetti 1995, p. 99, n. 297) fanno supporre una destinazione alle arti applicate.

⁷⁰ Leporini 1973, pp. 378-381.

⁷¹ Papetti 1995, p. 239, n. 797.

conservati alla Pinacoteca Civica ascolana⁷² e presso la Walters Art Gallery di Baltimora⁷³, connotati da un ricercato pittoricismo.

Le novità introdotte dal nuovo genere istoriato non si riducono, naturalmente, all'introduzione di nuovi soggetti e all'ampliamento del repertorio iconografico, sia esso ottenuto mediante il ricorso alle incisioni o a disegni realizzati *ad hoc* da altre categorie d'artisti, ma riguardano anche altri aspetti, quali la selezione di nuove gamme cromatiche e la messa a punto di nuove tecniche di pittura.

L'arricchimento della tavolozza - a cui si aggiungono, ai colori tipici del compendiario, blu, arancio e giallo, il verde in grandi quantità e il manganese bruno-violaceo - consente certamente una resa più dettagliata e articolata delle scene rappresentate. La sobria *palette* compendiaria non è adatta, del resto, ad una resa coerente e fedele delle nuove, elaborate scene desunte dai repertori a cui attingono i maiolicari.

Questa nuova "pentacromia" rimarrà d'ora in avanti un elemento fortemente caratterizzante di tutta la produzione castellana successiva e, in qualche modo, ne rappresenterà la cifra stilistica. Ciascuno di questi colori è del resto modulato su diverse gradazioni di intensità e di tono che, soprattutto nel corso del Settecento, sono funzionali alla resa di sempre più morbidi trapassi chiaroscurali e di delicati effetti di sfumato. A questi colori si aggiunge inoltre, ad arricchire ulteriormente il ventaglio

⁷² Papetti 1995, p. 239, n. 798.

⁷³ Rosenthal 1942; Papetti 1993, pp. 405, 407.

delle possibilità a disposizione dell'artista, un tipo di verde, dal timbro squillante di verde smeraldo e dalla consistenza particolarmente liquida che lascia trasparire il bianco del fondo, che, associato all'usuale verde oliva, contribuisce a creare un vivace effetto di variazioni luminose.

Non bisogna poi dimenticare che tutta una porzione di maioliche istoriate, quella di più alta qualità e destinata ad una committenza ricca, è contrassegnata dall'utilizzo dell'oro dato in terza cottura. Quest'ultimo, distribuito a punta di pennello come ultima fase della decorazione, se da un lato arricchisce sul piano strettamente materiale l'opera, accrescendone l'effetto di abbondanza e di sfarzo, dall'altro contribuisce efficacemente ad amplificare il gioco delle sottili modulazioni di luce.

La messa a punto di questa articolata varietà di strumenti tecnici e iconografici è da mettere in relazione con la vocazione degli artisti castellani a realizzare decorazioni su maiolica che emulino quanto più possibile le arti maggiori e, in particolare, la pittura. In quest'ottica, si spiega il progressivo allontanamento dal linguaggio sintetico, stilizzato e tipicamente "decorativo" a vantaggio di un nuovo codice, in grado di restituire e declinare su un supporto ceramico le caratteristiche, le soluzioni e gli effetti tipici della pittura contemporanea e di realizzare scene fortemente connotate in senso "naturalistico".

A questo processo, che si rivela in assoluta controtendenza con quanto avviene negli stessi anni negli altri centri ceramici italiani, va ricollegata la progressiva perdita delle maioliche castellane di

ogni genere di funzionalità pratica originaria: da manufatto destinato all'uso - anche quando si tratta di un utilizzo legato a circostanze eccezionali e prestigiose, come avviene ad esempio per i servizi in maiolica turchina - la ceramica diventa un supporto come un altro, come una tela, una tavola, su cui realizzare una pittura. E come le pitture, queste maioliche sono destinate ad essere esposte e appese alle pareti di lussuose dimore private e ambienti di rappresentanza, e non più riposte nelle credenze dopo l'uso.

Se i maiolicari della generazione precedente avevano tratto spunto, per la scelta delle forme, dai modelli dell'argenteria contemporanea, con l'istoriato si prediligono forme adeguate a questa nuova funzione: grandi piatti da parata dall'ampio cavetto piatto, più adatto ad accogliere la scena dipinta, con tesa stretta e piatta che funge da cornice, o direttamente pannelli rettangolari, di formato talvolta tutt'altro che ridotto, destinati ad essere esposti in associazione a ricche cornici in legno intagliato e dorato di gusto barocco.

2.5 Le maioliche neoclassiche

La produzione della maiolica istoriata occupa a Castelli, come si è detto, molti decenni. Grazie all'attività di alcuni ceramisti che si impegnano in un continuo arricchimento dei soggetti e delle formule decorative, l'istoriato castellano mantiene una posizione di prestigio indiscusso sui mercati, come dimostrano anche i

frequenti tentativi di imitazione e le riprese che delle maioliche abruzzesi vengono elaborate in più centri di produzione ceramica italiani.

Dopo l'intervento di questi maestri - alcuni figli di Carlo Antonio Grue, come Francesco Antonio Saverio, Aurelio e Liborio, ma anche Candeloro Cappelletti o Carmine Gentili - la cui attività non giunge molto oltre la metà del XVIII secolo, si entra in una fase di declino che si aggrava progressivamente, incidendo sulla qualità delle opere prodotte e, di conseguenza, sul loro valore di mercato.

I maiolicari attivi durante la seconda metà del Settecento tendono a replicare stancamente le formule messe a punto nei decenni precedenti. Il numero di botteghe impegnate in questo genere di produzione è ancora elevato - si pensi solo all'attività dei vari discendenti della famiglia Gentili - come elevata è anche la quantità dei pezzi prodotti.

Lo stesso non può dirsi della qualità di tali opere che si discostano dagli altissimi livelli raggiunti nei decenni precedenti, attestandosi su uno standard decisamente più basso. A questi fattori devono aggiungersi la generale crisi a cui è soggetto il mercato delle maioliche, causata dalla concorrenza delle porcellane, prodotte a queste date da molte manifatture fondate in tutta Europa, e la conseguente progressiva perdita della committenza più facoltosa.

Solo verso la fine del secolo alcune personalità si distinguono per il tentativo di donare nuova linfa alle produzioni castellane introducendo alcune novità in linea con le esigenze del gusto

corrente. Fra queste va ricordata la figura di Gesualdo Fuina (1755-1822) che, intorno alla metà degli anni Ottanta del Settecento adatterà la tecnica di cottura cosiddetta “a piccolo fuoco”, o “fuoco di muffola”, propria della porcellana, che consente l’utilizzo di una gamma più varia di colori e in particolare del rosso (fig. 8). L’introduzione di questa novità tecnologica gli consente di proporre manufatti i cui decori ricordano molto da vicino quelli delle porcellane coeve. A questo scopo, Fuina procede contemporaneamente ad un progressivo abbandono delle decorazioni di genere istoriato, prediligendo un repertorio basato sull’utilizzo di motivi *rocaille*, di fiori e animali che vengono dipinti su fondo bianco. In alternativa vengono rappresentate, sempre su fondo bianco latteo, garbate scene con personaggi in costume popolare o in eleganti abiti tardo settecenteschi, ripresi probabilmente da repertori di fogli da ritaglio prodotti, ad uso degli artigiani decoratori, da alcune stamperie italiane e straniere e in particolare da quella dei Remondini di Bassano⁷⁴.

Le maioliche di Fuina, per via della semplificazione dei decori, della scelta dei soggetti e della predilezione per i fondi bianchi, che conferiscono una grande sobrietà ai manufatti, riescono, forse per l’ultima volta, ad interpretare le esigenze del gusto dell’epoca e a tradurre sui manufatti ceramici quelli che sono gli orientamenti e le tendenze del gusto neoclassico.

⁷⁴ Battistella, De Pompeis 2005, p. 233, n. 441.

3. LE STAMPE DEI MAIOLICARI

3.1 Le stampe italiane e francesi

La Divisione dei beni di Carlo Antonio Grue del 1726, conservato presso l'Archivio di Stato di Teramo⁷⁵ e al quale si è già fatto cenno, è un documento di notevole interesse poiché elenca tutti i beni del maiolicaro e la divisione che se ne fece fra gli eredi.

Tutta la prima parte del testo è dedicata alle proprietà immobili e presenta non poche difficoltà di interpretazione. La seconda, invece, riguarda i beni mobili e comprende gli elenchi delle spettanze relative a ciascuno dei cinque figli del maiolicaro⁷⁶.

Ai figli di primo letto, Anastasio e Francesco Antonio Saverio, vengono assegnate numerose opere tra tele e incisioni: "un ritratto di cardinale", "due altri quadretti con pittura d'un S. Paolo, e soldati", "un quadretto con la morte di S. Giuseppe", "un altro col Presepio", "delle carte con pittura dei Sette Sacramenti", "un Reliquiario in forma di quadro", "un quadro ed una Dama", "due carte del Tempesta con caccia", "la carta della guerra di Alessandro con Dario", "due paia di carbonella".

Ai figli di secondo letto, Isidoro, Aurelio e Liborio, oltre la parte di casa "valutata ducati settanta sette, e grana sette, e mezzo", toccano alcuni oggetti di un certo interesse: "una spada con manico d'argento, una scatola d'argento, quattro carte legate con

⁷⁵ Battistella 1985, p. 210; Battistella 1989¹, nota 2, p. 265.

⁷⁶ Cfr. nota 61.

bastoni nelle quali sta effigiata la impronta di S.ta Gnesa, la Galatea di Carlo Maratti in carta”.

Restano invece indivisi tra i cinque fratelli: “la metà d’una Bottega da far maioliche con orto, e fornace alla via delle case giusta d’avanti detta strada, dietro l’orto, e li colli, da un lato la casa di Bartolomeo Grue, e dall’altro la casa di Berardino Nardangeli”, “la metà di una casetta campestre” e soprattutto “tutti i libri di disegni di pittura n. 46”.

E’ in questo documento che compaiono per la prima volta i nomi di alcuni degli artisti alle cui invenzioni più frequentemente Carlo Antonio e la sua bottega si rivolsero alla ricerca di spunti iconografici per la decorazione delle loro maioliche istoriate. La divisione attesta il possesso, da parte di Carlo Antonio di un rilevante numero di incisioni, utilizzate come fonti di soggetti e di motivi decorativi.

Come nel caso delle stampe del fiorentino Antonio Tempesta (1555-1630), uno degli autori più apprezzati a Castelli, fin dalla sua introduzione da parte di Francesco Grue (fig. 9). Le cause di questo frequente utilizzo sono da ricercarsi non solo nella grande abbondanza di materiale inciso tra il 1589 e il 1627⁷⁷, ma anche nelle caratteristiche di stile proprie dei lavori di Tempesta. Le composizioni semplici e con grandi personaggi in primo piano, comuni alle incisioni realizzate tra la fine del XVI secolo e l’inizio

⁷⁷ Si tratta infatti di 1460 incisioni (Cfr. Bartsch 1978, XVII; Piacenza-Reggio Emilia-Milano 1992-1993, p. 19).

del XVII, le figure dai contorni netti e facilmente ricalcabili, il chiaroscuro accentuato, sono tutte caratteristiche che facilitano le operazioni di trascrizione e spolvero delle composizioni sulla maiolica.

Un altro artista molto apprezzato nel XVII secolo, Carlo Maratti (1625-1713), è presente nella collezione di Carlo Antonio con una "Galatea" (fig. 10). Vertice della pittura accademica romana del Seicento, erede di quella tradizione classicista diffusa all'inizio del secolo dalla scuola emiliana, Maratti divenne emblema di un modo pittorico che avrà larga fortuna in Italia e Oltralpe, tanto da essere riprodotto e divulgato attraverso numerose traduzioni in incisione delle sue opere.

Anche di Ciro Ferri (1634-1689), allievo di Pietro da Cortona e come lui importante rappresentante della grande decorazione romana, compagno, nella Divisione dei beni di Carlo Antonio, "quattro carte" che riproducono gli affreschi della cupola di Sant'Agnese in Agone, da lui realizzati tra il 1670 e il 1689 con l'aiuto di Sebastiano Corbellino. A testimonianza della grande fortuna di cui Ciro Ferri godette pure in Francia, Nicolas Dorigny (1657-1746) trae da questi affreschi otto incisioni con la visione d'insieme della cupola e i suoi dettagli (fig. 11). La notorietà delle opere dell'artista risulta inoltre affidata alle traduzioni che ne fece Charles de La Haye (1641-1705 ca.), originario di Fontainebleau, e attivo a Roma presso varie stamperie tra cui quella De' Rossi (fig. 12).

Già da questi pochi accenni al documento, riportato in appendice⁷⁸, traspare l'assimilazione da parte dei maiolicari delle tendenze artistiche e degli autori più in voga tra Sei e Settecento, come dimostra anche l'indagine diretta effettuata a partire dalle opere.

Una delle raccolte in assoluto più utilizzate dagli artigiani castellani è infatti la celebre edizione elaborata da Carlo Cesi (1622-1682) nel 1657 della Galleria di Palazzo Farnese. Cesi, allievo di Pietro da Cortona, unì all'attività pittorica quella incisoria di riproduzione, realizzando opere come la serie di quaranta acqueforti Farnese, promossa dall'editore François Collignon per far fronte alle esigenze del mercato francese, sensibile allo studio della scuola romana e della sua tradizione classica (fig. 13).

Di medesima provenienza francese è anche una serie di incisioni con scene tratte dal vecchio Testamento molto amate a Castelli (fig. 14). Nonostante lo studioso Teodoro Fittipaldi⁷⁹ segnali l'olandese Gérard de Lairese (1640-1711) come autore di una di queste scene, raffigurante peraltro un episodio poco rappresentato in serie analoghe, quello di *Dio Padre mentre dona la parola ad Adamo*, la serie va fatta risalire probabilmente alla trascrizione, da parte di un artista anonimo, di opere di Jean Cotelle (1607-1676)⁸⁰. Se la costruzione della scena e la sua impaginazione mostrano infatti punti di contatto con lo stile tipico di de Lairese, non è stato però possibile rinvenirne la fonte diretta nella sua serie di

⁷⁸ Cfr. doc. 15.

⁷⁹ Fittipaldi 1992, p. 100.

⁸⁰ Milano 1992, pp. 166-173.

sette episodi tratti dall'Antico Testamento⁸¹. Pur lasciando ancora aperta la questione, è preferibile al momento continuare a seguire l'attribuzione tradizionale e il riferimento dunque alle opere di Jean Cotelle .

Al filone francese si lega anche la vastissima produzione di Jean Lepautre (1618-1682), di 2200 pezzi circa, realizzata a partire dal 1644 fino alla morte dell'artista⁸². L'incisore era famoso soprattutto per la grande quantità di invenzioni legate a motivi ornamentali. Accanto a queste non sono però da dimenticare le scene di battaglia, di mitologia e quei suoi poco conosciuti *paysages à l'italienne*, alcuni dei quali tradotti in maiolica a Castelli nella prima metà del Settecento (fig. 15).

Questo era una tema evidentemente molto apprezzato all'interno delle botteghe castellane e in particolare di quella dei Grue, come dimostra il recupero di numerose invenzioni di François Chauveau (1613-1676)⁸³, il quale, insieme al suo maestro Laurent de la Hyre (1606-1656), apparteneva a quella schiera di artisti francesi attivi nel XVII secolo che, soprattutto attraverso il mezzo incisivo, contribuirono alla divulgazione del paesaggio in Francia nella forma prediletta del "rovinismo" (fig. 16). Tra loro in particolare si ricorda, oltre a Pierre Patel (1605 ca.-1676) e Henri Mauperché (1602 ca.-1686), la famiglia di incisori Perelle: Gabriel (1603 ca.-1677) e i suoi figli Nicolas (1631-1695) e Adam (1638-1695). Le loro incisioni di paesaggio, spesso eseguite in

⁸¹ Roy 1992.

⁸² Préaud 1999, pp. 9-25; Préaud 1993, p. 56.

⁸³ Larcena 2009; Coural 2001.

collaborazione e firmate quasi sempre solamente *Perelle*, motivo per cui un'attribuzione certa risulta molto difficile, vennero trasferite sulla maiolica per primo da Carlo Antonio il quale apportò una profonda innovazione ai soggetti decorativi castellani tramite l'introduzione per l'appunto del motivo paesistico (figg. 17-20). Si diede così avvio a un vero e proprio genere di pittura su maiolica che si protrasse fino all'Ottocento.

3.2 Le stampe nordiche e olandesi

Quello dei pittori e incisori fiamminghi e nederlandesi, con il loro vasto repertorio di immagini in gran parte legato alla rappresentazione del mondo pastorale, è l'altro orizzonte a cui guardano i maiolicari alla continua ricerca di nuovi spunti iconografici. Primo fra tutti Nicolaes Berchem (1620-1683), pittore e incisore di Haarlem, che popolava le sue scene di pastori a riposo o a dorso di mulo, di giovani lattaie e pastorelle intente alla cura degli animali, di mandrie al guado (fig. 21).

Nonostante siano controverse le notizie che si hanno su suoi soggiorni in Italia⁸⁴, la sua attività pittorica e incisoria, che ammonta a circa una sessantina di fogli, mostra comunque un'assimilazione dei caratteri distintivi del paesaggio solitamente

⁸⁴ Capitelli 2004².

definito "italianizzante"⁸⁵. Sono più di cinquecento, inoltre, le stampe di traduzione tratte dalle sue opere, di cui molte pubblicate quando ancora era in vita, come quelle realizzate dai fratelli Cornelis (1629-1662) e Jan Visscher (1636 ca.-1692) (fig. 22) e Nicolaes I (1618-1679) con cui l'artista di Haarlem collaborò alla realizzazione di decorazioni per mappe cartografiche. Facevano parte dello stesso gruppo, inoltre, Dirck Maes (1656-1717) e Dancker Danckerts (1634-1666) (fig. 23).

Per via delle sue opere che si ponevano a metà strada tra la pittura di genere e quella di paesaggio, Berchem influenzò notevolmente l'arte del XVIII secolo sia sul versante francese che su quello italiano, veneto in particolare, dove fu studiato da paesaggisti di spicco quali Francesco Zuccarelli e, soprattutto, Marco Ricci. Le sue incisioni, caratterizzate dall'uso di una tecnica mista tra acquaforte e puntasecca, vennero pubblicate da celebri editori veneti del Settecento, primi tra tutti Giuseppe Wagner e la stamperia Remondini di Bassano, che acquistò un importantissimo nucleo di stampe di Berchem nella seconda metà del secolo⁸⁶.

Allo stesso orizzonte geografico appartiene Johann Heinrich Roos (1631-1685), pittore e acquafortista tedesco specializzato nella descrizione del mondo animale, a cui dedicava i primi piani delle sue opere resi con un'attenzione maggiore rispetto al paesaggio circostante. Fu poi il figlio Philipp Peter (1657-1706), più noto con

⁸⁵ Capitelli 2004¹.

⁸⁶ Di questo nucleo di incisioni appartenente alla collezione Remondini tratta il catalogo della mostra: Bassano 1981.

il nome di “Rosa da Tivoli”, a fare la fortuna di questo genere il cui caposcuola era stato Pieter van Laer (1592-1642), conosciuto con il nome di “Bamboccio”, promotore di una rappresentazione della realtà priva di retorica, e nutrita solo di scene legate alla vita degli umili e del mondo animale (fig. 24).

Queste ultime del resto entrarono nelle botteghe castellane anche attraverso invenzioni di artisti italiani quali Stefano Della Bella (1610-1664) che, prima del soggiorno parigino iniziato nel 1639, fu a Roma per circa sette anni, nello stesso periodo cioè in cui operavano nella capitale i più importanti rappresentanti della pittura di paesaggio “italianizzante”: Herman van Swanevelt (1603-1655) e Jan Both (ca. 1610 -1652).

Sintesi, infine, della piena sintonia raggiunta dagli apporti provenienti dalla cultura nordica con quel centro d’elaborazione d’idee che era la Roma di metà Seicento, furono i rappresentanti della famiglia Bloemaert: Abraham (1564-1651) e i figli Cornelis (1603-1692) e Fredrik (post 1609-post 1668). Di loro è nota soprattutto la fortunatissima serie degli *Otia*, realizzata su disegni del padre da parte di Cornelis il quale, dopo una prima formazione a Utrecht, si era trasferito a Parigi intorno al 1630 per approdare poi anche lui a Roma pochi anni dopo.

3.3 Le stamperie dei maiolicari

A partire dal XVI secolo, l'incisione ha svolto un ruolo di diffusione di invenzioni e, nel caso particolare delle arti applicate, ha sostituito il rapporto diretto tra le due figure professionali, quella dell'inventore, appunto, e quella dell'esecutore, caratterizzandosi in tal senso come mediatore privilegiato. Il fenomeno in questione risulta particolarmente evidente nel caso della maiolica e della funzione delle stampe nelle botteghe di Castelli, dove l'aggiornamento iconografico venne sempre garantito proprio dalla loro circolazione.

In questo quadro, in cui le incisioni rappresentano lo strumento privilegiato dai maiolicari castellani per aggiornare i propri repertori iconografici e ampliare il numero dei soggetti da riprodurre sulle proprie opere, quello occupato dalle stamperie è ovviamente un ruolo centrale.

Fra quelle di maggior rilievo era la stamperia dei De' Rossi a Roma *alla Pace*. Come già segnalava Luciana Arbace⁸⁷, molte delle stampe utilizzate da Carlo Antonio e dalla sua bottega si ritrovano negli indici della stamperia romana. Così infatti, stando a quello del 1735, riedizione con poche aggiunte dell'indice del 1677, risultano presenti nella stamperia di Giovanni Giacomo, a quella data titolare della bottega di famiglia ereditata dal padre

⁸⁷ Arbace 2002, pp. 34-40.

Giuseppe (morto nel 1639) tutti quei nomi di artisti cardine della cultura romana di quegli anni tra cui molti documentati nelle botteghe Grue.

Fu la grande decorazione del Seicento la vera protagonista della produzione incisoria di quel periodo, come dimostrano le tavole realizzate da Bloemaert dagli affreschi di Pietro da Cortona. Accanto a questi, erano poi le volte dipinte da Annibale Carracci nella Galleria Farnese ad essere riprodotte in diverse serie. Tra tutte spiccava quella di Carlo Cesi del 1657 commissionata da François Collignon, che godette di enorme fortuna, in particolare in ambiente francese. Questo però solo fino alla pubblicazione da parte di Giovanni Giacomo De' Rossi della celebratissima serie di Pietro Aquila il quale dapprima, tra il 1671 e il 1677, realizzò stampe degli affreschi nel Camerino Farnese, poi, sempre su promozione dello stampatore romano, incise le *Galeriae Farnesianae Icones*, citate per la prima volta nell'Indice della bottega del 1677(fig. 25).

Dalle notizie che abbiamo circa la strategia imprenditoriale di Giovanni Giacomo, appare chiaro il suo intento di creare un'attività elevata culturalmente e con un ampio raggio di diffusione, supportata dall'importanza data alle dediche delle stampe prodotte che venivano concepite in maniera da poter assicurare, sull'onda della notorietà del destinatario, una circolazione su vasta scala.

Artisti come Bloemaert e come Charles de la Haye, con le sue riproduzioni da Ciro Ferri, continuarono a frequentare la stamperia anche dopo la morte di Giovanni Giacomo nel 1691, quando la bottega passò sotto la gestione del figlio Domenico. L'indice del 1689 è testimonianza visibile del desiderio di proseguire nelle collaborazioni instaurate da Giovanni Giacomo e nell'orientamento "classico" della bottega che si era fin lì perseguito, tramite l'acquisto di stampe derivate dai rappresentanti della cultura tardo cinquecentesca e del Seicento emiliano e romano: Carracci, Reni, Lanfranco, Stefano Della Bella, Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Carlo Maratti.

Al tempo stesso, il costante aggiornamento e ammodernamento che era stato tipico della stamperia De' Rossi, si espresse nelle nuove relazioni che Domenico instaurò con le figure di incisori più in voga in quella fine di secolo. Tra tutti, Nicolas Dorigny che compare per la prima volta nell'Indice del 1689 con diverse incisioni da Carlo Maratti e di nuovo in quelli successivi con la serie tratta dagli affreschi di Ciro Ferri nella cupola di S. Agnese a Roma, comparsa tra il 1690 e il 1695, e documentata pure nell'inventario dei beni di Carlo Antonio del 1726⁸⁸.

⁸⁸ Dal valore dato all'arte incisoria nelle botteghe castellane potrebbe anche derivare la breve esperienza come incisore documentata per Francesco Antonio Grue, impegnato intorno al 1712 nella realizzazione di un piccolo nucleo di stampe (Arbace 2005, pp. 42-59). Una di queste è infatti firmata: *Dr. Franc.s Ant.s fecit Rome, 31 Marzo 1712* (Arbace 2005, p. 53), riscontro interessante non solo dal punto di vista cronologico ma pure per il luogo di realizzazione, cioè la Roma di inizio Settecento. Ci si domanda a questo punto se possa esistere una qualche relazione tra il fatto che Francesco Antonio abbia tentato un'attività incisoria e che lo abbia fatto a Roma e non a Urbino, dove era documentato negli anni precedenti e dove esisteva una florida tradizione incisoria. Si potrebbe supporre che l'esperienza del Dottore sia da collegarsi

Mentre nel 1738 il fondo De' Rossi passava alla Stamperia Camerale in seguito all'acquisto delle matrici da parte di Clemente XII Corsini, segnando la fine della lunga attività di stampa della famiglia, negli stessi anni a Bassano era già consolidata l'azienda avviata da Giovanni Antonio Remondini intorno alla metà del Seicento. Alla morte di quest'ultimo nel 1711, il figlio Giuseppe, dopo lunghi contrasti sulla divisione dei beni, aveva ereditato l'attività editoriale e iniziato la riorganizzazione di tutta la filiera produttiva, dalla fase iniziale a quella del commercio finale. Data simbolo del processo di rinnovamento può essere considerato proprio il 1738, anno in cui Giuseppe acquistò delle cartiere per poter avviare la produzione di carte decorate.

Un passo ulteriore verso la promozione della stamperia Remondini fu la richiesta di iscrizione all'Arte della stampa veneziana da parte di Giovanni Antonio e Giambattista, figli di Giuseppe, morto nel 1742. La richiesta, che mirava ad ottenere il privilegio di stampa e il diritto ad aprire una libreria nella città di Venezia, venne avviata nel 1747 ma ebbe seguito solo nel 1750 dopo numerose resistenze opposte da librai e stampatori veneziani. A questa data è il solo Giambattista a rappresentare la stamperia a Venezia, perché Giovanni Antonio andò perdendo

con un rapporto che la famiglia Grue aveva con l'ambiente delle stamperie romane all'interno di una delle quali dovette avvenire la sua pratica.

progressivamente importanza a vantaggio delle migliori doti imprenditoriali di suo fratello⁸⁹.

Come i De' Rossi erano stati il baricentro a Roma nel corso del Seicento della produzione e diffusione dell'immagine a stampa, punto di riferimento anche per le novità che provenivano soprattutto dalla Francia e dal nord Europa, un ruolo simile venne conquistato nel Settecento dai Remondini. Diversamente dalla stamperia romana che fu artefice del gusto della sua epoca tramite le numerose commissioni di opere a stampa, quella veneziana si adeguò piuttosto alla moda corrente e fu più attenta alle richieste del mercato e alle potenzialità commerciali dei suoi prodotti.

I Remondini, quindi, assimilarono rapidamente le variazioni del gusto e si proposero come suoi divulgatori ufficiali tramite lo strumento economico e riproducibile delle stampe. Attraverso una diversificazione del prodotto a seconda del mercato a cui veniva indirizzato, di cui esemplare è la produzione di immagini sacre destinate allo smercio in America Latina, i Remondini conquistarono intere fette di mercato in Italia e in Europa. «Carte e stampe Remondini - ripeteva il deputato alle fabbriche e Savio alla mercanzia Gabriel Marcello - vanno "nelle Spagne, nelle Canarie, in Portogallo, alla Vera Cruz, nel Messico e nel Paraguay [...]". Era quindi comprensibile l'orgoglio dello stesso Giuseppe Remondini (1745-1811), figlio di Giambattista, il quale nel 1782 affermava che il suo commercio si estendeva "per tutta l'Europa,

⁸⁹ Infelise 1980, pp. 23-24.

nell'America, nella Moscovita asiatica ed europea e in alcune province dell'Asia e dell'Africa"⁹⁰.

A partire dagli anni della gestione di Giambattista (1742-1773) si decise di aprirsi a una fabbricazione di livello più alto dando notevole impulso sia alla produzione libraria sia al rinnovamento del catalogo delle stampe.

I cataloghi della stamperia di questi anni si arricchirono di una grande varietà di prodotti destinati a un pubblico eterogeneo. Così accanto a carte da gioco, tarocchi e giochi come quello *dell'Oca*, compaiono le carte "marmorata fina, tartarugata a macchie, sbruffata alla foggia francese"⁹¹, fino a quel momento produzione esclusiva della Francia e della Germania, utilizzate come carte da legatura, da rivestimento di cofanetti, di mobili, da parati, le quali riscossero un successo tale che anche il Gran Teatro La Fenice venne rivestita nel 1792 di carta dorata Remondini. E ancora "carte moderne da far Ventoli con Orazioni, Canzonette, e figure in legno⁹² [...] o ventoli in Quarto novellamente rimodernati ed accresciuti di diverse Maschere Veneziane, ed altri pensieri profani ridicoli miniati con Oro, ed Argento"⁹³, e le vedute ottiche di cui i Remondini furono gli unici produttori in Italia, stampate per essere viste tramite il "mondo nuovo".

⁹⁰ Bassano-Milano 1990-1991, p. 21. A questo testo si rimanda per un'analisi completa dell'origine della stamperia veneta, del suo sviluppo e di ogni aspetto legato alla produzione commerciale.

⁹¹ *Catalogus* 1754, p. XXXI.

⁹² *Catalogus* 1754, p. XXVI. Con *Ventoli* si intendono dei ventagli rigidi decorati su entrambi i lati con immagini a tematiche amorose o legate alla Commedia dell'arte e alla caricatura.

⁹³ *Catalogus* 1754, p. XXX.

La voce principale della produzione della tipografia è rappresentata però dalla stampa di incisioni dei più richiesti artisti settecenteschi, soprattutto di area veneta: Giovanni Battista Piazzetta, Pietro Longhi, Jacopo Amigoni, Francesco Zuccarelli, Canaletto, di tutti i rami del quale l'azienda Remondini entrò in possesso alla morte nel 1741 del console inglese a Venezia, Anton Joseph Smith. A questi nomi si aggiungevano naturalmente quelli della tradizione: Tiziano, Tintoretto, Veronese, Bassano, Palma.

Fra tutti questi artisti proposti nei cataloghi della stamperia bassanese, furono più d'uno - ad esempio Jacopo Amigoni e Marco Ricci - quelli che entrarono a far parte dei repertori di immagini di quegli artigiani castellani impegnati, nel corso del Settecento, nell'opera di rinnovamento dei soggetti con cui decorare le proprie maioliche (26-27)⁹⁴.

Nel catalogo dei Remondini del 1754 Pietro Longhi risultava tra gli artisti più riprodotti. Vi si ritrova ad esempio "una Pontada di sei Maschere Veneziane, e altre Immagini bellissime profane Imperiali in rame sopraffine nere a bolino, Pensieri del tanto celebre Pietro Longhi⁹⁵" (fig. 28). Nello stesso catalogo, di seguito a questa citazione, si legge: "Parimenti un'altra [Pontada] di quattro Paesi Imperiali vaghissimi dello stimatissimo Zuccarelli, e Marco Rizzi eccellentemente incisi da valente Professore di un

⁹⁴ I maiolicari castellani utilizzarono anche incisioni meno pregiate prodotte dalla stamperia Remondini, come ad esempio le stampe per ritaglio, realizzate appositamente ad uso degli artigiani decoratori, con figure in abiti settecenteschi, soggetti popolari e scenette pastorali.

⁹⁵ *Catalogus* 1754, p. XXVII.

foglio Imperiale neri. dette miniate alla pittoresca con colori finissimi all'uso di Parigi"⁹⁶.

Le incisioni realizzate da Marco Ricci erano state pubblicate già l'anno dopo la sua morte, nel 1730, dal veneziano Carlo Orsolini (1704-1784)⁹⁷. Presto entrarono a far parte del catalogo dei Remondini che si impegnarono a ristamparle e a diffonderle nei decenni successivi. La stamperia di Bassano, infatti, era entrata in possesso delle matrici originali di Marco Ricci. Come suggeriva Giuseppe Maria Pilo nel 1963⁹⁸, è probabile che ciò fosse avvenuto per il tramite di Giuliano Giampiccoli, nipote del celebre pittore, il quale alla sua morte ebbe a disposizione il materiale rimasto nella bottega. Giampiccoli del resto intorno al 1730 aveva iniziato una collaborazione con i Remondini destinata a continuare a lungo anche dopo il suo trasferimento a Venezia nel 1738.

Proprio Marco Ricci può considerarsi un'altra fonte di quel rinnovamento iconografico attuato dai ceramisti di Castelli.

A questo proposito vale la pena di sottolineare il fatto che le stamperie remondiniane avevano introdotto una nuova tecnica, già in circolazione nella prima metà del Settecento, che permetteva di colorare le incisioni. Ciò naturalmente avvantaggiava l'opera dei maiolicari, che dalle stampe potevano trarre suggerimenti anche sotto il profilo dell'interpretazione

⁹⁶ *Catalogus* 1754, pp. XXVII-XXVIII.

⁹⁷ Incisore su rame, Orsolini è ricordato soprattutto per i suoi ritratti di procuratori e notabili della Repubblica, e per le sue illustrazioni librarie (cfr. Thieme, Becker 1932, p. 62).

⁹⁸ Bassano 1963, p. 88.

cromatica delle scene⁹⁹. Le incisioni di Marco Ricci sono descritte infatti come “miniature alla pittoresca con colori finissimi all’uso di Parigi” nel catalogo di vendita del 1754. Nello stesso catalogo compaiono ancora “sei Paesetti del Rizzi, ed altra vaghissima del celebre Zuccarelli ... miniature alla Pittoresca con Carmino ed altri colori finissimi all’uso di Parigi”¹⁰⁰.

Il ricorso a questi nuovi soggetti remondiniani nella decorazione delle maioliche non è una prerogativa castellana, ma accomuna le manifatture abruzzesi ad altri centri ceramici, che orientano le proprie preferenze sui medesimi temi e autori. È il caso della fabbrica veneta di maioliche degli Antonibon¹⁰¹, la cui produzione, avviata a Nove, vicino a Vicenza, da Giovanni Battista Antonibon nel 1719, conquistò presto nel mercato veneto un ruolo primario. Alla morte di Giovanni Battista nel 1737, il figlio Pasquale gli succedette alla direzione dell’attività che sotto la sua gestione arrivò al massimo sviluppo, in particolare negli anni tra il 1744 e il 1754. All’espansione della fabbrica corrispose un incremento vertiginoso degli operai impiegati che da trentacinque nel 1740 passarono a centoquattro nel 1754 e a centotrentuno nel 1755¹⁰², e un arricchimento continuo dei soggetti decorativi utilizzati. Buona parte di questi proveniva dalle incisioni diffuse dalla vicina stamperia Remondini, da cui gli

⁹⁹ La colorazione poteva essere effettuata in due modi diversi e con effetti differenti per qualità: o tramite un processo meccanizzato che attraverso impressioni successive sovrapponeva al disegno di base strati di colore, oppure tramite una semplice acquerellatura a mano.

¹⁰⁰ *Catalogus* 1754, p. XXVIII.

¹⁰¹ Bassano 1990, p. 23 e pp. 89-91 n. 103.

¹⁰² Bassano 1990, p. 21.

Antonibon trassero modelli risalenti al Cinquecento, al Seicento e anche alle più moderne invenzioni pastorali nord europee¹⁰³.

Sembra quindi che il ricorso alle medesime fonti iconografiche, perlopiù provenienti dai cataloghi Remondini, accomuni manifatture ceramiche così distanti geograficamente. Ma i contatti tra la produzione castellana e quella degli Antonibon non si limitarono alle formule decorative. Coinvolsero anche le forme dei piatti adottate. I piatti centinati realizzati a Castelli all'incirca dalla metà del Settecento, infatti, richiamano visibilmente le omologhe forme degli Antonibon di cui Pasquale rivendicava fin dal 1744 l'invenzione, le quali diventeranno poi tipiche della produzione della fabbrica (fig. 29)¹⁰⁴.

È necessario a questo punto tentare di spiegare in che modo possono giustificarsi tali relazioni fra le manifatture castellane, le incisioni dei Remondini e le maioliche prodotte dalla fabbrica Antonibon a Nove.

Il luogo d'incontro e di scambio fra realtà così eterogenee e geograficamente distanti fra loro era forse rappresentato dal più rilevante avvenimento commerciale annuale per il mercato di tutta l'Italia centrale e meridionale: la fiera di Senigallia, la più importante dell'Adriatico a metà Settecento.

¹⁰³ Ericani 1990.

¹⁰⁴ Ferrari, Scavizzi 1981, p. 24; Marini, Stringa 1990, pp. 20 e nota 12, 22 nota 55.

Qui infatti i Remondini, come molti altri librai italiani, commerciavano le proprie stampe e i propri libri¹⁰⁵. Fu per il tramite di questa fiera che il materiale remondiniano penetrò nello Stato della Chiesa, in particolare in Romagna, nelle Marche e in Umbria, oltre che nella stessa Roma.

Come i Remondini, anche l'industria degli Antonibon non poteva perdere l'occasione offerta dalla fiera marchigiana. Il 6 maggio del 1751, infatti, Pasquale nel chiedere al Senato veneziano la proroga dei privilegi per la sua produzione di maiolica, e in particolare di quella a stampo di cui rivendicava l'invenzione, ricordava come con "il dispendio e l'applicazione ho studiato di ingrandirla nelli suoi varij generi tanto a stampo, quanto a torno, e renderla più perfetta nella qualità, nella pulitezza, e ne' colori". E sempre a proposito delle sue maioliche aggiungeva che "nella Fiera di Sinigaglia ... le città tutte della Romagna se ne provvedono", come anche le città di Ferrara e di Bologna¹⁰⁶.

La fiera inoltre doveva alimentare a Senigallia una rete di scambi attiva anche oltre il periodo del suo svolgimento. Questo dovette essere infatti il motivo per cui Pasquale Antonibon decise di aprire a Senigallia un vero e proprio negozio. Nella Supplica agli Inquisitori di Stato dell'agosto del 1754, presentata per tutelare la

¹⁰⁵ Infelise 1990².

¹⁰⁶ Stringa 1990, p. 181 (1751, 6 maggio). Alcuni maiolicari di queste città ebbero inoltre a Senigallia la possibilità di conoscere i prodotti della fabbrica veneta, a cui in certi casi si ispirarono sia per le decorazioni che per le forme. Infatti, non sembra casuale la notevole diffusione nelle botteghe maioliche di Imola, di Faenza, dell'area romagnola in generale, di piatti e vassoi centinati realizzati a stampo secondo le formule inventate da Pasquale Antonibon (Ravanelli Guidotti 2004, pp. 166-167, n. 7; Semenzato 1987, nn. 355-356; Christie's 1987, p. 66, nn. 159-160).

sua fabbrica da alcuni operai “insidiatori”, dichiarava infatti che non solo venivano da essa “mantenuti nella Serenissima Dominante due Negozi”, ma che “tiene pure Negozi per conto d’essa Fabbrica in Mantova, Verona, Trento, Bassano, Udine, Sinigaglia, Ancona, Pesaro, Rimini, ed altre Città della Lombardia e Romagna”¹⁰⁷.

A questo punto appare chiaro il fatto che i maiolicari castellani – che si recano, com’è noto, tutti gli anni a Senigaglia per la commercializzazione dei vasellami d’uso comune¹⁰⁸ - abbiano avuto la possibilità di conoscere le maioliche Antonibon proprio in occasione della fiera, oppure nel negozio cittadino, attivo già nel 1754. E sempre a Senigaglia possono aver acquistato le stampe dei Remondini.

3.4 La fiera di Senigaglia

“Narrano le più accreditate cronache come, nel 1200, reggendo la città di Senigaglia un tale duca Sergio, questi scegliesse per moglie la figlia di un principe di Marsiglia, e come fra i preziosi doni che la sposa ricevette nella circostanza delle sue nozze vi fu un reliquiario, ricchissimo, che racchiudeva un osso di Santa Maria Maddalena. La sposa devota, appena giunta a Senigaglia, continua la leggenda, ordinò la costruzione di una chiesa dedicata a Santa

¹⁰⁷ Stringa 1990, p. 183 (1754, 1 agosto).

¹⁰⁸ Cfr. Pierucci 2005.

Maria Maddalena, per esporre all'adorazione dei fedeli la preziosa reliquia. Il giorno della inaugurazione del nuovo santuario, era già stato da vario tempo annunziato non solo alle vicine ma anche alle lontane popolazioni, cosicché il concorso fu pari all'aspettativa, da incoraggiare un numero di mercanti di tornare in questa città, e da qui ebbe principio quel convegno mercantile la Fiera di Senigallia¹⁰⁹.

Ancora nel 1408, stando ai documenti citati da Roberto Marcucci¹¹⁰, la fiera era strettamente dipendente dalla festa della Maddalena del 22 luglio, e non aveva quindi assunto le caratteristiche economiche proprie di un evento fieristico, mantenendo invece i caratteri religiosi e cultuali originari. Fu solo nel 1458 che l'appuntamento di Senigallia da quello di "festa" divenne di "fiera" munita del suo attributo caratterizzante, la franchigia.

Per tutto il Cinquecento Senigallia si inserì in una rete di centri di scambio affacciati sull'Adriatico che, in particolare dagli inizi del Quattrocento, avevano rilanciato la produzione e i commerci: Rimini, Fermo, Lanciano e Recanati.

Se nel secolo successivo un notevole impulso alla fiera marchigiana venne dalla devoluzione del Ducato di Urbino alla

¹⁰⁹ Grottanelli 1903, p. 3. Sulla fiera di Senigallia si veda inoltre: Erolì s.d; Anselmi 1908; Marcucci 1912; Pagani 1930; Anselmi 1970; Profeta 1970; Lanaro 2003.

¹¹⁰ Marcucci 1912, pp. 251-253.

Santa Sede, nel 1631, fu solo nel Settecento che divenne “l’unica grande fiera dell’Adriatico”¹¹¹.

La durata stessa della fiera è indice del suo progressivo accrescimento. Se in origine si teneva nel solo giorno del 22 luglio, nel Seicento era stata prolungata ad otto fino ad arrivare a tredici giorni alla fine del secolo e a diciotto a partire dal 1745¹¹². Così Senigallia divenne il centro di smistamento commerciale per lo Stato Pontificio di prodotti provenienti da tutta Italia e da mezza Europa. Scrive infatti Marcucci che per l’Italia “vi è poi Bologna, Cesena e la Romagna tutta con l’introduzione di quantità di canape, funi, tele, lavori di seta in velami, e bavella in calzette”¹¹³, da Roma e dalla campagna romana grandi quantità di lane, da Pesaro la seta, da Urbino, come anche da Fabriano, la carta. Da Venezia, invece, essenze, droghe, resine, specchi, cristalli e vetri, “lettiere dipinte e dorate¹¹⁴, terra e colori, biacca e penelli¹¹⁵, burò, tavolini, quadri e altre manifatture in gran quantità e Galanterie”¹¹⁶, dall’entroterra veneto legname, ferrarecce da Brescia, da Padova seta e lana. Dal Regno di Napoli prodotti agricoli, come vino, olio, formaggio e frutta secca, o manufatti come le famose maioliche.

¹¹¹ Moroni 2003.

¹¹² Marcucci 1912, p. 363.

¹¹³ Marcucci 1912, appendice: *Luoghi e merci alla fiera del primo decennio del secolo XVIII (1708)*, doc. n. 8, p. 506.

¹¹⁴ Marcucci 1912, appendice: *Mercanti e merci affittuari delle botteghe comunali dal 1662 al 1681*, doc. n. 7, pp. 501-504.

¹¹⁵ Marcucci 1912, appendice: *L’assortimento dei Veneziani, degli Anconetani e dei Greci alla fiera del 1751*, doc. n. 12, pp. 515-518.

¹¹⁶ Archivio di Stato di Venezia, *Consoli in Senigallia*, b. 747, 11 giugno 1755 e 28 luglio 1754 (cit. in Pagani 1930, p. 20 note 2 e 3).

Dal nord Europa, invece, attraverso Milano e Livorno, arrivavano alla fiera di Senigallia pregiati tessuti e droghe, mentre per Chioggia passavano le merci tedesche, come scrive il console d'Ancona: "non tralascierò senza riflesso li Chiozoti, ne' quali dipende tutto il loro traffico dal Noleggio de' Colli mercantili, che fanno scala in Chioza da tutta la Germania per la via di Verona, e questi Colli si diffondono per tutto lo Stato Pontificio"¹¹⁷. Da Lione e Parigi arrivavano sete¹¹⁸, dalla Svizzera e dall'Inghilterra orologi, da Karlstadt il tabacco, dalla Boemia cristalli, da Lubiana le ferrarecce per il tramite dell'importante snodo di Trieste.

Allo stesso tempo su Senigallia convergevano i mercanti orientali: gli istriani con i legnami e vari prodotti alimentari, i dalmati con il pesce, il formaggio e la lana, Spalato con il cuoio e i cavalli, l'Albania con il tabacco. E ancora dalla Grecia arrivavano vari generi alimentari, pelli e cotone, e dalle coste turche dell'Asia Minore prodotti di pelle, tessuti vari, ancora cotone, coperte, cappotti, calzature. A questo proposito scriveva il vice doganiere di Senigallia nel 1708:

"Compare la Schiavonia tutta, Ragusei, Maltesi, Greci, Turchi e sino dallo stesso Egitto¹¹⁹. E finalmente parte di merci preziose

¹¹⁷ Archivio di Stato di Venezia, *Consoli in Ancona*, b. 919, 25 novembre 1764 (cit. in Pagani 1930, p. 19 nota 2).

¹¹⁸ Negli stessi anni, a seguito dell'incrinarsi del controllo veneziano sull'Adriatico, si verifica anche la penetrazione diretta di mercanti francesi che risalgono le rotte adriatiche (cfr. Paris 1957, pp. 491-495).

¹¹⁹ Marcucci 1912, appendice: *Luoghi e merci alla fiera del primo decennio del secolo XVIII (1708)*, doc. n. 8, p. 505.

consistenti in zuccai, garofani, cannelle, incensi, endichi, cere, thè et altre droghe comprese le medicinali e consistenti in quantità numerosissime di colli di pannine, drappi, broccati, scarlatti, velluti e simili merci nobili, oltre ai galloni d'oro e d'argento, merli di Fiandra et altre merci preziose”.

A tutto questo Venezia non poteva naturalmente rimanere indifferente dato che Senigallia le stava con evidenza sottraendo il monopolio dei traffici nell'Adriatico. In vari casi, durante la prima metà del Settecento, la Serenissima tentò di opporre qualche resistenza alla continua espansione della fiera marchigiana, e in questa direzione vanno infatti interpretate le minacce di Venezia di sospendere le relazioni con lo Stato Pontificio se non si fossero interdetti i commerci nel 1728 e nel 1743, in occasione di due gravi epidemie di peste, invocando come pretesto la tutela della salute pubblica. Fu a partire da quello stesso 1743 che, secondo i documenti ritrovati da Marcucci, Venezia smise di opporsi alla fiera di Senigallia. Non che non si rendesse conto dei danni economici che le provenivano dalla perdita di controllo su molti prodotti provenienti dall'Oriente, ma probabilmente puntava sulla necessità di mantenere buoni rapporti con lo Stato Pontificio, sulla sua alleanza contro i turchi e sul fatto che sostenendo Senigallia si riusciva a frenare l'ascesa di altre due temibili concorrenti: Ancona e Trieste¹²⁰. Una forma di tutela nei confronti della fiera si era già manifestata quando, in occasione dello

¹²⁰ Pagani 1930, pp. 36-48. Sul commercio di Venezia nel '700 cfr. Costantini 1998; Lanaro 1999.

scoppio della guerra contro i turchi nel 1715, Venezia aveva chiesto ai mercanti in viaggio per Senigallia di riunirsi a Chioggia per partire alla volta della fiera con la protezione di scorte messe a disposizione dalla Serenissima¹²¹. Inoltre a Senigallia Venezia riuscì a immettere sul mercato una grande quantità di prodotti suoi e del suo entroterra. La presenza di mercanti veneti divenne di anno in anno così alta che nel 1770 si disse addirittura che senza di loro la fiera “sarebbe del tutto rovesciata”¹²².

In ogni caso, Venezia non rinunciò ad avere figure di controllo nella città marchigiana. Se inizialmente questo compito era assicurato dal console veneziano ad Ancona, dal 1750 il Senato di Venezia, su consiglio dei Cinque Savi alla Mercanzia, la Magistratura preposta al buon funzionamento dei commerci della Serenissima sia terrestri che marittimi, istituì per la prima volta il consolato a Senigallia¹²³. Durante il periodo della fiera, inoltre, Venezia assicurava allo Stato Pontificio il controllo dei mari tramite un altro magistrato, il Capitano in Golfo, in maniera tale che “ogniquale volta correva voce che i corsari incrociavano quelle

¹²¹ Questa forma di protezione è testimoniata da due documenti, del 1715 e del 1716, in cui i Cinque Savi alla mercanzia “ordinano [...] che qualunque Bastimento che vorrà incaminarsi alla solita Fiera di Senigallia debba ritrovarsi per il giorno del sei Luglio prossimo nel Porto di Chioza per imbarcare tutte quelle Merci [...] destinate per la detta Fiera con quelle scorte che si saranno destinate dalla Publica autorità per essere convogliati e scortati a quella parte”. I due documenti sono riportati in: Anselmi 1908, p. 18; Pagani 1930, doc. V, pp. 57-58.

¹²² Archivio di Stato di Venezia, *Cinque Savi alla mercanzia*, I s., b. 731, 6 agosto 1770 (cit. in Lanaro 2003, p. 77).

¹²³ Nel 1784 si decise però di sopprimere questa carica, che fu sostituita da un vice console dipendente da quello di Ancona.

coste, si dileguava non appena si fosse saputo dell'appressarsi della squadra del capitano"¹²⁴.

L'accresciuta importanza della fiera di Senigallia rese necessari nella prima metà del Settecento importanti interventi urbanistici per rendere la città idonea ad accogliere i mercanti e a sostenere l'affluenza massiccia di acquirenti nei giorni fieristici. Così nel 1746, e poi ancora nel 1757, ovvero negli anni di maggiore sviluppo della fiera, Benedetto XIV concesse l'autorizzazione a numerosi ampliamenti e ristrutturazioni¹²⁵. Vennero abbattute vecchie costruzioni sul canale e al loro posto furono costruiti i portici ad uso di botteghe. Si aprirono nuove strade e venne inaugurata una Porta intitolata a papa Lambertini. Fu addirittura deviato il corso del fiume per poter costruire nuove abitazioni. A questi cambiamenti se ne aggiunsero altri, come l'illuminazione pubblica (1741), il teatro comunale (1744-1752), che in occasione dell'annuale raduno cittadino proponeva le più importanti opere musicali eseguite da rinomati artisti, la pavimentazione delle strade (1753) e il *tendato* (1758) che trasformava le vie della città vecchia in un unico ambiente protetto dal sole estivo¹²⁶.

Era in queste strade che si esponevano le varie mercanzie.

¹²⁴ Archivio di Stato di Venezia, *Consoli in Ancona*, b. 621, 5 agosto 1776 (cit. in Pagani 1930, p. 12 nota 2).

¹²⁵ Grottanelli 1903, p. 12.

¹²⁶ "E al riparo dell'enorme velario, lo spettacolo della fiera è, senz'altro, bello: bello per la folla così eterogenea che lo anima, bello per le merci che liberamente si offrono, quanto è più e meglio possibile alla vista. Senz'altro timore che dei numerosi lestofanti, dai quali le vigila il "giovane" di negozio, [...] la parte migliore di esse, il fiore dell'assortimento di ogni mercante, è esposto, disteso, sciorinato, talora non senza gusto d'arte, in mostre spettacolose, ogni giorno montate su apposite impalcature" (cfr. Marcucci 1912, p. 446).

“Nella via S. Martino si trovavano negozianti della Germania, i quali possedevano [...] pelle conciate e gregge, zinco, piombo, rame e lane¹²⁷. In via del Sacro Monte [...] si trovavano mercanti che vendevano all’ingrosso chincaglierie, pellami, lino, canape, legni per tingere oggetti vari. [...] Per la via del Duomo si trovavano magazzini di oreficeria, maglieria e giocattoli di Germani, particolarmente di Norimberga. [...] In via del Pozzo Bianco si trovavano i negozi Vandier, Martel, Bonomi, Magi che vendevano pezze di seta di più qualità e colori, velluti fini ed ordinari. [...] nella via dell’Ospedale Vecchio, tenevano i loro magazzini i negozianti Triestini, i quali commerciavano in spiriti francesi e spagnoli”.

E ancora nella piazza del Comune le oreficerie, in via delle Carceri i veneziani con i vetri, i merletti e le telerie, gli ebrei nel ghetto dove si vendevano tessuti d’ogni genere e le tele provenienti dall’Inghilterra e dall’Olanda, “i librai - tutti di Venezia - distendono su banchi o allineano in scaffali le più belle legature o i più colossali *in folio*, con le immancabili facezie di Bertoldo e le storie di Barlaam o le avventure dei paladini o dei reali di Francia”¹²⁸.

La fiera di Senigallia quindi si presentava come uno spettacolo ricco e variopinto in cui

¹²⁷ Questa e le successive citazioni sono da: Grottanelli 1903, p. 10.

¹²⁸ Marcucci 1912, p. 451.

“pannine d’Inghilterra, tele d’Olanda e di Germania, sete e broccati e galloni d’oro o d’argento di Francia, merletti di Burano e di Pellestrina, velluti e veli di Bologna e fustagni [...], trasformano l’ingresso e il fronte di ogni bottega in qualche cosa come brevi scenari aperti, che arrestano, costringono all’osservazione, all’ammirazione, all’acquisto. E tra l’uno e l’altro, o, meglio, tra una serie e l’altra di questi “teatri di vaghissima prospettiva”, si aprono allo stesso modo mostre di chincaglie e bigiotterie [...], di orologi di Ginevra, di gioie, di ori e argenti foggiate a mille diversi monili, gingilli, [...]; di oggetti di mode, di calzette di seta, di cappelli, penzolanti e dondolanti, a formare un cielo e pareti semoventi, morbide, capricciosamente punteggiate di piume e nappine, di nastri e veli”¹²⁹.

Una presenza costante alla fiera della Maddalena era anche quella dei maiolicari, documentati ogni anno a partire dalla fine del XVI secolo. Fra loro naturalmente artigiani che arrivavano da Faenza, da Pesaro, da Urbania, da Serra de’ Conti, da Casteldurante e da fabbriche minori dello Stato Pontificio, come Rimini e Recanati, nonché nel corso del Settecento i Caligari e i Casali da Pesaro e i Ferniani da Faenza. Su tutti, però, la presenza più massiccia era senza dubbio quella dei maiolicari di Castelli¹³⁰. Questi, imbarcando le ceste delle loro maioliche dai porti di Giulianova e di Calvano, ma anche di Silvi e di Pescara, avevano nella fiera uno dei principali luoghi di commercio su larga scala dei propri

¹²⁹ Marcucci 1912, pp. 450-451.

¹³⁰ Sulla partecipazione di Castelli alla fiera di Senigallia si veda Anselmi 1908.

prodotti che venivano venduti da loro direttamente oppure affidati ad altri negozianti.

E' certo che l'appuntamento marchigiano doveva rappresentare per gli abruzzesi uno strumento di primaria importanza se si osserva la costanza con cui vi parteciparono, gli espedienti con cui tentarono dalla seconda metà del Settecento di risolvere i problemi legati al calo delle vendite e soprattutto la grande quantità di ceste che venivano inviate a Senigallia. Nel 1743, infatti, le maioliche di Castelli sono così richieste che "5000 ceste se ne vendevano alla sola fiera di Senigallia, le quali, unite a quelle che si smaltivano nella fiera di Fermo e di Loreto, fruttavano ai nostri artisti oltre i 30000 scudi"¹³¹. Secondo una specie di moderna visione e razionalizzazione dello spazio urbano, come si è già osservato in relazione a molti altri prodotti in vendita alla fiera, lungo il canale dei Portici Ercolani e sul lungofiume di destra verso Porta Marina avevano i loro depositi e le loro rivendite la maggior parte dei maiolicari.

¹³¹ Giustiniani 1797, a.v. Castelli.

4. CASTELLI E LE SUE MANIFATTURE

4.1 “Castelli terra in Abruzzo ultra”

“Vedesi edificata in luogo montuoso, lontana da Teramo miglia 12 incirca. Il suo territorio dà agli abitanti poco grano, e vini; e nelle parti boschive evvi della caccia di quadrupedi, e di volatili [...]. Inoggi vi è una fabbrica di terraglie, ma abbandonata al caso, ed all’ignoranza, che meriterebbe protezione. Le fabbriche di maiolica, che vi furono negli Abruzzi, e specialmente in Castelli fino a’ principi del corrente secolo, fanno vedere essersi del tutto perduta l’arte di dipingere sopra i vasellami di creta inverniciati, o vogliasi riguardare i gruppi di figure, che vi faceano, o la vivezza, e quella altresì de’ colori, nonostante che doveano già prima molto resistere alla violenza del fuoco”¹³².

Così appare Castelli già intorno al 1797, anno di pubblicazione del *Dizionario Geografico Ragionato del Regno di Napoli* curato da Lorenzo Giustiniani, al quale non resta che rimpiangerne la qualità delle maioliche, eccellente ancora durante la prima metà del Settecento, quando vi era “grande idea del disegno, grande immaginazione, gran pratica dell’azione”, e concludere che “niuna nazione può vantare quest’arte, come un tempo la seppero i nostri Abruzzesi, e i vasellami usciti dalla terra de’ Castelli, saranno sempre per lei un monumento glorioso”.

Gli anni gloriosi di cui parla Giustiniani coincidono con l’ultima attività di Carlo Antonio Grue e della sua bottega, quando Castelli vive una fase artistica straordinariamente ricca e vitale.

¹³² Giustiniani 1797, pp. 322-326.

La crisi della sua economia inizierà solamente a partire dagli anni Trenta del Settecento¹³³. La produzione castellana degli anni immediatamente precedenti è invece ancora molto varia e comprende pezzi di altissimo livello artistico, destinati a una committenza d'*élite*¹³⁴, e prodotti di fattura più modesta, rivolti in gran parte a soddisfare le esigenze dell'uso quotidiano.

Per la commercializzazione di questi ultimi prodotti in particolare, sono fondamentali gli appuntamenti fieristici, che si contendono di volta in volta il primato dei mercati: è proprio agli inizi del Settecento che la Fiera di Lanciano, snodo commerciale importantissimo nei secoli XV e XVI, cede definitivamente il passo alla Fiera di Senigallia, attiva già da tempo e in rapida ascesa nella prima metà del secolo¹³⁵. Essa diventerà nel giro di pochi anni il centro commerciale più dinamico dell'Adriatico, con conseguenze tutt'altro che trascurabili, come si è visto, per i maiolicari di Castelli.

Una produzione di alta qualità e al tempo stesso di consistenti quantità come quella abruzzese presuppone naturalmente l'attività contemporanea di numerose altre botteghe, oltre a quella che fa capo a Carlo Antonio Grue.

¹³³ Battistella 1985, p. 207.

¹³⁴ Cherubini (1873, pp. 4-5, nota 2) riferisce di un manoscritto da lui trovato nell'Archivio della famiglia Grue in cui si dice che "le ricchezze acquistate da lui con tal mestiere sono state quasi immense, avendo avuto l'onore di servire la Santità del fu Papa Clemente XI, e la Maestà cattolica dell'Imperatore B.M. oltre grandi Principi d'Europa". L'Archivio corrisponde con ogni probabilità a quello di cui si è rintracciato un inventario del 1824 (cfr. doc. 81).

¹³⁵ Battistella 1985, p. 206.

Fra le tante è necessario ricordare, per la funzione che ha svolto lungo tutto l'arco della storia di Castelli e per il livello delle sue realizzazioni ancora nel Settecento, la bottega Pompei.

Famiglia illustre, menzionata sempre per un protagonista simbolo dell'arte della maiolica, Orazio Pompei, e per il ruolo cruciale che essa ha assunto nella codificazione di due preziose tipologie decorative, la cosiddetta *Orsini-Colonna* e le turchine, molto meno per quel che riguarda le produzioni successive. Eppure i Pompei, attivi con più di una bottega nel paese, ancora fra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento si distinguono per la realizzazione di manufatti di pregio.

In una dichiarazione manoscritta allegata al Relevio presentato alla Real Camera della Sommaria di Napoli nel 1714, Giacinto Pompei (1642-1711) "della terra delli Castelli dove habita con casa e famiglia, dice essere faienzaro, d'età sua anni sessantacinque in circa". Dal documento, reso noto da Luciana Arbace¹³⁶, si apprende inoltre che egli ha curato per alcuni anni gli interessi di Ferdinando Gennaro Alarçon y Mendoza, VIII Marchese della Valle Siciliana, e che ha conosciuto molto bene inoltre il precedente marchese Ferdinando Girolamo: tutti indizi della posizione ragguardevole occupata da Giacinto nella comunità castellana¹³⁷.

Anche Geronimo (o Gerolamo) Pompei (1635-1691), discendente come Giacinto dal capostipite Orazio, è a capo di una manifattura

¹³⁶ Arbace 1995, p. 32.

¹³⁷ Per una panoramica sui feudatari della Valle Siciliana e i loro rapporti con Castelli cfr. Marino 2004, pp. 13-26.

che realizza pezzi di grande interesse: istoriati policromi ed eleganti decorazioni in bianco e blu¹³⁸, che avranno un certo ascendente anche sulle realizzazioni della bottega di Carlo Antonio Grue, e non solo. D'altronde, a conferma dell'articolata rete di rapporti più in generale intrecciati fra le due famiglie, basta ricordare il matrimonio dello stesso Carlo Antonio con la figlia di Geronimo, Ippolita, celebrato nel 1685 da don Giuseppe Pompei, fratello di Geronimo, alla presenza, come testimone, dello stesso Giacinto¹³⁹. L'imparentamento delle due importanti botteghe maiolicare peraltro risaliva indietro negli anni, al precedente matrimonio di Francesco Grue, padre di Carlo Antonio, con Domenica Antonia Pompei¹⁴⁰.

4.2 La bottega Gentili

Anche la famiglia Gentili, altra dinastia di maiolicari castellani attivi fra la metà del Seicento e lungo tutto il secolo successivo, intreccia, in vario modo nel corso dei decenni, stretti rapporti con la famiglia Grue.

Le opere assegnabili a Berardino Gentile il Vecchio (?-1683), capostipite della famiglia, rivelano infatti chiari contatti con le novità che negli stessi anni vengono messe a punto nella bottega di Francesco Grue (1618-1673). Con una tecnica e una qualità pittorica decisamente inferiore a quella di Francesco, Berardino

¹³⁸ Cfr. Arbace 1995, pp. 26-39; Battistella, De Pompeis 2005, pp. 79-81.

¹³⁹ Rosa 1981, p. 39.

¹⁴⁰ Cfr. Arbace 2000, p. 112.

Gentili partecipa dunque all'elaborazione del genere istoriato, di cui ripropone le nuove soluzioni decorative e i nuovi soggetti.

Carmine Gentili (1678-1763), figlio di Berardino il Vecchio, compie il suo apprendistato, stando alle notizie riportate da Concezio Rosa¹⁴¹, direttamente nella bottega di Carlo Antonio Grue. Le opere uscite dalla manifattura di Carmine, gestita almeno fino a un certo periodo in società con il fratello Giacomo Gentili il Vecchio (1668-1713)¹⁴², rivelano un'assimilazione profonda da parte del ceramista del genere istoriato e degli insegnamenti del maestro e una grande padronanza tecnica, elementi che lo distinguono da molti altri maiolicari attivi a Castelli negli stessi anni e gli garantiscono una grande notorietà (figg. 30-34).

Il maiolicaro, forte del successo acquisito e mai smentito presso il pubblico dei suoi committenti, nel corso della sua carriera non si impegna tuttavia nell'elaborazione di nuove soluzioni decorative e non si aggiorna dunque alle istanze di un pubblico le cui richieste si orientano in questi anni verso un gusto tipicamente rococò: la riproposizione di temi ed elementi decorativi stilisticamente dipendenti dalle soluzioni introdotte da Carlo Antonio è una caratteristica riscontrabile in tutte le maioliche istoriate di Carmine, fino alle più tarde. A questo si deve aggiungere che, a partire dagli anni Quaranta, la qualità della produzione scade molto di livello, per via delle aumentate richieste e del conseguente impiego di collaboratori di bottega.

¹⁴¹ Rosa 1857, p. 69. Franco Battistella suggerisce la formazione nella bottega di Carlo Antonio anche per Giacomo Gentili il Vecchio (1668-1713), fratello di Carmine Gentili (Battistella, De Pompeis 2005, p. 87).

¹⁴² Battistella, De Pompeis 2005, p.127.

I figli di Carmine Gentili, Giacomo il Giovane (1717-1765) e Berardino il Giovane (1727?-1813), continuano a loro volta una produzione saldamente ancorata ai modelli paterni, anche sotto il profilo iconografico. Le loro opere si distinguono però per una minore abilità tecnica e per una qualità generale decisamente inferiore (figg. 35-36). Esempi della ormai stanca tradizione dell'istoriato, le opere di questi maiolicari - insieme a quelle di Antonio Gentili (doc. 1802-1803), uno degli ultimi discendenti della famiglia - "mantengono delle pitture sullo smalto stannifero del periodo castellano aureo solo le squillanti gamme cromatiche, anche se spesso male accordate, e la preziosità dello smalto"¹⁴³.

Se si escludono le maioliche dipinte da Carmine, la produzione dei Gentili rappresenta dunque una traduzione semplificata e meno ambiziosa dell'istoriato castellano. Il contributo delle manifatture Gentili alla storia di questa tipologia è dunque relativamente marginale: la loro produzione è fortemente ispirata e riproduce i modelli introdotti a cavallo fra Sei e Settecento dalla bottega Grue, senza peraltro apportarvi modifiche e novità sostanziali.

Il compito di rinnovare nel corso degli anni, dopo averlo ideato, il genere istoriato spetterà, come si è già detto, ancora una volta alla bottega Grue. È per tale motivo che la storia del genere nel Settecento è strettamente legata all'attività dei ceramisti di questa famiglia.

¹⁴³ Battistella, De Pompeis 2005, p. 151.

All'attività dei Gentili, Carmine e i suoi discendenti, è collegato però un importante nucleo di documenti di notevole interesse per la storia della maiolica di Castelli. Si tratta dell'articolato *corpus* di disegni, spolveri, documenti e incisioni, appartenuti un tempo proprio alla bottega dei Gentili e successivamente, in epoca imprecisata, smembrato e oggi suddiviso in più raccolte, pubbliche e private¹⁴⁴.

Un nucleo di duecentosettantacinque documenti, segnalato da Otto Mazzucato¹⁴⁵, è conservato attualmente presso il J. Paul Getty Museum di Los Angeles¹⁴⁶ ed è costituito soprattutto da documenti e incisioni¹⁴⁷.

Sappiamo inoltre che, fino al 1972, quarantasei fogli provenienti dalla bottega Gentili appartenevano alla collezione privata di proprietà di Lello Moccia¹⁴⁸.

Altri fogli sono dispersi poi in altre raccolte private. Bisogna ricordare a questo proposito che un altro gruppo di fogli di numero imprecisato fu esposto a Teramo nel 1949 in occasione della *Mostra della Maiolica Antica Abruzzese*¹⁴⁹.

Un nucleo molto consistente infine è conservato oggi presso l'archivio dell'Istituto d'Arte di Castelli. Il fondo conserva duecentosessantasette fogli, spolveri e in misura minore disegni,

¹⁴⁴ Cfr. Castelli 1998, pp. 21-22.

¹⁴⁵ Mazzucato 1982.

¹⁴⁶ Cfr. Hess 1999.

¹⁴⁷ I documenti, già di proprietà di Felice Barnabei – archeologo di origine castellana e appassionato delle maioliche di Castelli –, poi di sua figlia Margherita, sono passati nel 1988, dopo la vendita a un collezionista in Svizzera, al Getty Museum di Los Angeles. Cfr. Castelli 1998, p. 21.

¹⁴⁸ Battistella 1989¹.

¹⁴⁹ Teramo 1949, p. 87, nn. 69-70.

oltre a due incisioni. I fogli sono raccolti in dodici album numerati X, XII, XV-XXIV.

I documenti appartenenti a quest'ultimo fondo in particolare, parte dei quali ancora inediti, rappresentano una testimonianza notevole del metodo di lavoro delle botteghe maiolicare e quasi uno spaccato dei procedimenti utilizzati per realizzare le pitture sulla maiolica, procedimenti che prevedevano, accanto alla trascrizione fedele dell'incisione sulla superficie ceramica sfruttando la tecnica dello spolvero mediante fogli bucherellati, anche assemblaggi effettuati a partire da più incisioni differenti, o la messa a punto di composizioni originali.

I fogli conservati a Castelli, databili in gran parte al XVIII secolo e spesso riutilizzati più volte e contenenti anche appunti e note di spese (fig. 37), rispecchiano bene l'ampia varietà di soggetti che contraddistingue l'istoriato castellano e presentano quindi scene di caccia, soggetti religiosi, paesaggi, scene di animali, soggetti mitologici e allegorici.

Va detto che la raccolta è caratterizzata da una grande eterogeneità non solo sotto il profilo dei soggetti rappresentati ma anche per la qualità dei disegni, che varia decisamente da foglio a foglio. Se gran parte di essi è caratterizzata da un segno rapido e sommario, non privo di incertezze se non addirittura di errori nell'articolazione delle figure e nel loro inserimento nello spazio, altri fogli si distinguono per una maggiore finitezza e cura dei dettagli e per una più alta qualità artistica.

Sembrerebbe dunque che alla realizzazione dei disegni della raccolta abbiano partecipato più autori, che forse devono essere cercati anche al di fuori della bottega Gentili. Si può avanzare anche l'ipotesi che almeno una parte dei fogli appartenesse in origine alla bottega di Carlo Antonio Grue, all'interno della quale Carmine Gentili iniziò la sua attività di maiolicaro, e sia poi passata nella bottega di quest'ultimo nel momento in cui egli lasciò la bottega del maestro per aprire il proprio *atelier*.

In questo modo si potrebbe giustificare la presenza di disegni e spolveri raffiguranti soggetti tipici della bottega Grue, come nel caso di alcune scene di caccia¹⁵⁰, o del foglio con un repertorio di figurine cinesi¹⁵¹, tutti temi collegabili in vario modo all'attività di Saverio Grue¹⁵².

Vale la pena di ricordare a questo proposito che anche nella collezione di fogli un tempo appartenuta a Lello Moccia era conservato un disegno con una figura femminile di profilo, che può essere attribuita a Carlo Antonio e considerata come uno studio per la figura della Madonna nella mattonella con la *Sacra Famiglia* dello stesso autore¹⁵³.

Fra i fogli di Castelli si possono citare ancora - per la particolarità del soggetto rappresentato o per qualità o valore documentario - i due raffiguranti garbate scene in abiti settecenteschi¹⁵⁴; il foglio con *l'Immacolata e un Santo vescovo in gloria*, che rivela analogie

¹⁵⁰ Album XX, fogli nn. 8-9.

¹⁵¹ Album XXIV, foglio n. 3.

¹⁵² Cfr. Castelli 1998, pp. 106-108.

¹⁵³ Battistella 1989¹.

¹⁵⁴ I due fogli sono conservati in una cartella, non numerata, con la seguente iscrizione: "5 31 spolveri cinesi più cavalieri". I fogli non sono numerati.

ancora una volta con le soluzioni tipiche di Carlo Antonio Grue¹⁵⁵; un frammento raffigurante due figure maschili, per cui si potrebbe suggerire un riferimento alla mano di Liborio Grue¹⁵⁶; una scena con paesaggio nordico, soggetto raro all'interno del *corpus*¹⁵⁷; una *Galatea* e un *Suicidio di Lucrezia* riferibili entrambi a Carmine Gentili (figg. 38-40)¹⁵⁸; la serie dei disegni di Antonio Gentili per la *Via Crucis*, oggi non più esistente (e di cui dunque i disegni sono l'unica testimonianza)¹⁵⁹, realizzata nel 1802 dallo stesso autore per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Bisenti¹⁶⁰; il foglio con l'immagine di un santo vescovo che prega la Vergine Maria, assegnabile a Giacomo Gentili il Giovane (figg. 41-42)¹⁶¹, oltre ai numerosi fogli che riproducono scene pastorali, in gran parte ispirate o dichiaratamente copiate da stampe di Nicolas Berchem o di altri autori nordici (fig. 43)¹⁶²

4.3 I Grue, ceramisti a Castelli fra Seicento e Settecento

E' con Francesco (1618-1673), personaggio chiave nella parabola della genealogia dei Grue, che inizia un lungo cammino di perfezionamento della pittura su maiolica, volto a riscattare il nome di Castelli dopo anni di crisi e a garantirgli il primato a livello nazionale fino alla metà del Settecento.

¹⁵⁵ Album XII, foglio n. 9.

¹⁵⁶ Album XII, foglio non numerato.

¹⁵⁷ Album XVII, foglio n. 5.

¹⁵⁸ Album XX, foglio non numerato; Album XXI, foglio n. 14.

¹⁵⁹ Cfr. Mattucci 1947; Battistella 1985¹, p. 214 nota 30; p. 231 doc. XIII.

¹⁶⁰ Si tratta di quindici disegni, tutti conservati nell'album X.

¹⁶¹ Album X, foglio n. 15.

¹⁶² Album XVIII, foglio n. 1 e altri non numerati. Album XIX, due fogli non numerati.

La formulazione di idee innovative e al tempo stesso memori della tradizione locale, l'arricchimento delle gamme cromatiche, l'ampliamento considerevole del repertorio figurativo ottenuto grazie al ricorso alle incisioni contemporanee, che forniscono nuovi soggetti mitologici, storici, religiosi: tutto questo dà vita a uno stile originalissimo e dal valore innovativo dirompente, descritto in termini di estrema precisione ed efficacia quasi visiva da Lello Moccia, quando passava in rassegna "assembramenti di milizie, trionfi di imperatori, cacce, battaglie, giudizi, ludi bestiarî, convegni di capitani, storie boscherecce..."¹⁶³.

La vicenda artistica di Carlo Antonio Grue (1655-1723) può dunque contare su una solida base di partenza. Non si tratta tuttavia di un traguardo: la costante spinta ad aggiornarsi al gusto e alla moda corrente conduce Carlo Antonio ben oltre le premesse lasciategli in eredità dal padre e gli garantisce successo e fama.

Classificare l'attività di Carlo Antonio Grue secondo gli schemi storiografici correnti è un compito arduo. Non di rado la sua personalità artistica è stata ricondotta alla temperie culturale del Settecento, in virtù della sua capacità di anticiparne i gusti e il linguaggio espressivo¹⁶⁴. Ma forse, alla luce degli studi più recenti, merita di essere rivalutata la matrice saldamente barocca del suo stile, recuperando così le valutazioni sottese al linguaggio ridondante di un noto giudizio critico:

¹⁶³ Moccia 1964, p. 261.

¹⁶⁴ Mallè 1974, pp. 70-72.

“Carlo Antonio Grue, autentico maestro che pur derivando da varie fonti italiane e straniere le sue figurazioni ed il suo repertorio decorativo e paesaggistico, li interpreta e li riplasma rinnovandoli in un linguaggio coerente vibrante di ritmi, gaio, fresco, agile e sapidissimo, da quell’impareggiabile maestro che fu delle variazioni su di un unico tono, o delle attenuazioni in sordina, nonché dei toni appassiti che fanno pensare alle acque stagnanti, talvolta alle vivezze di fiori gialli, turchini, aranciati, tal altra alle nuvole argenteo-bigie che si cullano su cieli cilestrini serenissimi, o alle sete ai rasi più morbidi e lucenti – è una personalità di così alto spicco e prestigio, la più eletta certo non solo di tutta la storia di Castelli, ma di tutta la maiolica italiana barocca”¹⁶⁵.

I temi, la tecnica: su questi due fronti è impegnato il ceramista nel corso di vari decenni. Prosegue nell’opera di ampliamento del catalogo dei soggetti decorativi e introduce il tema del paesaggio, che costituisce un elemento di forte originalità, non privo di conseguenze anche per le generazioni successive (figg. 44-46, 19)¹⁶⁶.

Affina progressivamente la tecnica, sia in direzione di una sempre maggiore correttezza del disegno, sia nell’uso del colore, cosicché nelle sue opere le figure “si staccano dal fondo grazie ad un disegno largo che restituisce ai corpi e ai brani d’ambiente saldezza volumetrica. Inoltre i valori luministici, già definiti con

¹⁶⁵ Polidori 1949, p. 16

¹⁶⁶ Per l’introduzione del paesaggio nell’opera di Carlo Antonio cfr. Arbace 2002, pp. 148-169; l’importanza del tema è stata sottolineata nuovamente in: Donatone 2004, pp. 22-23; Battistella, De Pompeis 2005, p. 84.

un'evidenza quasi scultorea, grazie agli effetti sfumati che restituiscono forza plastica e carattere agli incarnati, appaiono accentuati dalle sapienti dorature che avvolgono le composizioni in un abbraccio solare"¹⁶⁷.

In questo obiettivo, sempre sotteso alla sua instancabile indagine, si condensa al meglio il lascito della lunga attività di Carlo Antonio: l'aspirazione a una nuova complessità d'impaginazione che gradualmente allontana le sue opere dalla concezione decorativa originaria, avviandole a competere per la prima volta con la pittura, con le arti maggiori (figg. 47-50)¹⁶⁸.

E in questa prospettiva vanno interpretate, come si è visto, anche le relazioni che il ceramista stabilisce con Francesco Solimena, di cui resta traccia nella nota lettera riportata da Vincenzo Bindi¹⁶⁹, dalla quale emerge un rapporto tra i due non solo professionale ma anche di amicizia, non limitato a quella sola occasione, come lascia intendere il fatto che agli auguri inviati a Carlo Antonio per "la prossima S. Pasca" si uniscono anche i fratelli di Solimena¹⁷⁰.

Anche i legami documentati con Francesco Bedeschini vanno letti in questo senso e non solo in funzione della ricerca delle fonti iconografiche utilizzate dal maiolicaro¹⁷¹.

La possibilità stessa di intessere tali rapporti da parte di Carlo Antonio è la spia della fama da lui raggiunta, diffusa ben oltre i

¹⁶⁷ Arbace 2002, p. 140.

¹⁶⁸ Ciò è sottolineato, fra gli altri, da Donatone (1972, p. 90).

¹⁶⁹ Bindi 1883¹, p. 148. Bindi riferisce che la lettera è conservata presso Cherubini e, pertanto, proviene forse dall'Archivio Grue di Atri.

¹⁷⁰ Cfr. Arbace 2002, pp. 40-41.

¹⁷¹ Cfr. Coutts 1987, pp. 5-12; Coutts 1991, pp. 183-186; Arbace 2002, pp. 129-140; Battistella 1989¹, p. 261, nota 2.

confini della Valle Siciliana. Fama documentata dai pezzi realizzati per importanti famiglie, riconoscibili per la presenza dello stemma nella decorazione della tesa¹⁷².

Don Cesare Michelangelo D'Avalos, Marchese di Vasto, possiede una grande quantità di maioliche dipinte, inventariate all'indomani della sua scomparsa, nell'anno 1736: fra i numerosi pezzi provenienti dalla Cina, da Roma, da Genova, da Faenza, compaiono anche "undeci piatti di Fajenza coll'arme della Casa del Vasto, due vasi grandi con loro coverchi istoriati del Grue, chicchera consimile del Grue, col suo piattino, trentatre quadri diversi sistenti nel Camerino dorato consistenti la maggior parte in piatti di Rafaele di Urbino, e del Grue"¹⁷³.

Fama ricordata ancora nel noto documento riportato da Gabriello Cherubini, dove compaiono committenti di tutto rispetto, "la Santità del fu Papa Clemente XI, e la Maestà cattolica dell'Imperatore B.M. oltre grandi Principi d'Europa"¹⁷⁴.

Ambizione a competere con la pittura e ricerca di prestigio sembrano le costanti del temperamento e della personalità di tutti i Grue e in parte spiegano il grande successo riscosso dalle loro opere (figg. 51-52).

Chi più degli altri incarna queste aspirazioni è però Francesco Antonio Saverio (1686-1746), che in ogni sua mossa si direbbe guidato da tali obiettivi. La laurea conseguita nel 1706 risponde

¹⁷² Tali soluzioni sono registrate già dalle indagini ottocentesche: Genolini (1881, p. 137) segnala ad es. un grande piatto con *lo stemma di una casa patrizia siciliana*.

¹⁷³ Il documento è stato reso noto da Luciana Arbace (1997, pp. 13-27).

¹⁷⁴ Arbace 2002, pp. 41, 45, 234.

alla volontà di riscatto sociale e culturale dalla sua posizione di semplice artigiano, ambizione comprensibile pur ammettendo che la distinzione fra artista e artigiano non è ancora, nei primi anni del XVIII secolo, così definita come diventerà solo a partire dall'Ottocento¹⁷⁵.

La sua attività incisoria, di qualche anno successiva (1712), rivela il bisogno del giovane Grue di esercitare le sue doti artistiche e l'urgenza di rendersi autosufficiente anche rispetto alle fonti per le decorazioni della maiolica¹⁷⁶.

Il desiderio di affermarsi, di essere protagonista, dopo aver dato chiara prova di sé nella nota vicenda della rivolta del 1716¹⁷⁷, prende forma ogni qual volta Francesco Antonio appone la sigla sulle sue opere - praticamente su tutte - con metodica precisione, senza mai dimenticare il segno distintivo: il titolo dottorale.

Il tentativo di imporre la propria personalità artistica è forse uno dei motivi che conduce Francesco Antonio Saverio ad allontanarsi frequentemente dalla bottega paterna, presso la quale presta la sua opera, allo stato attuale delle conoscenze, solo per brevi periodi.

Chi lavora in questa bottega dunque, che pure può contare su un'elevata capacità produttiva e su opere di un livello qualitativo senza rivali? Sicuramente vi sono impiegate diverse figure,

¹⁷⁵ Possono essere interpretate nella stessa prospettiva anche le ambizioni letterarie di Francesco Antonio Saverio, per i testi poetici del quale cfr. Gardelli 2004, pp. 32-35, 40-53; Arbace 2005, p. 96.

¹⁷⁶ Cfr. in proposito: Arbace 2005, pp. 42-59; Moro 1983, pp. 303-312; Gardelli 2004, pp. 30, 64-67; Gardelli 2003, pp. 47-72; Donatone 1985, pp. 139-147.

¹⁷⁷ Per le vicende relative alla rivolta del 1716 cfr. Arbace 2005, pp. 76-91.

considerando la varietà di compiti da svolgere, fra cui alcuni aiutanti, garzoni di bottega in gran parte destinati a rimanere per sempre senza nome.

Nelle mansioni più delicate dell'attività della fabbrica non è coinvolto nessun altro al di fuori dei Grue, padre e figli: in ciò risiede uno dei motivi per cui a Castelli sembra estinguersi con loro l'abilità e la sapienza tecnica messe assieme in anni di lavoro e ricerche. Ma sapienza e tecnica vanno custodite gelosamente, sono un segreto di famiglia: si pensi alle dimensioni del paese di Castelli e alla quantità di maiolicari che vi opera, tutti potenziali concorrenti.

Gli unici che hanno l'opportunità di attingere, almeno in parte, alla "cultura" che anima la bottega di Carlo Antonio sono quei maiolicari che godono del privilegio di compiere l'apprendistato giovanile.

Per Candeloro Cappelletti (1689-1772), la notizia della sua formazione nella bottega Grue viene riportata da Concezio Rosa¹⁷⁸, sulla cui attendibilità si potrebbe avanzare qualche dubbio se non fosse per un'opera firmata e datata (1713) che mostra distintamente l'assimilazione degli insegnamenti di Carlo Antonio, del quale Candeloro è fra l'altro nipote¹⁷⁹. L'opera permette inoltre di stabilire che nel 1713 egli lavora già autonomamente e sfrutta una tavolozza affine a quella del maestro, mentre con l'avanzare degli anni le sue realizzazioni, e in

¹⁷⁸ Rosa 1857, pp. 63-64.

¹⁷⁹ L'ovale è stato di recente ripubblicato in Battistella, De Pompeis 2005, p. 154, nn. 329, 330.

particolare i paesaggi, vireranno gradualmente verso una resa più stereotipa e *naïf*.

Come si è detto, anche per una delle personalità artistiche più celebri della storia di Castelli, Carmine Gentili (1678-1763), è probabile l'apprendistato giovanile nella bottega Grue, come riferisce ancora una volta Concezio Rosa¹⁸⁰. Ma Carmine si fa in seguito promotore di una ricerca basata sul nitore e la pulizia della linea che, tradendo un approccio freddo e vagamente maniacale, finisce per approdare a una cristallizzazione delle formule apprese dal maestro entro i termini di un inflessibile stilismo, come attesta già il piatto con *Paesaggio*, siglato e datato 1716, conservato presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge¹⁸¹.

Negli anni in cui Candeloro Cappelletti e Carmine Gentile si rendono autonomi e iniziano a lavorare per proprio conto, la bottega di Carlo Antonio è ancora al vertice della sua attività, per quantità e qualità delle opere realizzate. In considerazione dell'elevato numero di opere commissionate in questo periodo alla manifattura e dell'età ormai avanzata del capobottega, bisogna immaginare che, accanto al maestro lavorino i suoi figli, oltre a un certo numero di aiutanti di bottega dediti alle diverse fasi della produzione. La presenza dei figli al fianco del padre consente loro di assimilare a fondo i segreti dello stile oltre a un enorme bagaglio di conoscenze tecniche (la foggatura della

¹⁸⁰ Rosa 1857, p. 69. Franco Battistella suggerisce la formazione nella bottega di Carlo Antonio anche per Giacomo Gentili il Vecchio (1668-1713), fratello di Carmine Gentili (Battistella, De Pompeis 2005, p. 87).

¹⁸¹ Poole 1995, pp. 448-449, n. 480.

terracotta, la fabbricazione dei colori, i procedimenti della decorazione).

Ai giovani apprendisti si richiede senza dubbio un'adesione totale allo "stile di bottega", sotto il cui nome le opere vengono poi immesse sul mercato (fig. 53). È nella logica stessa della bottega artigiana: l'apprendista impara una professione dal rapporto diretto con un maestro, che gli insegna il "suo proprio" stile insieme a molti "segreti professionali". Soltanto con la funzione progressivamente conquistata dalle Accademie dalla seconda metà del XVIII secolo, e in seguito dalle Scuole d'Arte, cambierà il modo di insegnare, che diventerà impersonale e orientato a dare al giovane artista i soli strumenti necessari a formare autonomamente un proprio stile¹⁸². Tracce delle formule antiche di trasmissione del sapere artistico sopravvivono ancora oggi in qualche bottega di maiolica, dove il primo passo richiesto agli apprendisti consiste nell'assimilare e nel riprodurre lo stile del maestro.

Questo rapporto fra maestro e apprendista d'altro canto rappresenta un indubbio vantaggio al momento dell'immissione sul mercato, garantendo sicuri guadagni, in considerazione della fama di cui gode Carlo Antonio a partire dalla fine del Seicento e delle valutazioni commerciali altissime delle sue opere¹⁸³. Non si può dimenticare del resto che anche Carlo Antonio nel corso della

¹⁸² "Le Accademie ebbero la funzione di emarginare definitivamente le corporazioni medievali, custodi di saperi segreti, trasmessi di padre in figlio, e di conferire al mestiere artistico piena dignità culturale, esaltando una delle idee-forza dell'illuminismo, la trasmissione delle cognizioni tecniche congiunte a quella dei saperi umanistico-scientifici" (Rossi Pinelli 2000, p. 24).

¹⁸³ Cfr. la valutazione di quattro chicchere riportata da Cherubini (1873, pp. 4-5, nota 2). Tali maioliche si ritrovano nel doc. 15 (Battistella 1985, p. 214, nota 29).

sua attività giovanile aveva realizzato a sua volta opere in tutto simili a quelle del padre Francesco e da queste distinguibili con una certa difficoltà¹⁸⁴.

Il servizio di chicchere e portachicchere dei Musei Civici d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino (fig. 54) è emblematico di quanto appena detto¹⁸⁵. Al di là della possibilità che si tratti di pezzi appartenenti in origine a due servizi distinti, decorati l'uno con storie del Vecchio Testamento e l'altro con storie del Nuovo, è evidente che questi piccoli capolavori sono usciti dalla manifattura di Carlo Antonio Grue. Come però hanno già osservato sia Luciana Arbace sia Franco Battistella, la realizzazione del servizio va collocata negli ultimi anni di attività del maestro, con la collaborazione della bottega.

4.4 Il paesaggio "castellano"

Questo processo di trasmissione lenta e graduale di saperi fra il maestro e gli allievi può essere verificato a partire dall'analisi di maioliche dipinte con scene di paesaggio. Questo soggetto, di grande importanza per la bottega Grue lungo l'arco di molti decenni, rappresenta infatti una delle innovazioni in assoluto più interessanti introdotte all'interno del genere istoriato: riscuote un successo straordinario sul mercato e costituisce uno dei temi più richiesti (figg. 55, 15).

¹⁸⁴ Cfr. Arbace 2002, p. 77.

¹⁸⁵ Per il servizio, pubblicato già nel 1932 (Viale, p. 22), cfr. Arbace 2002, p. 176; Battistella, De Pompeis 2005, n. 170.

Com'è noto, il genere del paesaggio viene introdotto a Castelli da Carlo Antonio Grue. La paternità del soggetto gli era già stata riconosciuta da Giancarlo Polidori, quando scriveva che il maiolicaro

“si giovò, è vero, di precedenti, ma seppe soprattutto guardare il paesaggio dei dintorni di Castelli, trasfigurandolo con la sua fantasia. Egli dovette contemplare a lungo, dal suo paese, il panorama verso il lontano mare, dai primi piani in cui si ergevano le possenti querce, dai tronchi contorti e dalle spesse fronde, dal bosco che ai suoi tempi si estendeva fin sotto all'abitato di Castelli. Il colore di Carlo Antonio ha rapporti e passaggi di tono e contrapposti a cui non si perviene se non studiando il vero e naturalmente trasformandolo secondo i doni lirici, di cui il Nostro era doviziosamente dotato. Indubbiamente l'impostazione del famoso paesaggio, che poi divenne caratteristico della produzione castellana, è dovuta a Carlo Antonio”¹⁸⁶.

La natura florida e rigogliosa, le acque scroscianti e i cieli limpidi, le rovine silenziose evocatrici di un felice passato bucolico sono tutti elementi che rientrano nel repertorio del paesaggio classico, nel rinnovato sentimento della Natura che è all'origine di quella emancipazione del genere affermata a partire dagli inizi del XVII secolo nell'ambito della scuola dei Carracci. Tali modelli si arricchiscono poi nel corso degli anni di nuove suggestioni: Nicolas Poussin e Claude Lorrain naturalmente, ma anche la schiera di incisori che contribuirono con la loro opera alla

¹⁸⁶ Polidori 1949, p. 13. Sul tema del paesaggio nelle opere di Carlo Antonio e sulla sua fortuna cfr. Moccia 1967.

divulgazione su larga scala del genere. Primi fra tutti Jean Lepautre, Gabriel Perelle e i suoi figli Nicolas e Adam, le cui opere sono per Carlo Antonio, come si è detto, una generosa fonte di ispirazione¹⁸⁷.

La ricerca sul tema del paesaggio portata avanti dalla bottega Grue intorno agli anni Venti del Settecento, è all'origine di numerose maioliche, alcune delle quali sono il risultato di uno studio attento e di un'esecuzione impareggiabile: opere ambiziose, riservate di certo a una committenza d'*élite*.

Si possono citare a titolo d'esempio due placche di collezione privata e un tondo conservato presso il Museo Nazionale di San Martino a Napoli.

Nel primo *Paesaggio* (fig. 56) il cielo è realizzato a piccole pennellate orizzontali su cui le nuvole, bianche sfumate di giallo, sembrano ritagliate con cura, mentre i tronchi in primo piano sono scuri e nodosi: tratti paradigmatici, entrambi, delle realizzazioni di Carlo Antonio¹⁸⁸. D'altra parte c'è, rispetto ai paesaggi dipinti dal maiolicaro alcuni anni prima, qualcosa di nuovo nell'interpretazione complessiva della natura: sono sfoltite le fronde degli alberi, lambite dalla luce; i vari toni del verde si combinano per mezzo di un gioco di riflessi da un verde all'altro e del riverbero dell'erba sui tronchi e sull'acqua.

¹⁸⁷ Le incisioni di Gabriel Perelle (1603ca-1677) e dei suoi figli, Nicolas (1631-1695) e Adam (1638-1695), sono di difficile attribuzione, in quanto, come già detto, firmate quasi sempre solamente *Perelle* ed eseguite spesso in collaborazione.

¹⁸⁸ Cfr. ad es. i preziosi paesaggi conservati nel Museo di San Martino a Napoli (Fittipaldi 1992, nn. 20, 22-24).

Esperimenti su luce e colore vengono condotti con successo anche nel secondo *Paesaggio* (fig. 57), dove anche il cielo si adegua al tono generale dell'atmosfera. In basso a destra un somaro carico di fagotti e il suo padrone col bastone sulla spalla si muovono verso il lago.

Nella stessa posa li ritroviamo nel *Paesaggio con cascata* del Museo di San Martino (figg. 58-60), dove le quinte prospettiche dei piccoli promontori sul lago accompagnano lo sguardo verso l'orizzonte, mentre l'acqua si tinge di ombre. Su un grosso sperone di roccia, scuro di umidità, si intravedono le sagome di uomini e animali, minute figurine sotto una cascata scrosciante, fra rocce, muschi e riflessi d'azzurro prodotti dall'acqua nell'impatto col lago. Le variazioni di luci e colori sono amplificate da un tocco sciolto ed elegante di verde bottiglia ai piedi dell'albero esile e slanciato, baricentro ideale di tutta la scena.

4.5 Un testamento

Ad Atri, il 17 maggio 1723, nel convento di Sant'Antonio Abate fuori le mura, Carlo Antonio Grue "della Terra delli Castelli" detta, alla presenza del notaio Francesco Matteo Binni, il proprio testamento e le sue volontà sulle modalità con cui dividere tra i figli, dopo la sua morte, tutti i beni e le proprietà di famiglia¹⁸⁹.

Al di là del valore strettamente legale del documento, in esso Carlo Antonio lascia un quadro puntuale e scrupoloso di sé, dei

¹⁸⁹ Cfr. doc. 3.

suoi rapporti con i familiari, delle loro attività. Si delinea in controluce lo sguardo di un padre che, nei primi decenni del Settecento, ritiene di aver garantito a ciascun figlio un posto preciso nella rigida società del tempo e auspica e pretende che questi ruoli siano rispettati dopo la sua morte.

Carlo Antonio ci consegna un ritratto lucido e sincero della sua famiglia, cresciuta attorno a due matrimoni successivi e ai figli nati da questi. Pochi tratti per delineare ciascuno di loro, ma sufficienti per offrire a chi legge un panorama chiaro, efficace delle relazioni umane così come delle valutazioni di ordine economico.

Le mogli: "Ippolita Pompei delli Castelli e Orsola De Virgiliis di Colle Corvino". Alla seconda bisogna restituire le "di Lei intiere doti"¹⁹⁰ ricevute da Carlo Antonio e le si riconosce il diritto a pretendere altri cinquanta ducati sopra i corpi ereditari.

Gli "Eredi Universali": tutti i suoi figli ad esclusione di Cecilia, unica donna e "Monacata e professa nel ven grande monastero di San Matteo della Città di Teramo", cui spettano "Carlini venti e gli annui docati cinque di suo vitalitio", con l'obbligo di "restar contenta".

A Francesco Antonio Saverio, figlio, come Cecilia, di Ippolita Pompei, il padre ricorda che devono essere computati

¹⁹⁰ Per il testamento di Carlo Antonio Grue, pubblicato in parte o integralmente più volte, cfr. Arbace 2002, pp. 277-279; Rubini 1997, pp. 53-57; Battistella 1985, pp. 206-232.

“li docati trecento cinquanta quattro à beneficio del medesimo erogati con intentione di doversi sempre computare nella sua parte [...] per spese d’haverlo mantenuto più anni alle Scuole, nel Seminario di Penne, in Ascoli, e Napoli e Bellante, e d’haverlo Dottorato nella Città d’Urbino, Dopp’haverlo anche mantenuto un altr’anno in Roma, e per compra de libri, che poi esso si pigliò con appartarsi dalla mia casa Paterna, coll’havermi sempre dato molti dissapori, agitationi, e maltrattamenti, a segno che un giorno m’assali in pubblica Piazza delli Castelli con una sciabla suainata per uccidermi, e se non erano gli astanti, che n’accorsero, o saria restato morto, o acrementemente ferito, per lo che haverei avuto giusta causa di diseredarlo”.

Carlo Antonio ha le idee molto chiare anche per quanto riguarda l’ultimo figlio avuto da Ippolita: Anastasio deve rendere conto “primo loco li docati cento trenta sei à suo beneficio” per averlo mantenuto in Seminario ad Atri, Ascoli, Teramo¹⁹¹. Non si farà peraltro mai sacerdote, ma vestirà l’abito clericale per tutta la vita, rimanendo celibe¹⁹².

I figli di primo letto inoltre dopo la morte della madre hanno preteso la restituzione della sua dote: Carlo Antonio non lo ha dimenticato e scrupolosamente lo fa mettere agli atti.

Anche i figli nati dal secondo matrimonio hanno a quanto pare dei conti in sospeso.

¹⁹¹ Anastasio studia quattro anni in seminario ad Atri, completando poi gli studi ad Ascoli e a Teramo. Cfr. Battistella, De Pompeis 2005, p. 125.

¹⁹² Rosa 1857, p. 88.

Isidoro deve risarcire trentasei ducati per il mantenimento agli studi presso il Seminario di Teramo. Egli diventerà poi maestro di cappella a Collicorvino e successivamente Canonico della Cattedrale di Atri¹⁹³.

Stessa somma richiesta a Liborio per il soggiorno, come il fratello, nel Seminario teramano: si specifica che successivamente anche Liborio si è reso autonomo trasferendosi ad Ancona, dove esercita la "professione di Pittura".

L'unica eccezione in questo quadro è rappresentata da Aurelio Anselmo che, puntualizza Carlo Antonio, fa "professione della Pittura in mia casa".

Alle informazioni fornite da Carlo Antonio in questo documento e alle precise parole a cui egli affida le sue volontà testamentarie bisogna ritornare, nonostante vari contributi scientifici ne abbiano già ampiamente trattato, poiché è possibile ancora estrarne, o ricavarne per via indiretta e induttiva, notizie sulla celebre famiglia castellana.

È particolarmente interessante verificare che solo pochi dei figli del maiolicaro sono stati avviati all'attività ceramica, mentre la maggior parte è stata indirizzata verso altre occupazioni, prima fra tutte la carriera ecclesiastica. Non si può sorvolare su questa questione presupponendo una sorta di "casualità" nelle modalità con cui Carlo Antonio valuta l'opportunità di mantenere un figlio

¹⁹³ Per la verità Isidoro sembra aver iniziato ad Atri l'attività di maestro di cappella. Se essa è infatti testimoniata da un documento del 1726 (cfr. doc. 16), altri (cfr. docc. 12, 15) attestano che alle stesse date Isidoro risiede stabilmente ad Atri. È successivo il trasferimento a Collicorvino, cui segue il rientro definitivo ad Atri nel 1742, come da una lettera di quell'anno (cfr. doc. 35)

piuttosto che un altro a lavorare al suo fianco, in quello che ormai è uno degli *atelier* di maiolica più affermati non solo in Italia, ma anche presso certa committenza europea. Questa osservazione è tanto più valida se si considerano le necessità proprie di una bottega artigiana, la cui sopravvivenza è vincolata alla trasmissione diretta maestro-allievo - padre-figlio nel caso particolare di una bottega di famiglia - dell'intero bagaglio di tecniche, conoscenze e abilità dell'arte. Segreti dai quali dipende spesso la continuità dell'attività attraverso i secoli.

La scelta della persona a cui affidare questa funzione vitale non è pertanto casuale né trascurabile: lo dimostra appunto la scrupolosa pianificazione familiare di Carlo Antonio, strettamente connessa alla necessità di individuare chi, più di altri, possa tenere alto nel futuro l'emblema della gru¹⁹⁴. Esigenze e soluzioni che vanno ambientate in un contesto di dinamiche familiari fortemente intrecciate ai valori economici e del lavoro e che poco o niente lasciano ad altro tipo di valutazioni.

Dal testamento di Carlo Antonio Grue risultano, dunque, esplicitamente impegnati nell'attività di pittori Liborio e Aurelio, con la precisazione che Liborio risulta lavorare per proprio conto nella città di Ancona.

¹⁹⁴ “Lo stemma di questa famiglia è rappresentato da una gru, disegnata, secondo le leggi araldiche, di profilo, con una zampa alzata che tiene una pietra” (Rosa 1981, p. 18).

**5. I GRUE AD ATRI: NUOVI DOCUMENTI.
ORGANIZZAZIONE ECONOMICA E DINAMICHE
COMMERCIALI DI UNA BOTTEGA FRA SEICENTO E
SETTECENTO**

5.1 Dalle montagne alla città

Il 23 settembre 1723 Carlo Antonio Grue muore, qualche mese dopo aver steso il proprio testamento. A queste date già più d'uno dei figli del ceramista non vive più a Castelli. Nel fatidico 1716 infatti, attorno all'evento drammatico della rivolta, sembrano concentrarsi alcune "partenze" importanti, come osserva Luciana Arbace¹⁹⁵. Nulla a che vedere con l'ondata di emigrazioni dal paese che si verifica a partire grosso modo dagli anni Trenta, a seguito delle crescenti difficoltà economiche a cui si trovano a far fronte i maiolicari¹⁹⁶: è piuttosto una dinamica tutta familiare, collegata al trauma del coinvolgimento di un figlio di Carlo Antonio nella rivolta e nella conseguente repressione. Sta di fatto che dopo il 1716 Francesco Antonio Saverio è a Napoli, detenuto nelle carceri della Vicaria¹⁹⁷, e Liborio si trasferisce ad Ancona, come rivela il testamento di Carlo Antonio.

Carmine Gentile, un altro promettente allievo della bottega, nello stesso 1716 appone per la prima volta sigla e data sul noto piatto del Fitzwilliam Museum di Cambridge, ed è la prova del fatto che ha iniziato a lavorare in proprio.

Anche l'unico figlio di Carlo Antonio rimasto a Castelli, Aurelio Grue, non resta a lungo nel paese di nascita e di lì a poco decide di trasferire la bottega ceramica nella città di Atri, dove ritiene, probabilmente, di garantire migliori esiti alla sua professionalità.

¹⁹⁵ Arbace 2002, p. 175.

¹⁹⁶ La tesi è sostenuta da Franco Battistella (1985, p. 207).

¹⁹⁷ Cfr. Arbace 2000, pp. 76-91.

Nella stessa città si trasferiscono con lui anche i fratelli Isidoro e Liborio.

Ad Atri abitava già da diversi anni uno zio dei fratelli Grue, don Domenico Antonio, il quale aveva avviato da tempo contatti nella città e si era impegnato in acquisti di beni immobili, come mostrano documenti che lo vedono attivo su questo versante a partire dal 1701¹⁹⁸.

Lo spostarsi da una città all'altra da parte di don Domenico e la sua permanenza ad Atri, come del resto quella dei suoi familiari, non può in nessun modo considerarsi casuale e, tenendo conto del prestigio economico e sociale di cui godono i Grue, è senza dubbio da mettere in relazione ad esigenze della famiglia e a finalità ben precise. In particolare Atri offre numerose occasioni di investimento a don Domenico, il quale gestisce ingenti somme che mette a frutto in beni immobili e rendite sia di natura patrimoniale sia derivanti da patti agrari come l'enfiteusi. Si tratta con ogni probabilità degli utili derivanti dall' "impresa" di Carlo Antonio, di cui il fratello cura evidentemente, in una logica di gestione tutta familiare, l'aspetto che noi definiremmo finanziario.

Un secondo fattore di richiamo riguarda le opportunità, offerte dalla città, di ampliare la clientela e il mercato per le maioliche prodotte nella bottega Grue, di assicurarsi le richieste di una committenza facoltosa, interessata a prodotti di alto pregio e in grado di corrisponderne naturalmente i prezzi elevati. Su questo fronte non si può trascurare la presenza ad Atri dei duchi

¹⁹⁸ Cfr. docc. 1, 2, 18, 23, 23. L'acquisto di beni immobili e rendite da parte dei Grue è una pratica che risale al Seicento (cfr. doc. 81)

Acquaviva, che da un lato rappresentano i committenti ideali in tal senso, e dall'altro possono aprire le porte verso ulteriori, illustri, acquirenti.

Una traccia preziosa e una conferma delle relazioni che don Domenico riesce a intrecciare con gli Acquaviva ci viene da un documento, proveniente dall'archivio della famiglia Grue, disperso, ma il cui contenuto ci è noto grazie all'inventario redatto nel 1824, in cui don Domenico compare, nel 1711, nelle inedite vesti di "Segretario" del Duca d'Atri, che dal 1710 è Domenico Acquaviva (1689-1745)¹⁹⁹.

Tutt'altro che trascurabile, l'esistenza di contatti così stretti con la famiglia ducale a queste date lascia immaginare che a giovarne sia stato anche Carlo Antonio, il quale aveva forse già preso in considerazione l'idea di trasferire l'attività produttiva ad Atri.

Del resto i legami della famiglia Grue con la città ducale risalgono a molti anni prima, a giudicare dalle tracce che ne restano. Francesco Grue, padre di Carlo Antonio, lavora ad esempio non solo per Esuperanzio Raffaelli, vescovo di Atri e Penne dal 1661 al 1668²⁰⁰, ma anche per i duchi Acquaviva, signori della città, come è provato da un suo grande piatto da pompa, conservato presso la Fondazione Paparella Treccia di Pescara, con l'emblema araldico partito Acquaviva d'Aragona e Ruffo, inquartato con un'aquila nera bicipite con scudo e coronata, da riferirsi probabilmente alle

¹⁹⁹ Cfr. doc. 81.

²⁰⁰ Cfr. Arbace 2000, pp. 216-231; Battistella, De Pompeis 2005, p. 73 e scheda n. 116.

insegne della famiglia Concublet²⁰¹. Potrebbe trattarsi pertanto di un'opera realizzata per il duca Francesco, figlio di Giosia Acquaviva e Margherita Ruffo, che il 15 settembre 1629 sposa Isabella Anna Maria Concublet, figlia di Francesco Concublet Marchese d'Arena (fig. 61).

I Grue d'altronde non sono gli unici maiolicari che ricevono commissioni dai duchi di Atri, i quali si rivolgono ai Castellani in più di un caso per la realizzazione di servizi da pompa con lo stemma di famiglia. Ne sono la prova un versatoio della fine del XVI secolo in maiolica turchina con stemma Acquaviva del Musée Jacquemart André di Parigi e due piatti, databili alla prima metà del XVII secolo, decorati secondo formule riconducibili alla tipologia della turchina, ma su una base di smalto verde, con al centro ancora una volta lo stemma Acquaviva e Ruffo, uno in collezione privata e l'altro conservato al British Museum di Londra²⁰².

Se da un lato il rinvenimento di frammenti simili nei giardini del palazzo atriano degli Acquaviva conferma il possesso da parte dei duchi di servizi del genere²⁰³, dall'altro il loro ritrovamento anche presso la discarica della fabbrica Pompei a Castelli, autorizza l'assegnazione a questa bottega del corredo a smalto verde²⁰⁴.

²⁰¹ Esse sono "a quattro fasce d'argento lo scudo accollato ad un'aquila bicipite di nero, ciascuna testa coronata in oro" (Crollanza 1986, p. 314). Sul piatto cfr. Arbace 2000, pp. 192-193; Battistella, De Pompeis 2005, p. 212, n. 101.

²⁰² Per il versatoio cfr. Pescara-Castelli 1989, pp. C170-C171, n. 572. Per i piatti: De Pompeis 1990, pp. 23-25; T. Wilson, in Pescara-Castelli 1989, pp. C170-C173, n. 587.

²⁰³ Cfr. Pannuzi 1990, pp. 19-22.

²⁰⁴ De Pompeis 1990, pp. 23-25.

I contatti dei maiolicari di Castelli con la città acquaviviana non procedono solo dalla presenza di così illustri committenti, ma sono motivati anche da un altro fattore determinante: buona parte delle maioliche prodotte a Castelli è imbarcata nella spiaggia di Atri, alla volta dei mercati dello Stato Pontificio e di altre regioni italiane, ma anche diretta all'estero²⁰⁵.

Da Castelli ogni maiolicaro parte con il proprio carico di prodotti da vendere e scende a valle. Tutto il tragitto è percorso tramite mulattiere, a dorso di mulo, e i costi di trasporto devono gravare in modo consistente sul prezzo finale. Ci si può dirigere al porto di Giulianova, ma nella maggior parte dei casi si sceglie Calvano, il porto di Atri. Realizzato dalla locale Università nel XVI secolo in sostituzione dell'antico scalo di Cerrano²⁰⁶, quello di Calvano più che un porto è un piccolo, ma funzionale approdo per le barche che gestiscono i traffici lungo il litorale adriatico²⁰⁷. Per i Castellani scesi dalla montagna la darsena offre anche un'osteria e delle stanze per il riposo di uomini e animali. Non resta quindi che pagare il tavernaro, che prende in consegna le ceste di maioliche in attesa dell'imbarco, e il trasporto via mare fino a destinazione, o in alternativa vendere le ceste subito, sulla spiaggia prima dell'imbarco, a mercanti intermediari, e tornarsene a Castelli.

Alla luce di questo, e in generale delle migliori condizioni di lavoro garantite dall'articolato sistema di servizi urbano, risulta più comprensibile la scelta di alcuni castellani di trasferirsi stabilmente ad Atri.

²⁰⁵ Cfr. Battistella 1985, pp. 213-214, nota 25.

²⁰⁶ Per il porto di Cerrano cfr. Sorricchio 1981, pp. 417-418.

²⁰⁷ Cfr. Pierucci 2005, pp. 69-72.

Dopo la morte di Carlo Antonio, infatti, nel giro di alcuni anni la città sembra attrarre buona parte della sua numerosa famiglia. Vi abita già da un pezzo don Domenico, intorno al quale, come si è detto, si raccolgono adesso alcuni dei nipoti, rimasti orfani del padre. Nel 1726 abitano ad Atri, tutti insieme in casa dello zio Domenico, i tre figli nati dal secondo matrimonio di Carlo Antonio: il canonico Isidoro, Liborio, tornato da Ancona, e Aurelio, che ha deciso di chiudere definitivamente la bottega di maiolica di Castelli²⁰⁸.

Se in un documento del 1726 i tre fratelli risultano “commoranti” in città²⁰⁹, non sappiamo con precisione a partire da quando essi vi si siano stabiliti. Sappiamo però che il 22 settembre 1726 Aurelio Grue è “sagramente congiunto in matrimonio colla Signora Livia Ricci”, come recita il “Libro dei matrimoni” di quell’anno²¹⁰. Sebbene i Ricci siano originari di Teramo, il padre di Livia, Isidoro, ha deciso anche lui di trasferirsi nell’antica *Hadria*, allettato dalle condizioni di vita e, come per i Grue, dalle buone opportunità d’investimento, almeno a giudicare dalle numerose operazioni che egli realizza nel corso dei primi tre decenni del secolo²¹¹.

²⁰⁸ Cfr. docc. 12, 13. Il doc. 12 testimonia che i fratelli Grue vivono ad Atri tutti e tre insieme. Che ciò avvenga in casa dello zio è verosimile per più ragioni (Aurelio risulta abitare in casa dello zio anche dopo la sua morte; nel doc. 26 Aurelio e Domenico sono “commoranti”, lasciando intendere “insieme”; Domenico amplia appositamente la sua abitazione). Battistella (1985, p. 213; Battistella, *De Pompeis* 2005, p. 103) data la presenza di Aurelio in casa dello zio sin dai Capitoli del 1726 (cfr. doc. 13).

²⁰⁹ Cfr. doc. 12.

²¹⁰ Cfr. docc. 14, 17.

²¹¹ Cfr. docc. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 19, 21, 22, 24, 25.

I Ricci sono facoltosi: nei “Capitoli matrimoniali” del 6 agosto 1726, allegati all’ “atto dotale” del 13 marzo 1727²¹², stipulati alla presenza di Isidoro Grue e di Orazio Ricci, fratello della sposa, la giovane Livia compare con una dote che ammonta a più di ottocento ducati.

Dai documenti si ricava che Aurelio Grue e Livia Ricci non abbandoneranno mai Atri, dove vivono nella casa di don Domenico²¹³.

A distanza di un anno dal matrimonio di Aurelio, precisamente il 22 luglio 1727, don Domenico, a fronte delle sopraggiunte necessità della famiglia, provvede ad ampliare la propria abitazione con l’acquisto delle limitrofe proprietà dei fratelli Gasparo e Pietro Conte. Si tratta di tre *mansiones* su due piani, dotate fra l’altro di importanti annessi: un *ortum*, una “fonte” e una “cisterna aquaria”²¹⁴. Don Domenico si appropria dunque dell’intera *insula* abitativa al centro della quale è una casa di

²¹² Battistella, De Pompeis 2005, p. 103. Cfr. doc. 17.

²¹³ Nei documenti rinvenuti risulta che l’abitazione di don Domenico e Aurelio Grue ad Atri è *sita nel Quarto di Santa Maria*, il quartiere a ridosso della cattedrale. L’abitazione dei Grue oggi va riconosciuta in un edificio sito al civico 11 di vico Trolii (Cfr. doc. 39).

Dopo la morte di Aurelio, la casa passa, a quanto risulta, nelle mani di Carlo Antonio, il suo primogenito - attraverso le due divisioni dei beni di Aurelio fra i suoi figli (Cfr. docc. 64, 68), seguite dai testamenti di alcuni figli di Aurelio che nominano erede il fratello primogenito, Carlo Antonio (Anna: cfr. doc. 71; Giuseppe: cfr. doc. 74; Margarita: cfr. docc. 73, 75) e poi dalla permuta fra gli eredi di Carlo Antonio - Rosa e Francescantonio - e Domenico, ultimogenito di Aurelio ed erede anche del fratello Filippo (cfr. docc. 79, 80). Nel 1806 Carlo Antonio muore (Cfr. doc. 78) lasciando la casa a sua figlia Rosa. Rosa, che dunque è la nipote di Aurelio, sposa nello stesso anno un altro Grue, Francescantonio, nipote a sua volta di Francesco Antonio Saverio, il dottore (Cfr. docc. 78, 76, 77). Si origina così un ceppo dei Grue di Atri che, sebbene acquisti, tramite Rosa, i beni di Carlo Antonio e pertanto la maggior parte dell’eredità di Aurelio Grue - la sua casa e l’Archivio di famiglia (cfr. doc. 81) - sarà sempre considerato come ramo discendente dal dottore Francesco Antonio Saverio.

La casa del *Quarto di Santa Maria* viene in seguito acquistata dall’avvocato Alberto Angelini, che la compra da Carlo Maria Grue, un nipote di Francescantonio Grue.

²¹⁴ Cfr. doc. 18.

grandi dimensioni, un palazzotto su due piani di un certo prestigio che sarà sottoposto, in seguito, a ulteriori ampliamenti²¹⁵.

5.2 I duchi di Atri

Com'è noto Atri, ancora fino alla metà del Settecento è la sede del ducato degli Acquaviva d'Aragona, che risiedono in città nell'imponente palazzo affacciato sulla piazza del Duca, sede del potere politico e luogo da cui si irradia la cultura che i duchi promuovono in città²¹⁶.

Alla fine del Seicento fra l'altro il palazzo è al centro di un importante intervento artistico. Il duca Giovanni Girolamo II (1663-1709) promuove il restauro dell'edificio con l'aggiunta all'esterno di alcuni dettagli, allo scopo di ingentilirne l'aspetto. All'interno, del resto, il piano nobile era già stato decorato in precedenza da Giacomo Farelli (Roma 1624 - Napoli 1706), allievo di Andrea Vaccaro e pittore di buona fama in quegli anni, noto anche al mondo dei maiolicari²¹⁷. Ne sono prova tre piattini assegnabili alla bottega di Carlo Antonio Grue, raffiguranti il *Ratto di Proserpina*, che, in luogo della versione di Pietro Testa usata in altri casi, riproducono fedelmente una tela appunto di Giacomo

²¹⁵ Nel 1765 verrà acquistata una casa confinante con quella Grue. Un'ulteriore espansione si avrà nel 1790 (cfr. doc. 72).

²¹⁶ Sul palazzo ducale cfr. Proterra 1985; Martella 2001³.

²¹⁷ Al favore goduto da Farelli presso i duchi d'Atri (cfr. Napoli 1984-1985, I, pp. 135-138; Gregori, Scleier 1989, p. 734) è legata la realizzazione di opere a Giulianova (Tropea 2006) e forse a Campli (Farina 2002, pp. 42-43; cfr. anche Ricci 1989).

Farelli, recentemente transitata sul mercato antiquario, di cui sarebbe interessante individuare la provenienza²¹⁸.

La fama di Giovanni Girolamo è connessa alla sua abilità in campo militare, che tuttavia viene messa a dura prova nel 1707 quando, nel contesto della guerra di successione spagnola (1702-1714), gli Austriaci invadono il Regno di Napoli e il duca, Vicario generale degli Abruzzi in nome di Filippo V di Spagna, difende fino all'ultimo Pescara²¹⁹. Ma il Regno di Napoli viene conquistato e gli Austriaci vi resteranno per quasi trent'anni, costringendo l'Acquaviva ad abbandonare i palazzi ducali di Atri e Giulianova e a subire la confisca di tutti i beni²²⁰. La loro restituzione avviene solo diversi anni dopo, quando Domenico Acquaviva (1689-1745), che era succeduto nel 1709 al padre Giovanni Girolamo, viene reintegrato nei beni e nei feudi della sua famiglia²²¹. Questo avviene nel 1725, quando cioè i fratelli Grue si sono da poco stabiliti in città²²². Questi sono nipoti, vale la pena di ricordarlo, di don Domenico Grue che per qualche tempo - non sappiamo fino a quando e se lo sia ancora a queste date - è stato "Segretario" del duca Domenico²²³.

La moderna storiografia è generalmente orientata a ritenere che gli Acquaviva, dopo il loro ritorno, mostrino poca attenzione per

²¹⁸ L'incisione di Testa è in: Jestaz 1973, p. 120 (cfr. Giacomotti 1974, p. 474, n. 1394). Dalla tela di Farelli, (Finarte 1999, p. 139, n. 557) derivano un piatto del Palazzo Reale di Torino, uno già del Monastero di San Martino delle Scale, uno in: Christie's 1989, n. 319-b (un quarto è pubblicato in: Arbace 2002, p. 172, n. 130).

²¹⁹ Granese 1986, p. 248.

²²⁰ G. Girolamo fugge a Roma presso il fratello Francesco Acquaviva.

²²¹ A G. Girolamo (morto 1709) succede il primogenito Giosia, che muore l'anno successivo lasciando il titolo a Domenico.

²²² Cfr. due interventi alla cattedrale nel 1721 e 1724 (Franchi Dell'Orto, Vultaggio 2001, p. 536).

le sorti della città e non promuovano più come in passato interventi artistici di rilievo: la famiglia ducale, indebolita politicamente e in perpetuo dissesto finanziario si avvia in effetti, come tutta l'aristocrazia *ancien régime*, sulla strada del tramonto. Ma è bene non dimenticare, in un quadro più articolato e fluido, che nel corso della prima metà del Settecento i duchi godono ancora degli antichi privilegi e di una certa disponibilità economica, e finanziano alcuni interventi urbani non trascurabili, sebbene di essi oggi rimangano poche tracce: è il caso dei restauri cui è sottoposto il palazzo dopo il 1725, per renderlo nuovamente agibile e arricchirlo di arredi e dipinti alla moda, dispersi nell'Ottocento, ma documentati negli inventari del 1760²²⁴. È rimasta traccia documentaria inoltre di rapporti umani e di tutela che i duchi negli anni successivi instaureranno con diversi cittadini atriani, a riprova di un atteggiamento tutt'altro che disinteressato.

5.3 I Grue nella nuova fabbrica

In questo nuovo quadro cittadino Aurelio e Liborio Grue aprono dunque il loro laboratorio di maioliche²²⁵. Per la verità si può ipotizzare un'attività da maiolicaro anche per il terzo fratello abitante ad Atri, Isidoro, sebbene non abbiamo nessuna testimonianza certa in tal senso²²⁶. Peraltro, se in questi anni egli sembra essere stabilmente in città, negli anni Trenta sarà a

²²⁴ Cerulli 1985.

²²⁵ Cherubini 1865, p. 14.

²²⁶ Cfr. Battistella, De Pompeis 2005, p. 218, scheda n. 191.

Collecorvino in qualità di canonico, come dimostrano alcuni documenti. Solo agli inizi del decennio successivo potrà tornare nuovamente ad Atri, come canonico del Capitolo della cattedrale²²⁷.

La vita della bottega Grue, le relazioni che essa stabilisce con alcune importanti personalità e committenti prestigiosi del tempo, secondo le informazioni che si desumono dalla documentazione rinvenuta, insieme all'analisi delle opere che alla manifattura possono essere assegnate e all'indagine sugli orientamenti relativi alle scelte iconografiche operate, tutto questo fa della manifattura di Atri un caso esemplare dei meccanismi di funzionamento e delle dinamiche organizzative tipiche di una bottega che, nata dalle radici di una manifattura seicentesca, si aggiorna e tenta di interpretare le esigenze e le richieste del mercato della prima metà del Settecento.

Presumibilmente Aurelio e Liborio Grue allestiscono la fabbrica appena dietro la loro casa. Il vasto giardino alle spalle dell'abitazione, rimasto inedificato anche in seguito, e che a nord giunge fino alle spalle del palazzo del Seminario, è l'area adatta a ospitare le varie fasi della lavorazione e il forno per la cottura dei pezzi. Il ritrovamento fra l'altro di numerosi frammenti ceramici in loco nei decenni passati - secondo la memoria di alcuni atriani - sembra confermare questa idea.

²²⁷ Nel 1726 è *maestro di cappella* (cfr. doc. 16) ad Atri, dove Isidoro pare dimorare da altri documenti dello stesso 1726 (cfr. docc. 13, 15) e 1728 (cfr. doc. 21). Nel 1736-37 è documentato a Collecorvino come canonico (cfr. doc. 40). Nel 1742 rientra ad Atri (cfr. doc. 35), dove già nel 1737 aveva concorso, senza successo, all'elezione per un posto di canonico (cfr. doc. 30).

Nonostante non sia nelle vicinanze di sorgenti d'acqua, al laboratorio viene garantito un continuo approvvigionamento idrico attraverso, come si è detto²²⁸, una "fonte" e una "cisterna aquaria" e grazie a un raffinato sistema di captazione e distribuzione delle acque attivo ad Atri da secoli, che consente anche a una città costruita su un'altura di avere costantemente a disposizione acqua potabile²²⁹.

Ma i dintorni della città offrono in primo luogo alla bottega una materia prima di pregio per la realizzazione delle ceramiche. Non per nulla ad Atri la lavorazione della terracotta ha, all'arrivo dei Grue, già molti secoli di tradizione alle spalle²³⁰.

La giovane bottega atriana avvia così un'attività di produzione che, stando ai documenti reperiti, continua per molti decenni.

Com'è ovvio, non essendo stata compiuta fino ad oggi alcuna ricerca su questa bottega, che nei fatti è rimasta quasi ignorata dagli studiosi del settore e praticamente sconosciuta, gran parte delle opere realizzate al suo interno risulta ancora oggi attribuita ad altre manifatture e ad altri autori, spesso allo stesso Carlo Antonio Grue. Tuttavia, conservate nelle raccolte di musei o in collezioni private, sono numerose le maioliche che possono essere restituite alla manifattura di Atri.

²²⁸ Cfr. doc. 18.

²²⁹ Cfr. Martella 2001².

²³⁰ Cfr. Pannuzi 1993; Pannuzi 1990. Atri offriva inoltre modelli illustri, come la *Madonna con Bambino* di Luca della Robbia, giunta in città tramite gli Acquaviva intorno agli anni Sessanta del Quattrocento (Negri Arnoldi 2001).

È il caso del piatto con *Diana ed Endimione* (fig. 62), da una stampa di Carlo Cesio dalla Galleria Farnese²³¹ e conservato presso il Museo Duca di Martina di Napoli, in cui si può rilevare l'avvio di una ricerca di nuove gamme cromatiche rispetto ai modi codificati da Carlo Antonio nell'utilizzo del colore.

L'*Allegoria della Carità* (fig. 63), da un'incisione di Antoine Garnier da Jacques Blanchard²³², assieme a un piattino molto simile con *Allegoria della Giustizia*²³³ (fig. 64), entrambe al Museo di San Martino a Napoli, mostrano, oltre a un raffinato accordo di toni fra il cavetto e la tesa, delicate figure dai corpi ombreggiati di azzurrini e di grigi. Nella *Carità* il tratteggio è così sottile da ottenere un effetto uniforme e sfumato. Le novità di questi risultati non sfuggono a Teodoro Fittipaldi che, pur accettando l'attribuzione tradizionale a Carlo Antonio, definisce l'opera "sensuale e tenera come in un Boucher" e, osservando "il rosa perlaceo degli incarnati", giunge ad affermare che "la raffinata qualità del trattamento cromatico, il tocco delicato e vaporoso che annulla qualsiasi definizione disegnativa, la luminosità del tono generale sembrano precorrere accenti proto rococò"²³⁴.

²³¹ Bartsch 1978, 47, 22/109.

²³² La stampa (Fittipaldi 1992, I, p. 23, n. 6), ripresa su un altro piatto (Palermo 2001, n. II 122), ha fortuna anche in pittura (Della Rocca 2007², n. 462, attr. a "pittore emiliano"; Pandolfini 2007, p. 193, n. 429). Un'invenzione di Blanchard è usata in un raffinato smalto del XVII secolo (Hackenbroch 1986, pp. 78-79, n. 29).

²³³ La fonte della scena, analoga a soluzioni di Cesio (Bartsch 1978, 47, 57/113), non è nota, pur ricorrendo su più piatti (Fittipaldi 1992, n.18; Rasmussen 1984, n. 199; Arbace 2001, n. II 121; Ciardiello 1925, p. 27, n. 90, pl. XV).

²³⁴ Fittipaldi 1992, p. 68.

Per alcune opere di grande originalità si può avanzare inoltre l'ipotesi di un lavoro condotto a quattro mani fra Aurelio e Liborio e si può proporre come attribuzione alternativa a quella tradizionale a Carlo Antonio. È il caso della mattonella con il *Battesimo di Cristo* di collezione privata (fig. 65) e di altri pezzi affini che in parte sintetizzano le modalità stilistiche e tecniche messe a punto in questi anni dall'uno e dall'altro, senza che peraltro sia possibile la distinzione delle diverse mani. Nel *Battesimo* è riconoscibile la ricerca sul colore, che vira verso le tonalità del grigio e dell'azzurro; la soluzione del tratteggio; la ricerca sulla luce e sui suoi riflessi; l'interesse per la resa accurata dei corpi, indagati con attenzione.

Se la mattonella del *Battesimo* è davvero il frutto del lavoro congiunto dei due fratelli, bisogna rimpiangere la durata tanto breve di tale sodalizio.

I documenti ci informano infatti che nel 1731 Liborio è già tornato ad abitare a Castelli²³⁵, dove l'anno successivo sposa Caterina Massimi. Anche in seguito non farà ritorno ad Atri e, dopo la morte di Caterina nel 1741, si stabilirà a Teramo con la sua seconda moglie, Anna Casimira Pistilli, per restarvi fino alla morte, avvenuta fra il 1779 e il 1780.

Secondo quanto si ricava dalle carte d'archivio egli non coltiverà più rapporti con Aurelio negli anni a seguire, ad eccezione di rari documenti redatti per definire questioni di eredità. Prende corpo

²³⁵ Cfr. Battistella 1985, pp. 212-213 nota 18; Battistella, De Pompeis 2005, p. 119. Per Liborio - *dimorante* a Castelli anche nel doc. 29 - cfr. doc. 37. Nei docc. 33, 39 egli è ormai abitante a Teramo.

così l'ipotesi già avanzata da Cherubini, secondo cui Liborio abbandona l'attività col fratello "per discordia fra loro avvenuta"²³⁶ (figg. 66-69).

5.4 Fra casa e bottega: nuovi documenti (1730-1740)

Ad Atri restano Aurelio Grue e suo zio Domenico. I due fanno anche affari insieme, come raccontano i documenti, e mandano avanti l'attività familiare, nonostante la partenza di Liborio²³⁷. Se poi lo zio svolga qualche ruolo pratico all'interno del laboratorio di maioliche, questo non è accertabile, anche se la questione è stata avanzata sia da Franco Battistella sia da Luciana Arbace²³⁸. Quest'ultima in particolare ritiene che Domenico possa essere lo specialista dell'applicazione alle maioliche dell'oro in terzo fuoco già nella bottega di Carlo Antonio e giustifica in tal modo il fatto che nel corso del Settecento la pratica della lumeggiatura a Castelli si avvia al tramonto, mentre si afferma progressivamente nella manifattura atriana, dove Aurelio si può avvalere della perizia dello zio, con grande vantaggio sui suoi fratelli.

In ogni caso Domenico ormai è anziano e nel giro di alcuni anni decide di fare testamento. Anzi ne fa due: uno nel 1735 e un altro l'anno dopo, con qualche piccola variante²³⁹. Nomina "suo erede universale e particolare di tutti e singoli suoi effetti e beni mobili,

²³⁶ Cherubini 1865, p. 14.

²³⁷ Aurelio porta a termine acquisti con Domenico (cfr. doc. 26), o per proprio conto (cfr. docc. 27, 32).

²³⁸ Battistella, *De Pompeis* 2005, p. 218; Arbace 2002, p. 161.

²³⁹ Cfr. docc. 28, 29.

immobili...oro, argento monetati, e non monetati ed ogni altra cosa...il Signor Aurelio Grue delli Castelli qui hora habitante suo amato nipote"²⁴⁰. Il "dilettissimo nipote", come lo definisce nel documento del 1736, ha l'obbligo di una messa settimanale per trent'anni e deve concedere metà dell'usufrutto dei beni a Isidoro, "al presente canonico nella terra di Collecervino". Domenico lascia ad Aurelio, fra i vari beni, la propria metà della "Bottega dà far maioliche" di Carlo Antonio a Castelli²⁴¹: Aurelio ne diventa così proprietario di maggioranza, giacché dispone della metà dello zio oltre alla quinta parte che gli spetta in quanto figlio di Carlo Antonio. Sarà venduta pochi anni più tardi per duecento ducati, dei quali Aurelio intascherà la maggior parte²⁴².

Negli anni a seguire Aurelio resta solo con una bottega ormai avviata. In questi anni nascono anche numerosi suoi figli: nel 1727 Carlantonio Gaetano, nel 1728 Silvestro Maria Giuseppe, nel 1731 Anna Lucrezia Vincenza, nel 1734 Filippo Antonio Angelo Domenico, nel 1737 Orsola Anna Maria, nel 1739 Giuseppe Felice Calisto Bonifacio²⁴³.

Secondo la storiografia tradizionale, intorno ai primi anni Trenta si sarebbe fermato per qualche tempo ad Atri Francesco Antonio Saverio Grue, di ritorno da Napoli, prima di stabilirsi definitivamente a Castelli fra il 1735 e il 1736²⁴⁴. L'ipotesi del soggiorno atriano di Francesco Antonio si basa sulla convinzione

²⁴⁰ Cfr. doc. 28.

²⁴¹ La bottega è condivisa fra i due fratelli dal 1695 (Battistella 1985, p. 215 nota 33) e lo è ancora nel 1726.

²⁴² Cfr. doc. 38

²⁴³ Cfr. doc. 34

²⁴⁴ Rosa 1981, pp. 46, 58; Arbace 2005, pp. 107-110.

che in questa città sia nato suo figlio Saverio, supposizione avanzata già da Vincenzo Bindi²⁴⁵, che fa riferimento forse ad alcuni documenti della Real Fabbrica della Porcellana di Napoli in cui Saverio afferma di provenire dalla città ducale²⁴⁶. In realtà non si hanno per ora documenti che attestino né il soggiorno ad Atri di Francesco Antonio Saverio, né la nascita in città di Saverio, che non è registrato neppure nei libri parrocchiali²⁴⁷.

5.5 La crisi degli anni Quaranta e l'emigrazione dei maiolicari

L'economia di Castelli denuncia, a partire grosso modo dal terzo decennio del Settecento, evidenti segnali di difficoltà, destinati ad aggravarsi progressivamente nei decenni successivi²⁴⁸. In particolare il mercato risente della concorrenza di altri grandi centri di produzione, alcuni dei quali si consolidano in questi anni, sia nel sud sia nel nord Italia, e partecipano a fianco degli artigiani di Castelli a importanti appuntamenti legati alla commercializzazione della maiolica, come la Fiera di Senigallia.

Il centro abruzzese, dal canto suo, immette un'elevata quantità di prodotti sul mercato, che però non è in grado di assorbirli interamente: i prezzi crollano e per i maiolicari abruzzesi è sempre più difficile riuscire a coprire le spese di produzione. Una delle

²⁴⁵ Bindi 1883¹, p. 150.

²⁴⁶ Minieri Riccio, Novi 1980, pp. 60, 76.

²⁴⁷ Sono stati controllati quelli di Santa Maria dal 1728 al '35. Cfr. Battistella, De Pompeis 2005, pp. 219-220, scheda n. 218. Saverio nei documenti è definito anche *di Napoli* (cfr. doc. 81).

²⁴⁸ Cfr. Battistella 1985; Pierucci 2005.

conseguenze di tale situazione è rappresentata dai vari accordi di tipo cooperativo messi in atto dai castellani nel tentativo di ridimensionare la produzione, fissare i prezzi di vendita e agire sulla qualità dei manufatti.

Altri maiolicari scelgono invece un'altra strada, trasferendo la propria attività altrove, dove hanno migliori prospettive di sviluppo. Qualcuno si stabilisce a Pettorano, altri a Bussi e Torre de' Passeri²⁴⁹. Gaetano Castagna decide di trasferirsi ad Atri²⁵⁰ e al suo seguito si spostano da Castelli diversi artigiani che lo aiutano in varie fasi del lavoro²⁵¹.

Ad Atri dunque Aurelio Grue non è, intorno agli anni Quaranta, l'unico maiolicaro castellano attivo. A questo proposito alcuni documenti atriani attestano l'esistenza di un *Vasaro*²⁵² che dispone di alcuni ambienti presi in affitto sotto il palazzo del Seminario e che sembra potersi identificare con tale Giovanni Massimi che in altri documenti compare come locatario di una "Fornace" di proprietà del Capitolo della cattedrale²⁵³. Nel 1743 i locali, "sotto le logge nel largo della medesima Cattedrale", sono descritti come "una casa [...] con due stanze superiori, e due inferiori, con Fornace de Vasaro, giusta li suoi confini, di Rendita annui carlini dieci"²⁵⁴.

²⁴⁹ Battistella 1985, p. 213 note 23, 24. Nonostante ciò il Catasto del 1743 censisce ancora molti maiolicari a Castelli (Arbace 2005, pp. 238-247).

²⁵⁰ Battistella (1985, p. 213 nota 22) documenta l'attività di Castagna dal 1746. Da un documento pubblicato da Franco Strazzullo (1979, pp. 279-281) il maiolicaro risulta attivo già nel 1739.

²⁵¹ Cfr. Battistella 1985, pp. 229-230, n. IX.

²⁵² Cfr. doc. 33, c. 90 r. e v.

²⁵³ Cfr. doc. 31, c. 70 r.

²⁵⁴ Cfr. doc. 36 .

Resta aperta la questione del ruolo svolto da Giovanni Massimi, ma una cosa è certa: la sua bottega possiede una fornace nella stessa area dove sorge probabilmente quella di Aurelio Grue, come se lì si fosse venuto formando una sorta di “polo specializzato”, un’area urbanisticamente caratterizzata. Se anche l’attività di Gaetano Castagna debba essere localizzata in questo contesto sembra difficile da accertare. Così come è destinata a non essere soddisfatta la curiosità su che genere di rapporti egli intrattenga con Aurelio, il quale fra l’altro in questi anni ha probabilmente un collaboratore nella sua bottega²⁵⁵. Cherubini ci informa infatti che Aurelio ha un discepolo, ed è un “Castellano”²⁵⁶.

“Reverendissimi Signori e Padroni sempre colendissimi,

essendosi degnata la Santità di Nostro Signore honorarmi del canonicato vacante in cotesta Illustrissima Cattedrale, vacato per morte del quondam don Roberto Antonio Probi, ho stimato mio dovere parteciparlo alle Signorie Vostre Reverendissime, acciò sappiano di havere un vostro Servitore, e Collega nel servizio di codesta Cattedrale, verso dove sarò ad apprestare li miei passi, subito mi capiterà l’esequatur da Napoli. Frà tanto sappiano, e stiino assicurate le Signorie Vostre Reverendissime della mia pronta et inalterabile ubbidienza a’ vostri comandi, in attenzione de quali resto, baciando alle Signorie Vostre Reverendissime

²⁵⁵ Castagna abita una casa nel Quarto di Santa Croce, di cui un figlio di Aurelio, Domenico, sposando Alvina Castagna entra in possesso (cfr. doc. 67).

²⁵⁶ Cherubini 1865, p. 14.

divotamente le sagre mani delle Signorie Vostre Reverendissime.
Colleciovino, 26 dicembre 1742²⁵⁷.

Con questa lettera Isidoro Grue comunica ai colleghi canonici della cattedrale di Santa Maria il suo imminente trasferimento nella città di Atri, a cui aspirava già da alcuni anni²⁵⁸. Isidoro fa senz'altro affidamento sulle parole con cui, nel proprio testamento, lo zio don Domenico aveva lasciato a lui, pur nominando erede universale Aurelio, la metà dell'usufrutto dei propri beni. E a casa del fratello si stabilisce il nuovo canonico di Santa Maria, nel bel palazzotto dei Grue²⁵⁹.

Lo zio si integra rapidamente nella numerosa famiglia di Aurelio e Livia e i rapporti fra i due "germani" rimarranno ottimi per tutto il resto della loro vita. La famiglia in questi anni continua ad accrescersi, con la nascita degli ultimi due figli, Domenica Margarita nel 1743 e Domenico Maria Antonio nel 1746, i nomi dei quali confermano una volta di più il legame affettuoso di Aurelio con lo zio Domenico, morto già da tempo.

Nello stesso 1742 Aurelio Grue è chiamato a contribuire, con il suo bagaglio di conoscenze tecniche nel campo della lavorazione ceramica, a un grande progetto promosso dal giovane sovrano del Regno di Napoli, Carlo di Borbone²⁶⁰.

²⁵⁷ Cfr. doc. 35

²⁵⁸ Cfr. doc. 31, c. 69 r. e v.

²⁵⁹ La prima attestazione di ciò è nel doc. 39.

²⁶⁰ Figlio di Filippo V di Spagna e di Elisabetta Farnese, Carlo si insedia sul trono di Napoli con la pace di Vienna (1738), che pone fine alla guerra di successione polacca (1733-38). Con lui il regno torna ad avere, dopo oltre due secoli, una dinastia autonoma.

5.6 L' "arcano" della porcellana

Re Carlo avvia, infatti, per il Regno di Napoli un'importante stagione di rinnovamento, riformando il sistema della giustizia, nel tentativo di limitare le giurisdizioni feudali, portando avanti una riforma fiscale con l'istituzione del catasto onciario e cercando di rendere più funzionale l'amministrazione centrale. Tenta inoltre di risollevarne le sorti economiche del paese e in questa direzione va letta la volontà di incrementare le manifatture locali e di introdurne di nuove²⁶¹.

In questo quadro il re decide di istituire anche una fabbrica per la lavorazione della porcellana, alla realizzazione della quale si attende sin dal 1740²⁶². Non sappiamo quanto influisca sull'ideazione del progetto il fatto che la moglie di Carlo, Maria Amalia, sia la nipote di Augusto il Forte, elettore di Sassonia e re di Polonia, fondatore a Meissen della prima manifattura europea di porcellane (1709-1710). Sta di fatto che la porcellana, come anche la maiolica, è in grado di sedurre e di rispondere alle esigenze della società settecentesca e i sovrani di quegli anni fanno a gara per fondare delle fabbriche protette e finanziate direttamente dalla corona.

A re Carlo non resta che avviare le ricerche per l'individuazione nei territori del regno delle materie prime necessarie, sperimentarle e trovare la combinazione per ottenere l'impasto

²⁶¹ Strazzullo 1979.

²⁶² Sulla porcellana e la fabbrica napoletana cfr. Atterbury 1983, pp. 112-118; Stazzi 1972; Torino 2007; Giusti 2007.

ceramico adatto: le poche fabbriche attive in Europa che, insieme a Meissen, hanno individuato la composizione, ne sono infatti gelosissime e la custodiscono come un segreto.

Nei giardini del Palazzo Reale di Napoli si allestisce il primo laboratorio sperimentale, diretto dal chimico Livio Vittorio Schepers e dal pittore Giovanni Caselli, mentre il Ministro della Real Casa, José Joaquin di Montealegre, si occupa di reperire nelle province del regno i materiali necessari alle continue attività di sperimentazione napoletane²⁶³.

Dalle varie aree del regno giungono al Ministro i campioni di terre, inviati direttamente dai capi delle province. Ma in Abruzzo alcuni esperimenti si fanno già *in loco* e precisamente ad Atri, nel laboratorio di Aurelio Grue, il quale invia poi al Montealegre una relazione dettagliata sugli esiti dei suoi saggi.

Questo carteggio, insieme a tutta la documentazione riguardante la fabbrica della porcellana, era conservato, fino a qualche decennio fa, presso l'Archivio di Stato di Napoli. Nel 1943 tuttavia i documenti, insieme a tanto altro materiale pregiato dell'Archivio, furono messi al riparo nella Villa Montesano nei pressi di San Paolo Belsito, dove furono depositati anche dipinti, maioliche e altre opere d'arte del Museo Filangieri di Napoli. Il 30 settembre 1943 fu sufficiente l'opera di tre militari per eseguire

²⁶³ Fra il '41 e il '42 si tenta di attrarre segretamente a Napoli degli esperti del settore da altre manifatture, come Vienna (Stazzi 1972, pp. 40-44): è il caso di Jakob Helchis e Anton Wagner, la cui vicenda ci è nota grazie a documenti, distrutti nell'incendio di San Paolo Belsito nel 1943, ma trascritti in: Schipa 1923, pp. 209-210.

l'ordine del comando tedesco di appiccare il fuoco alla villa, causando la perdita di tutto il patrimonio custodito.

Oggi possiamo ricavare la maggior parte delle informazioni sulla fabbrica dagli studi che, fortunatamente, Camillo Minieri Riccio aveva condotto nella seconda metà dell'Ottocento sul materiale riguardante la fabbrica²⁶⁴. È di Minieri Riccio l'unico documento che resta riguardo il coinvolgimento di Aurelio Grue nelle sperimentazioni per la porcellana.

“[...] Il preside di Chieti Nicola Muscettola con sua lettera in data del giorno 3 del seguente mese di marzo, fece pervenire al Montealegre alcune mostre di terra unitamente ad una relazione fatta all'oggetto dal rinomato artista Aurelio Grue, e ad alcune mostre di marchesite e di pietra lucida, che ritrovavansi sulla Maiella. Il Grue in questa sua relazione diceva essersi fatta la esperienza con due sorte di terra bianca, che stavano in Atri, l'una denominata di Vicenza, di dove per altri usi veniva in Abruzzo, e l'altra chiamata di Salle, castello posto alle falde del Monte Maiella²⁶⁵. La prima di qualità gessosa, salina e plumbea, l'altra alcalica ossia assorbente e leggiera. Quindi di queste due terre e semplici e miste disse aver fatte le prove, che si spedirono; che la

²⁶⁴ Egli esaminò i documenti e lesse 4 memorie sull'argomento all'Accademia Pontaniana che, con altre due di G. Novi, furono pubblicate negli *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Napoli, XIII (1880), ed. anast.: Minieri Riccio, Novi, 1980. I pochi documenti scampati all'incendio, sono relativi alla sola seconda metà del Settecento (Stazzi 1972, p. 34; Strazzullo 1979, pp. 145-152).

²⁶⁵ Che il segreto della porcellana sia racchiuso nel composto di due materiali, l'uno vetrificabile e l'altro no, è ribadito in alcune lettere di Giovanbattista Passeri del 1755-60 (Alberini 1998).

piccola ciotola²⁶⁶ dunque fu tirata di sola terra di Vicenza la quale cimentata al fuoco delle Faenze riuscì del colore delle terre comuni, e forse anche più di queste porosa e rubiconda, perché evaporatasi nella fornace la parte salina, che atta era a renderla più consistente, e la parte plumbea che poteva albicarla fu in conseguenza ridotta alla natura, presso a poco, delle altre crete comuni, con cui le dette Faenze si fabbricavano: che la mattonellina poi era di terra assoluta di Salle, la quale uscì dalla fornace bianca sì, ma friabile a modo che niun uso poteasene fare, e ciò si credette avvenuto perché mancava a questa terra la parte crassa e untuosa, che vale a restringerla: che la tazza più grande infine fu fatta di pasta maritata dell'una e dell'altra terra, e per quanto si vedeva era riuscita leggiera e di consistenza migliore delle altre crete comuni: che la sua rubigine esteriore non era sì carica come quella divisata ciotoletta e potea dirsi che desse al color carneo; sebbene poi l'interiore della materia, o della pasta, si vedesse più albicante, e tendente al ceruleo, dal che si inferì che la lega della parte crassa dell'una con l'alcalina dell'altra avessero fatto corpo e consistenza di testura e colore tutto nuovo e particolare. E poi conchiude dicendo: Chi mai avrebbe potuto sapere se cimentandosi la detta Tazza a fuoco di Porcellana, che in Abruzzo non si usava, alcuna cosa di buono se ne sarebbe ritratto?

Il detto preside Muscettola con altra sua lettera del giorno 17 diretta al Montealegre diceva che subito avrebbe eseguiti gli ordini del re in fare sperimentare se la pietra lucida, che era una specie di alabastro, e di cui già avea spedito mostra al sovrano, fosse in

²⁶⁶ Aurelio usa una coppetta per le sue prove. Sembrano essere frutto di sperimentazioni analoghe alcune coppette del Musée de Sèvres (inv. MNC 2905-10; MNC 2905-11) e del Museo Nazionale di Urbino (inv. 1990 C 358).

abbondanza ed a grossi pezzi da potersene costruire tavolini; la quale pietra stava sulla Maiella presso la terra di Taranta”²⁶⁷.

Se viene coinvolto in questo genere di ricerche, Aurelio Grue deve aver conquistato nel corso degli anni una certa notorietà, e ben oltre i confini del ducato di Atri. Minieri Riccio, sulla cui fedeltà ai documenti originali non ci sono dubbi²⁶⁸, ci offre pertanto una testimonianza importante sul credito di cui gode il maiolicaro agli inizi degli anni Quaranta del Settecento.

A Napoli le prove dei materiali continuano ancora per tutto il 1742 e i risultati non tardano ad arrivare. Nel 1743 si giunge probabilmente a trovare una buona formula per l’impasto²⁶⁹: l’impresa può avere davvero inizio. Per la sua sede non sono più sufficienti i giardini del Palazzo Reale e nel marzo di quell’anno si dà incarico a Ferdinando Sanfelice di costruire un edificio adatto ad accogliere tutte le fasi della lavorazione nel bosco di Capodimonte.

Nel giugno la struttura è già pronta. Da questo momento ha inizio ufficialmente la Real Fabbrica della Porcellana di Capodimonte.

Il 15 giugno 1743 Carlo di Borbone convoca Giovanni Caselli e Livio Vittorio Schepers al Palazzo Reale di Portici: vuole mostrare le prime porcellane prodotte a Capodimonte a un personaggio

²⁶⁷ Minieri Riccio, Novi 1980, pp. 23-25.

²⁶⁸ “A parte la serietà dello studioso napoletano, facendo il controllo fra le sue memorie e i documenti rimasti (relativi alla fabbrica di Ferdinando IV) si resta convinti della corrispondenza fra documento originale ed elaborazione critica del Minieri Riccio” (Stazzi 1972, p. 35).

²⁶⁹ Ma le ricerche e i miglioramenti dell’impasto proseguono anche in seguito (Stazzi 1972, pp. 55-66).

influyente, indubbiamente interessato all'esito della vicenda: il cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona²⁷⁰. Quale sia stato il suo ruolo nei mesi precedenti, e se il coinvolgimento di Aurelio Grue nelle ricerche napoletane sia da mettere in relazione con un suo intervento, non possiamo saperlo, ma a questo punto le poche parole di una lettera, che Gabriello Cherubini riporta e attribuisce a Francesco Antonio Saverio Grue, si rivelano singolarmente aderenti alla vicenda napoletana del fratello: "il Re N. S. vuol aprire a suo conto una fabbrica di porcellana allato al suo palazzo. Io son quasi certo di esservi chiamato, ed un alto personaggio che mi conosce assai da vicino me lo ha confermato. Il Re ha veduto qualche mio lavoro, e n'è rimasto contentissimo..."²⁷¹.

L' "alto personaggio" a cui si fa riferimento nella lettera citata può verosimilmente essere riconosciuto in Troiano Acquaviva, uno degli uomini più influenti del momento, al centro di una fitta rete di relazioni e contatti di natura economica, politica e culturale.

Troiano è l'amministratore dei beni di Casa Acquaviva per conto del fratello, il duca di Atri Domenico, impegnato a ricoprire importanti incarichi al seguito della corte spagnola²⁷². Egli riveste quindi il ruolo di "vicario" del duca Domenico - che a quanto pare dimora per buona parte della vita nel suo lussuoso palazzo di Madrid - ed è lui ad avere pertanto maggiori relazioni con Atri, la

²⁷⁰ Cfr. il documento pubblicato in: Strazzullo 1979, pp. 156-157.

²⁷¹ Cherubini (1865, p. 25 nota 13) trascrive lo stralcio da una lettera, trovata nell'Archivio di famiglia ad Atri, indirizzata a Isidoro, i cui legami con Aurelio sono noti. Al contrario il riferimento a Francesco Antonio non sembra privo di contraddizioni, prima fra tutte che quando si inizia a progettare la Fabbrica egli si è trasferito già da tempo a Castelli (1735-36). Nell'edizione successiva della monografia (1873, poco prima dell'indagine di Minieri Riccio del 1878) Cherubini eliminerà il riferimento.

²⁷² Cfr. Trubiani 1985, p. 84; Morelli 1985, pp. 76-77; Litta 1843.

sede del ducato. Di esso alla morte di Domenico, nel 1745, Troiano resta l'unico effettivo titolare, anche se solo per due anni, fino alla morte avvenuta nel 1747²⁷³.

Nella sua carriera ecclesiastica è nominato vicelegato a Bologna, (1720-21) Governatore di Ancona (fino al 1724) e, dopo altri importanti incarichi, diventa cardinale del titolo di Santa Cecilia a Roma (1732)²⁷⁴.

Ma è la sua carriera politica che lo rende un personaggio chiave degli equilibri di questi anni: dal 1735 ambasciatore presso la Santa Sede per conto della Spagna e poi, dal 1738, anche per conto del Regno di Napoli, consegue due successi fondamentali per la politica del tempo, i concordati fra la Santa Sede e la Spagna (1737) e quello, di certo più laborioso, col Regno di Napoli (1741).

Quando nel 1738 Carlo di Borbone prende in moglie Maria Amalia di Sassonia che, fra il mese di maggio e quello di giugno, intraprende il viaggio alla volta dell'Italia per raggiungere lo sposo, Troiano e suo fratello Domenico le vanno incontro per presentarle i ricchi doni offerti dai reali di Spagna e, insieme a un nutrito seguito di "prelati, signori e dame", partecipano probabilmente a un banchetto con cui la città di Faenza onora l'illustre ospite²⁷⁵.

²⁷³ Cfr. Litta 1843. Secondo Trubiani (1985, p. 84; 1983, p. 16) alla morte di Domenico, nel 1745, gli succede Rodolfo (che secondo Litta diventa duca solo alla morte di Troiano, nel 1747).

²⁷⁴ Cfr. Nicolini 1964. Una sua biografia è scritta nel 1730-40 da Josè Garcìa del Pino (Morelli 1985, pp. 61-78).

²⁷⁵ Nicolini 1964, p. 12. Il banchetto (Ravanelli Guidotti 2009, pp. 53-54) fu occasione per la creazione, nella fabbrica Ferniani (cfr. AA.VV. 1929; Corgnati 1978; Bojani 1979; Ferrari, Scavizzi 1981, p. 11; Golfieri 1975), di un servizio da tavola, le cui maioliche, in forma di frutti, ortaggi, teste di selvaggina, spiccano per estro e libertà inventiva.

Durante la guerra di successione austriaca (1740-48) Troiano offre un aiuto fondamentale a re Carlo, accogliendo l'esercito spagnolo nella stessa Atri e, grazie a un avanzato servizio di spionaggio, garantendo informazioni sempre aggiornate sulle mosse del nemico al re, il quale gliene sarà sempre grato e dirà di "dovere a lui la salvezza del Regno"²⁷⁶.

5.7 Il duca Rodolfo e la *Coppa Acquaviva*

Alla morte, nel 1747, di Troiano Acquaviva, assume il titolo ducale suo fratello Rodolfo. Altra figura di spicco della famiglia, impegnato dalla prima metà degli anni Quaranta nelle attività militari connesse alla guerra di successione austriaca, Rodolfo ha sposato nel 1742 la figlia del duca Gian Vincenzo Salviati, Laura²⁷⁷.

Se per gli anni precedenti non ci sono giunte testimonianze utili a documentare la commissione di opere alla bottega Grue di Atri da parte di esponenti dell'illustre Casa Acquaviva, è certo invece che essa lavora per il nuovo duca Rodolfo e sua moglie. Lo dimostra un'opera di grande originalità: la grande *Coppa* baccellata conservata presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge (figg. 70a-b).

²⁷⁶ Nicolini 1964, p. 18.

²⁷⁷ Rodolfo Acquaviva (1691-1755) è Cavaliere dell'Ordine di San Gennaro, Capitano della Compagnia Italiana delle Guardie del corpo a Madrid, Cavaliere del Toson d'Oro (Litta 1843). Cfr. la biografia stilata da J. García del Pino (Morelli 1985, p. 77).

La committenza dei duchi è testimoniata dalla presenza sulla coppa del loro stemma partito: il primo con l'emblema Acquaviva d'Aragona (inquartato, nel 1° e nel 4° d'Aragona, Ungheria, Angiò e Gerusalemme; nel 2° e nel 3° d'un leone rampante), il secondo con l'emblema Salviati, recante tre bande doppiomerlate. Lo stemma è ornato inoltre dal collare dell'Ordine di San Gennaro e in alto da due colonne coronate, unite da un nastro le cui lettere compongono il motto di famiglia "M.A.R.A.A.M."²⁷⁸. Sopra lo stemma campeggia la corona ducale.

In diverse opere uscite dalla bottega Grue in questi anni si può osservare lo sforzo verso un rinnovamento delle tipologie, vale a dire le forme delle proprie maioliche, attingendo alle soluzioni proposte negli stessi anni nel campo dell'oreficeria e della porcellana. Non si tratta di una scelta di natura esclusivamente commerciale: essa è dettata anche dall'esigenza di individuare forme più adatte a un gusto moderno, verso il quale ci si orienta. La ricerca di più aggiornate tipologie ceramiche condurrà, nel giro di pochi anni, ad adottare forme sofisticate, mutuandole da esperienze quasi contemporanee fatte in altri centri ceramici italiani.

Accantonate le forme regolari dei piatti e dei vasi da pompa, la *Coppa Acquaviva* assume una sagoma ovale: perde la sua misura geometrica e acquista una dimensione organica. La superficie rinuncia alla chiarezza dello smalto liscio, si increspa e si scompone in spicchi convessi, dalla materia poco spessa e leggera,

²⁷⁸ Il motto non è di chiara interpretazione (Dallari 1965, p. 101, n. 1325). Per gli stemmi araldici sulla maiolica di Castelli, cfr. Rubini 1990.

trasformandosi in una sorta di grande conchiglia. Mutazione inarrestabile, poiché da due spicchi, su cui volano un insetto e una farfalla, germogliano, inattesi, i manici, due tralci flessuosi oggi purtroppo non più integri. A ben guardare, la loro superficie è animata da una trama ad archetti ricurvi, delle squame si direbbe, come quelle dei colli di drago delle brocche castellane del Cinquecento, in un raffinato gioco citazionistico.

Le novità continuano anche sul piano iconografico e contribuiscono all'originalità di un'opera che ai primi del Novecento era considerata, per le sue caratteristiche, di produzione veneziana²⁷⁹. A destra dello stemma ducale un uomo in abiti settecenteschi si toglie il cappello in segno di deferenza, mentre a sinistra compare un re, come se la società intera, dal semplice cittadino al sovrano, tributasse onori a Rodolfo Acquaviva. Il re esibisce due piccoli vessilli sopra una base, dona qualcosa al simbolo ducale. Si fa più fondato così il sospetto che l'impianto iconografico della *Coppa* faccia riferimento all'importante incarico (Tenente Generale delle truppe spagnole in Italia²⁸⁰) ricoperto dall'Acquaviva durante la guerra di successione austriaca (1740-48), al buon esito della guerra, assai pericolosa per il giovane Regno di Napoli, e ai meriti di Rodolfo, in virtù dei quali re Carlo gli offre, in segno di gratitudine, delle onorificenze.

Sul resto della superficie si distribuiscono alternati fiori e figure. I fiori sono stretti in mazzetti da nastri svolazzanti, come di raso, e segnalano la conoscenza precoce di motivi decorativi che nel

²⁷⁹ Poole (1995, p. 451) osserva ancora la scarsa somiglianza con le produzioni tipiche castellane.

²⁸⁰ Litta 1843.

Settecento hanno larga diffusione in Europa e in Italia, mediante soprattutto le serie incise prodotte presso la stamperia dei Remondini di Bassano. A Castelli saranno tuttavia divulgati solo più tardi, grazie all'opera di Gesualdo Fuina²⁸¹.

I personaggi sono un uomo colto nell'atto di sguainare la spada - ancora un'allusione al tema del valore nelle armi - e tre figure insolite con vassoi sul capo colmi di uva e frutta, un ragazzino, una donna, un uomo in abiti classici: una varietà di tipologie umane atte a mostrare il coinvolgimento di una collettività eterogenea.

Un augurio generico di benessere, di prosperità, ma anche di fecondità alla coppia ducale, dalla cui prole dipende unicamente la sopravvivenza della stirpe Acquaviva, oppure l'allusione a un vero e proprio banchetto, un festeggiamento pubblico realmente organizzato, alla fine dell'ennesima guerra che scuote l'Italia nel Settecento, per il quale questo e altri pezzi potrebbero essere stati realizzati.

La *Coppa Acquaviva* è interamente dipinta in azzurro su fondo bianco, schema decorativo diffuso in Europa sin dal XVII secolo a imitazione delle porcellane bianche e blu importate dalla Cina. Castelli non fa eccezione e nella seconda metà del Seicento maioliche del genere sono prodotte nella bottega di Geronimo Pompei (1635-1691) così come in quella di Carlo Antonio Grue²⁸².

²⁸¹ Cfr. le stampe Remondini con motivi molto simili riprodotte in: Zotti Minici 1994, pp. 406-408, nn. 918-929.

²⁸² Sulla produzione in blu su fondo bianco cfr. Fiocco, Gherardi 1991; Battistella, De Pompeis 2005, pp. 79-81.

In questo caso è dall' associazione dell'azzurro con esili filamenti d'oro che ha origine gran parte del fascino dell'opera, che condivide del resto la sobrietà e l'eleganza dell'abbinamento cromatico con un'invenzione castellana antica di due secoli, le turchine.

Al colore caldo dell'oro si abbina un azzurro di recente creazione, sperimentato già a partire dalla fine degli anni Trenta e sempre più usato nel decennio successivo. Si tratta di un tono meno squillante di quello messo a punto da Carlo Antonio, un azzurro cenere tendente al grigio. La scelta è dettata dal bisogno di adeguare anche la tavolozza alle nuove esigenze espressive che sono riconoscibili nella ricerca costante di una formula unificante per le proprie composizioni, individuata sempre più spesso nel colore e in particolare nel tipico "grigio-cilestrino". Così avviene nella *Coppa Acquaviva*, in cui anche le parti senza decorazione, come la superficie interna, non sono smaltate di bianco puro, ma accordate su di un tono bianco-grigio.

La *Coppa Acquaviva*, al di là del suo valore artistico, è l'unica testimonianza che la storia ci ha lasciato di un lavoro commissionato alla bottega di Aurelio Grue dai duchi atriani.

Gli inventari dei due palazzi ducali di Atri e Giulianova, redatti nel 1760, registrano peraltro al loro interno numerose opere ceramiche. Questi inventari sono di indubbio valore documentario perché attestano l'uso diffuso della maiolica negli arredi delle stanze e documentano la presenza di prodotti, come le porcellane cinesi, utili alla precisazione degli orientamenti del gusto degli

Acquaviva²⁸³. Oltre naturalmente alla maiolica d'uso, compaiono ad esempio "un fiasco di porcellana dipinto alla cinese colla figura della Lucrezia in atto di ammazzarsi, due piramidi con coverchi di finissima porcellana della China", e ancora "giarre, bocali di porcellana, una zuppiera con suo coverchio di Faenza", oltre ad altri vasi e a un interessante "mezzo busto sopra una piramide di creta, modellato, ritratto di Domenico Acquaviva d'Aragona".

Negli stessi anni della *Coppa Acquaviva* viene probabilmente realizzato anche un importante servizio da caffè che vale la pena di menzionare per via del fatto che testimonia la definitiva affermazione di un soggetto, quello pastorale, di grande successo presso il pubblico settecentesco, oltre che per la sua alta qualità intrinseca.

Prima ancora delle valutazioni di tipo formale si deve osservare la chiara definizione, nel *Servizio da caffè* del Museo di San Martino (figg. 71-77), di un nuovo orientamento nella scelta dei temi. La tematica bucolica, i piccoli idilli agresti di contadini e animali, colti nelle loro semplici attività quotidiane e immersi nella natura, non sono naturalmente una novità assoluta. Già Carlo Antonio si cimentava in delicate scene con giovani lattaie e contadini in riposo all'ombra di alberi rigogliosi, traducendole dalle incisioni degli stessi autori nordici a cui continua ad attingere anche Aurelio (fig. 78).

²⁸³ Gli inventari sono pubblicati in: Cerulli 1985.

Ma la novità introdotta dal figlio di Carlo Antonio consiste nel fare di queste scene un uso costante, un carattere distintivo della sua produzione, che si qualifica come risposta a specifiche esigenze del mercato di questi anni. Ciò che in Carlo Antonio era un tema come un altro, come il mito, la storia, l'allegoria, adesso assume i caratteri di un vero e proprio "genere".

Ampliando dunque uno spunto già indicato dal padre, l'artista inaugura un nuovo filone nella decorazione maiolica, subito apprezzato e replicato da molti decoratori, contemporanei e successivi. Accresce il patrimonio grafico di riferimento, procurandosi nuove incisioni degli autori specializzati nel genere, ma le sue preferenze cadono quasi sempre sulle gustose invenzioni di un artista olandese, maestro nel descrivere la vita pastorale e molto amato nel Settecento: Nicolaes Berchem. Non è dunque, quella del maiolicaro, una scelta casuale: fra i tanti, egli privilegia il più alla moda, l'artista più ricercato.

La personale impronta poetica delle scene pastorali dipinte da Aurelio Grue dovette riscuotere sin da subito un grande successo, la cui fama è ancora viva quando Gabriello Cherubini, a metà Ottocento, la segnala come espressione tipica della sua vena originale: "Aurelio si compiacque principalmente nel ritrarre animali, né vi fu altri, il quale appresso in questo lo vincesses. Dipinse eziandio con bel garbo scene della vita campestre..."²⁸⁴

L'affermazione delle nuove tematiche inizia a farsi strada già dalla seconda metà degli anni Trenta, ma è soprattutto dagli inizi del

²⁸⁴ Cherubini 1873, p. 21.

decennio successivo che essa si consolida, contemporaneamente alla progressiva perdita di interesse per i soggetti mitologici e per il paesaggio, inteso nella sua forma seicentesca d'ispirazione classica attinta per il tramite delle stampe dei Perelle.

Un piattino di collezione privata con *Scena pastorale* (fig. 79) propone un tema desunto, anche se con qualche variante, da scene ricorrenti nelle incisioni di Berchem e molto diffuse nella pittura olandese della seconda metà del Seicento (fig. 80)²⁸⁵.

Particolarmente interessante è poi un tondo con *Pastore e giovane donna* (fig. 81), realizzato per il convento di Sant'Angelo Magno ad Ascoli Piceno e oggi conservato presso il Museo delle Ceramiche della stessa città. Da notare la morbidezza con cui è reso il vello degli animali, il tono delle acque, i verdi teneri e trasparenti, l'orizzonte punteggiato di nuvole spesse e sode, caratteristiche della produzione più matura dell'artista. Siamo di fronte a un'interpretazione luminosa e moderna di un'invenzione di Nicolaes Berchem, rielaborata e incisa da Jan de Visscher²⁸⁶, inserita in un paesaggio arioso e arricchita di innumerevoli tonalità nuove.

È tuttavia, come si è detto, nel *Servizio* di San Martino che si raggiunge uno dei momenti più alti nell'elaborazione della tematica pastorale che, da soggetto destinato a vivere sulla

²⁸⁵ Una tela con la stessa scena è in: Finarte 2007¹, n. 510a. Negli stessi anni in cui è realizzato il piattino, a testimonianza della fortuna di cui l'olandese gode nel Settecento in Italia e in alcune aree del paese in particolare, il pittore veneto Domenico Pecchio (1712-1760) riproduce la stessa scena su una bella tela (Finarte 2002¹, p. 104, n. 509; quindi: Pandolfini 2003, p. 188, n. 715). Il soggetto ricorre sulla maiolica di Castelli: cfr. Christie's 2005, p. 39, n. 187.

²⁸⁶ Hollstein 1949, I, p. 279 n. 352. Il soggetto ritorna sulla maiolica di Castelli (Fittipaldi 1992, n. 222; Saint-Omer 1992, p. 34, n. 21) come su un dipinto sottovetro del Settecento veneto (Finarte 2005, p. 162, n. 271).

superficie limitata di un piatto, si dipana ora da un elemento all'altro del servizio, per imbandire l'elegante tavola di qualche facoltoso committente. Su un piattino (fig. 72) è riprodotto nuovamente il soggetto della stampa appena citata per il tondo di Ascoli Piceno, ma con alcune varianti: l'asino sulla destra è trascritto con precisione dalla stampa, mentre viene eliminato il pastore a colloquio con la giovane donna.

Nel tondo di Ascoli gli animali in primo piano sono stralciati da un'altra incisione di Jan de Visscher da Berchem (fig. 78)²⁸⁷ che troviamo, trascritta questa volta interamente, nel piattino con *Lavandaia e animali* (fig. 73): si tratta, anche in questo caso, di un pezzo di qualità elevata, che sembra contraddire l'affermazione di Anne-Marie Mariën-Dugardin, secondo cui "les paysages de Nicolas Berchem furent surtout traduits avec bonheur par le graveur Jan de Visscher, moins bien par les peintres faïenciers"²⁸⁸.

Se anche i *Mandriani e animali alla fonte* (fig. 76) e i *Pastori a riposo* (fig. 75) dipendono da invenzioni dell'olandese²⁸⁹, il piattino con *Lattaia* (fig. 77), è frutto di un disinvolto ritaglio da un'incisione di tutt'altro soggetto, *Il figliol prodigo ridotto in povertà* di Jan Saenredam da Abraham Bloemaert²⁹⁰, di cui si impiega solo un dettaglio, in perfetta armonia col programma iconografico.

L'unica deroga al tema pastorale che caratterizza il servizio napoletano è la scena, tratta da un'incisione di Antonio Tempesta,

²⁸⁷ Jestaz 1973, p. 115, n. 14.

²⁸⁸ Mariën-Dugardin 1979, p. 379.

²⁸⁹ Bassano 1981, scheda n. 1.

²⁹⁰ Barstch 1978, 4, 25/227. Il soggetto è replicato su un piatto di bottega di Carmine Gentili (Fittipaldi 1992, n. 195).

raffigurante il mito di Diana e Atteone, in cui il giovane cacciatore è colto nel momento della sua trasformazione in cervo (fig. 74)²⁹¹.

A questi piatti se ne possono affiancare alcuni altri per affinità tipologica e stilistica, che in alcuni casi è tale da far supporre l'appartenenza allo stesso servizio, o piuttosto alla stessa "linea" di produzione. Come nel caso dei due esemplari con *Tre pecore e una capra* (fig. 82), da un'invenzione di Johann Heinrich Roos²⁹² e *Tre cavalli* (fig. 83), da Pieter Van Laer (fig. 24)²⁹³, entrambi ancora nel Museo di San Martino, e altri appartenenti a collezioni private²⁹⁴ come *La donna con bambino e lattaia* (fig. 84), da un'incisione di Jan de Visscher da Berchem (fig. 48).

5.8 "Signore di Reggimento"

Scrivendo Cherubini fra le poche notizie dedicate ad Aurelio Grue, che "oltre gli Acquaviva, che lo presero a proteggere, trovò egli grandissimo il favore degli Atriani, che con decreto municipale lo ascrissero nella loro cittadinanza"²⁹⁵. Anche in questo caso la nostra fonte non si inganna: resta da aggiungere che la concessione dell'onorificenza cade in questi anni, dato che, pur non essendo stato possibile rintracciare il *decreto* di conferimento,

²⁹¹ Bartsch 1978, 36, 815/153.

²⁹² Bartsch 1978, 1, 20-I/142.

²⁹³ Bartsch 1978, 1, 2/6.

²⁹⁴ Cfr. due piatti (Christie 1970, p. 112, n. 597; Finarte 1974, p. 32, n. 217, tav. XC) e una tazza (Proterra 2000, p. 194-195, n. 85).

²⁹⁵ Cherubini 1873, p. 21.

nei documenti Aurelio risulta cittadino solo a partire dal 1745²⁹⁶. Un'altra precisazione però è d'obbligo: il riconoscimento non sembra rivolto a celebrare i suoi meriti personali, ma è piuttosto un atto di deferenza nei confronti della famiglia Grue nel complesso, dato che la cittadinanza è offerta anche al fratello di Aurelio, Isidoro, che come si è detto si è da poco trasferito ad Atri.

Riflesso della volontà di onorare Aurelio per i suoi meriti e per il lustro che porta alla città con il suo lavoro, può essere considerato un altro evento pubblico, di cui la storiografia tradizionale non sembra essere a conoscenza. Egli viene infatti chiamato a partecipare in prima persona al governo della città, eletto a una delle quattro autorevoli magistrature che, dal Palazzo Civico davanti alla cattedrale, amministrano la cosa pubblica.

Troviamo la sua firma, in qualità di "Signore di Reggimento", in calce al frontespizio del *Nuovo Catasto* del 1748, assieme a quella di Francesco Probi, di Agostino Cervone e di Ignazio Tribuni come Mastrogiurato²⁹⁷. Il 10 aprile 1749 compare nuovamente il suo nome fra i "Governanti" della città, in un documento relativo alle celebrazioni cittadine in occasione della Festa di Santa Reparata²⁹⁸.

A partire dalla seconda metà del quinto decennio del secolo e poi durante tutto il successivo, Aurelio Grue può beneficiare anche dei consistenti profitti derivanti dalla vendita delle sue opere: fedele specchio di tale incremento di introiti possono essere

²⁹⁶ Cfr. docc. 38, 39.

²⁹⁷ Cfr. doc. 41. La piccola "assemblea" cittadina è composta da tre Signori di Reggimento e un Mastrogiurato: i Mastrogiurati "presiedono al Governo Politico, e durano nell'Offizio per sei mesi", mentre i "Reggimenti [...] hanno l'ispezione sull'Economico per due mesi" (Orlandi 1772, vol. II, p. 284). L'istituzione esiste già nel Quattrocento (Soricchio 1981, pp. 387-392).

²⁹⁸ Il documento è segnalato da Giuseppe Di Filippo (2003, pp. 24-25). Cfr. doc. 40.

considerati i numerosi investimenti in cui egli è impegnato in particolare a partire dal 1750. Si può dire anzi che questa è la novità più rilevante che trapela dai documenti d'archivio relativi al sesto decennio.

Aurelio investe continue somme di danaro nel 1750, nel 1751, in due acquisti nel 1752, nel 1755, 1756, 1758, 1759²⁹⁹. Si tratta di mettere a frutto le proprie rendite da lavoro, in un momento storico difficile e, come si è detto, funestato dalle guerre. Sono anni in cui gli investimenti in beni immobili e rendite agricole rappresentano il modo migliore per tesaurizzare la ricchezza e il benessere raggiunti.

I primi capitali di cui Aurelio ha potuto disporre in precedenza sono stati quelli provenienti dall'eredità paterna, tutto sommato di modesta entità. Più consistente è stato il lascito ricevuto, in qualità di erede universale, dallo zio Domenico. Contando su queste disponibilità Aurelio, sullo scorcio degli anni Trenta, ha potuto sostenere spese anche a vantaggio della propria attività, al fine di renderla più competitiva, con l'acquisto di materie prime di qualità, di colori migliori e in particolare di nuove stampe, avviando così quel processo di rinnovamento che ha inizio dagli anni Quaranta con l'allargamento del proprio repertorio iconografico alle scene pastorali di derivazione nordica.

La pratica degli investimenti in beni immobili e rendite, sia di natura finanziaria sia derivanti da patti agrari come l'enfiteusi, è

²⁹⁹ Cfr. docc. 42-49.

del resto una strategia ricorrente della famiglia Grue, a partire almeno da Carlo Antonio.

Con una gestione simile a quella delle aziende di oggi che, accanto all'impresa industriale o mercantile, costituiscono parallelamente potenti finanziarie, con il duplice scopo di investire i proventi dell'attività produttiva e al contempo di realizzare nuova ricchezza, da reinvestire nella produzione stessa, per il suo continuo miglioramento e a garanzia della sua competitività sul mercato, non molto diversamente si comportano i Grue, agli albori di un nuovo modello di società che si fa strada nel corso del XVIII secolo.

Se da una parte si accumula ricchezza con la produzione e la vendita delle maioliche, dall'altra si pone il problema di investire e amministrare tali capitali. Su quest'ultimo fronte sono attivi in genere alcuni parenti stretti e fidati, come don Domenico che movimentava ingenti risorse finanziarie, frutto dell'attività del fratello Carlo Antonio, restando in un primo tempo a Castelli e in seguito trasferendosi nella città di Atri, dove avvia un'importante campagna di acquisti.

Rispetto ai capitali di Aurelio Grue assolve una funzione analoga il fratello don Isidoro (ancora una volta - non è un caso - un membro del clero), in particolare dopo la morte del maiolicaro e lungo tutto il corso degli anni Sessanta e Settanta del secolo: "buona pasta d'uomo, che non seppe far altro che accumular danari", sentenza Gabriello Cherubini³⁰⁰.

³⁰⁰ Cherubini 1865, p. 13.

Il 30 luglio 1759 Aurelio acquista una porzione delle rendite annue di una masseria “in contrada di Casa Bianca, di capacità tommolate cento³⁰¹ in circa presso le “piane d. Vomano³⁰²” al prezzo di cento ducati d’argento. Il venditore li riversa a sua volta al Monastero di Santa Chiara, dove l’atto è rogato *intus parlatorium*, nelle persone della Badessa Felice Eleonora Thaulero e del priore Eduardo Malospiriti.

Il documento ha per noi un duplice valore, sia perché esemplifica il genere di investimenti realizzati da Aurelio, sia perché testimonia un contatto diretto fra questi e un personaggio di spicco della città.

Il venditore è infatti Nicola Sorricchio (1710-1785), membro autorevole dell’*élite* culturale atriana del Settecento. Laureato a Napoli *in utroque iure*, egli torna ad Atri dove si dedica alle lettere, all’archeologia e allo studio della storia della sua città e dei documenti antichi che ne custodiscono le tracce perché, dice lui stesso: “non sapendo in un paese del tutto ozioso a qual’altro più ingenuo esercizio appigliarmi per uscire dalla molesta noia, saltommi subito in mente tra le altre cotidiane occupazioni trascegliere, e forte ne fui stimolato da uno Zio materno, lo studio quanto piacevole altrettanto intricatissimo della Diplomatica³⁰³”. I suoi studi, condotti sul modello dell’illustre contemporaneo Ludovico Antonio Muratori, confluiscono poi nei preziosi volumi

³⁰¹ Un tomolo, unità di misura di capacità per aridi (ad es. grano), equivale a circa 55 litri.

³⁰² Cfr. doc. 49.

³⁰³ Cit. da Sorricchio 1889, p. 13.

manoscritti dei *Monumenti Adriani*, degli *Annali Ecclesiastici* e degli *Annali Acquaviviani*³⁰⁴.

Nicola Sorricchio ricopre inoltre incarichi pubblici ed è Mastrogiurato dell'Università di Atri. Nel corso degli anni cinquanta Sorricchio è impegnato attivamente contro la cattiva gestione della diocesi da parte del vescovo Innocenzo Gorgoni, in una disputa che si protrae fino alla sua rinuncia al vescovado nel 1755. Nei primi anni Cinquanta svolge inoltre un importante lavoro di riordino dell'Archivio della famiglia Acquaviva³⁰⁵, su commissione del duca Rodolfo.

I suoi contatti, seppure solo di tipo economico³⁰⁶, con Aurelio dimostrano ancora una volta che questi non solo è pienamente integrato nel tessuto sociale cittadino, ma ha anche rapporti con i suoi esponenti più ricchi e influenti.

5.9 Verso un rinnovamento delle iconografie

L'incremento di investimenti avviati negli anni Cinquanta del Settecento da Aurelio Grue è da mettere in relazione con un aumento del volume d'affari dell'attività della bottega. In effetti il numero di maioliche che possono ascriversi a questo periodo della manifattura pare piuttosto consistente.

³⁰⁴ La ricerca storica di Sorricchio è racchiusa in undici volumi manoscritti (cfr. Sorricchio 1889).

³⁰⁵ Cfr. Trubiani 1985, p. 80; Sorricchio 1889, p. 48.

³⁰⁶ Cfr. anche l'atto stipulato fra Carlo Sorricchio e "Silvestro e fratelli Grue", figli di Aurelio (cfr. doc. 66).

La produzione di questi anni sembra orientata a soddisfare esigenze differenti del mercato e presenta da un lato una "linea" di prodotti d'impronta più tradizionale, legata alle necessità di una committenza che richiede maioliche ancora legate alle formule decorative dell'antico istoriato, dall'altro propone soluzioni più nuove e originali.

Tutta una porzione di maioliche atriane di questo periodo rivela dunque una sostanziale adesione a modelli tradizionali. Se si prendono infatti in esame i temi rappresentati, si conferma la ripresa dei soggetti introdotti e a lungo frequentati da Carlo Antonio Grue, come accade per le scene tratte dal Vecchio Testamento e si ripropongono, ancora a queste date, l'intramontabile Antonio Tempesta e i paesaggi seicenteschi dei Perelle: autori simbolo della scuola decorativa castellana, il primo dei quali era una feconda fonte d'ispirazione già per Francesco Grue.

Queste incisioni hanno a tal punto determinato la storia e la fortuna della bottega di famiglia, da esserne diventate una sorta di marchio distintivo e - come tutti i marchi - sono richieste continuamente dal mercato, accanto e parallelamente ad altre linee di produzione più "alla moda".

In questo quadro di sostanziale ossequio dei soggetti decorativi tradizionali, si inseriscono, infatti, alcune opere che costituiscono i prototipi di una prima vera frattura col sistema iconografico del passato.

Pochissimi esemplari restano oggi di un tema che a prima vista non sembra allontanarsi troppo dal solito mondo di cavalieri e cavalli della tradizione castellana. Ma rispetto alle scene di Antonio Tempesta il salto è notevole: qui uomini e animali non sono in guerra, non scalciano fra la polvere della mischia, non interpretano nessuna scena biblica. Sono personaggi contemporanei in abiti settecenteschi, ritratti accanto a eleganti destrieri di razza, impegnati in una passeggiata o in un'esercitazione da parata. Per la prima volta Aurelio rinnova radicalmente il soggetto della rappresentazione, o meglio ne introduce uno del tutto nuovo.

Forse pensava a questi aristocratici a cavallo Gabriello Cherubini, quando suggeriva come fonte iconografica prediletta da Aurelio Grue le "incisioni del Ridinger"³⁰⁷.

Perché i cavalli che l'artista tedesco Johann Elias Ridinger (1698-1767) riproduce nelle sue incisioni, cavalcati da eleganti signori, si atteggiavano in pose simili, hanno gli stessi colli tesi e magri, i corpi asciutti e scattanti colti in pose nervose³⁰⁸. Non si può del resto non osservare che si tratta di formule di una certa diffusione, soprattutto nel panorama nordeuropeo, all'interno del quale si possono rintracciare altri incisori di scene simili, con varianti minime perfino nelle pose, come nel caso della serie del *Maneggio* dell'olandese Dirk Maes (1656-1717), un allievo di Nicolas Berchem.

³⁰⁷ Cherubini 1873, p. 21.

³⁰⁸ Bushart, Biedermann 1967. Scene simili ricorrono nella decorazione ceramica. Cfr. Sotheby's 1992, p. 54, n. 116.

Se è arduo indicare con precisione la fonte a stampa per queste scene, per le quali sorge anche il sospetto che siano disegnate a mano libera, meno difficile è la definizione dell'orizzonte culturale di riferimento. Senza bisogno di spostarsi in giro per l'Europa, è sufficiente forse tornare a Napoli e al Museo di Capodimonte, ai ritratti equestri di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia eseguiti da Francesco Liani³⁰⁹: una nuova iconografia del potere borbonico che ha una certa eco anche sull'immaginario collettivo, così come "l'ardente passione del giovane sovrano per la caccia e i cavalli di razza"³¹⁰.

La ricerca di nuove modalità espressive che emerge dalle maioliche con *Cavalieri* è solo una parte di un più ampio ventaglio di sperimentazioni che caratterizzano l'attività della bottega atriana nel corso del sesto decennio, che accanto a una produzione orientata verso soluzioni ancora tradizionali, apre a scelte dal carattere innovativo.

Qualcosa di analogo era avvenuto, molti anni prima nella bottega castellana di Carlo Antonio Grue. Questi infatti, mentre nella prima parte della carriera aveva seguito con un certo rigore la traccia segnata da Francesco, negli ultimi due decenni di attività aveva alimentato un deciso rinnovamento delle modalità decorative, garantendo alla maiolica di Castelli un successo senza precedenti. In entrambi i casi è il raggiunto benessere economico ad aver consentito maggiori spazi di sperimentazione e ricerca stilistica, laddove in precedenza si era scelto di corrispondere alle

³⁰⁹ Spinosa 1987, p. 285, nn. 215-216.

³¹⁰ Strazzullo 1979, p. 25.

richieste del mercato più consuete, convalidate da una lunga esperienza.

Le innovazioni del resto mirano solo a captare per tempo le nuove esigenze dei committenti, a cogliere, prima della concorrenza, i nuovi orientamenti del gusto. In questa direzione deve essere letta l'esigenza di rinnovare il patrimonio iconografico, che conduce alla selezione dei nuovi soggetti equestri, ma che aveva preso forma già negli anni quaranta, con il recupero del tema, tipicamente settecentesco, dell'idillio pastorale.

5.10 Caricatura e grottesco. La serie dei *Nani*

Emblematica dell'introduzione in questi anni di soggetti nuovi e originali nei repertori della bottega, è la preziosa serie di piattini che hanno per soggetto dei *Nani* (figg. 85, 87), imprevedibile e curiosa scelta iconografica. Novità, naturalmente, rispetto all'ambito specifico della pittura su maiolica, dato che, ampliando l'orizzonte, è chiaro che essa risponde a istanze diffuse e condivise dalla cultura figurativa di tutto il Settecento.

La caricatura, intesa come accentuazione, fino alla deformazione in chiave comica e grottesca, di particolari fisici, dopo i primi passi mossi fra la fine del XVI e il XVII secolo, registra una significativa fortuna proprio nel corso del secolo successivo. Essa risponde alle esigenze di una cultura in rapida evoluzione, che trova espressione anche in Italia nelle caricature di Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Anton Maria Zanetti (1680-1757), o Giovan Battista

Tiepolo (1696-1770)³¹¹. Ma, accanto ad esse, in territori più defilati, si osserva la crescita di un più generale interesse per la rappresentazione di figure grottesche, di personaggi sgraziati dai tratti buffi e deformati, le cui immagini si diffondono sulla scorta di alcune serie incise in questi anni. Il successo di tali incisioni consente l'assimilazione su larga scala di un nuovo modo di osservare la realtà e segna l'inizio di una vera e propria moda.

Talune raccolte di stampe si rifanno direttamente alle invenzioni di uno dei padri della caricatura moderna, Jacques Callot (1592-1635), mentre altre interpretano più liberamente un diffuso bisogno di rappresentare la bizzarria e "il mondo alla rovescia", lasciando ampi margini per nuove invenzioni.

Fra queste, particolare interesse deve riscuotere la serie, stampata per la prima volta ad Amsterdam nel 1716, dal titolo *Il Callotto resuscitato. Oder Neü eingerichtetes Zwerchen Cabinet*. Si tratta di una rassegna dei personaggi-tipo della società contemporanea: il nobile, l'intellettuale, l'alchimista, il medico, la serva, il lattaio, il soldato, il mendicante, la contadina, il cavaliere spagnolo, tutti accomunati da una caratteristica determinante: sono tutti nani. Sono dunque dei "tipi", codificati secondo formule fisse, che possono definirsi caricature solo in quanto accentuano e "caricano" i tratti fisici per ottenere effetti grotteschi.

Il successo ottenuto dal *Callotto resuscitato* presso il pubblico dimostra la fortuna di un filone, quello dei nani, che ha una certa diffusione in giro per l'Europa. L'edizione del 1716, infatti, a cura

³¹¹ Va inoltre ricordato, per gli influssi dei suoi lavori sulle arti applicate e sulla porcellana in particolare, William Hogarth (1697-1764).

di Wilhelmus Koning, è seguita nel giro di pochi anni da ulteriori ristampe arricchite di nuove tavole incise che, dalle cinquanta iniziali, diventano più di settanta³¹². L'ampio orizzonte di diffusione a cui si rivolge l'opera è dimostrato dalla presenza di testi redatti in più lingue, nel titolo³¹³, ma anche nelle descrizioni che accompagnano ciascuna caricatura³¹⁴. Subito dopo l'uscita della prima edizione l'opera viene inoltre ripresa e stampata con didascalie in tedesco ad Augsburg, ad opera probabilmente di Elias Baeck (1679-1747)³¹⁵.

Così, negli anni in cui vengono pubblicati *I viaggi di Gulliver* (1726), anche grazie al *Callotto resuscitato* si divulga in Europa un nuovo soggetto che conquista spazi molto originali. Alcune fabbriche di porcellana, come quelle di Vienna e Meissen, si ispirano proprio alle stampe di Koning per realizzarne piccole

³¹² Il numero di incisioni iniziali, che si aggira attorno alle cinquanta (variano in base alle raccolte) raggiunge in seguito il numero di settantasei (più due tavole introduttive) durante gli anni venti del Settecento. La prima edizione contiene cinquanta tavole ed è divisa in due sezioni. Probabilmente in un'edizione successiva si aggiungono altre otto tavole. In ogni caso nell'edizione del 1720 l'opera appare così divisa: le prime due sezioni contengono cinquantotto tavole, a cui si aggiungono una terza sezione con dodici tavole e una quarta con sei. Queste ultime due sezioni - diciotto tavole - propongono personaggi in coppia, anziché singoli come le precedenti. Wilhelmus Koning, editore e illustratore olandese, risulta essere l'editore e l'ideatore del progetto, oltre che di alcune tavole. La maggior parte di esse, invece, è ideata da Jacob C. Folkema (1692-1767), come dimostra la presenza su varie tavole del monogramma JCF o ICF. Ma l'esecuzione coinvolge anche altri artisti, fra cui: Joost Van Sasse, Anna Folkema, Fopje Folkema, Andries Van Buysen, Isak Ledebøer, Jacob Keyser. Cfr. Brunet 1862, pp. 1822-1823 (e Deschamps, Brunet 1878, p. 1091); Graesse 1993¹, p. 20; Graesse 1993², p. 574; Cohen 1880, pp. 326-327; *Catalogue...* 1819, p. 257; Faber du Faur 1958, p. 469, n. 1842; Braun 1954. Wilhelm Fraenger ne ha ristampato (1922, 1927) un'edizione con cinquanta tavole, indicandone come autore Elias Baeck.

³¹³ Il titolo è in italiano, tedesco, francese, olandese: *Il Callotto resuscitato. Oder Neü eingerichtes Zwerchen Cabinet. Le Monde est plein de sots joieux. Les plus Petits sots sont les mieux. De Waerelde is vol GEKKEN-NESTEN de KLYNSTE NARREN zyn de beste*. L'opera si può presentare anche con doppio titolo in olandese e francese: [Rang en Register van] *De Waereld vol Gekken Nesten anders genaamd Het Dwergen Tooneel of geschakelde samenspraak van des zelfs personagien*. [Ordre et Liste de l'Oeuvre qui a pour titre] *Le Monde Plein de Fols, ou Le Théâtre des Nains enrichi d'un discours chêné de leurs personnages*.

³¹⁴ Ciascuna caricatura è illustrata da alcuni versi, in olandese, tedesco e francese.

³¹⁵ Elias Baeck (detto Heldenmuth, 1679-1747), pittore e incisore tedesco, è attivo anche a Roma e Venezia.

riproduzioni a tre dimensioni, buffe statuine che denunciano esplicitamente la loro fonte d'ispirazione³¹⁶.

Anche i piatti di Aurelio Grue riproducono scene del *Callotto* (figg. 86, 88). Come le loro fonti d'ispirazione, i nani dipinti su queste maioliche non riproducono personaggi precisi, ma scene tipiche della realtà contemporanea, quali la *Serenata*, i *Signori a passeggio*, il *Gentiluomo che prende il caffè*, o il *Convito galante*.

In Italia del resto il soggetto trova diffusione in ambiti e aree alquanto circoscritte. Sono in particolare alcune fabbriche di porcellana che, sul modello di quelle d'Oltralpe, si cimentano nella nuova iconografia, ispirandosi direttamente ai soggetti di Callot o alle più moderne rielaborazioni sul modello del *Callotto*, usate sia in decorazioni dipinte sia in riproduzioni tridimensionali. Così compaiono i nani in alcune opere prodotte dalle fabbriche di Doccia o di Napoli, dove sembra che il loro impiego sia collocabile soprattutto nella seconda metà del secolo, all'epoca dunque della Real Fabbrica Ferdinanda, e sia collegabile in modo particolare alle scelte operate da Francesco Celebrano (1729-1814), artista poliedrico e figura di spicco all'interno della fabbrica³¹⁷.

Al di là di questi settori circoscritti, l'iconografia dei nani non sembra avere le caratteristiche di un fenomeno largamente diffuso. Si può segnalare in ogni caso la sua incidenza anche nel

³¹⁶ Cfr. Ducret 1973, pp. 33, 53-54, nn. 375-384.

³¹⁷ Cfr. Stazzi 1972, pp. 170-171 e figg. 113-114. Cfr. inoltre Caròla Perrotti 2001.

Veneto e, in parte, nella Lombardia, dove il fenomeno ha una certa rilevanza³¹⁸.

A Venezia è attiva un'altra importante fabbrica di porcellana, quella di Geminiano Cozzi, che nella seconda metà del Settecento sceglie i nani per decorazioni pittoriche³¹⁹ o ancora per gustose statuette³²⁰.

Si possono citare inoltre casi in cui il soggetto migra in altri domini dell'arte, come nelle sculture che decorano gli esterni e i giardini delle ville dei patrizi nell'entroterra veneto³²¹.

Fra i vari esempi, esistenti del resto anche al di fuori dell'area veneta, come nel caso di Villa Palagonia a Bagheria, è di particolare interesse quello delle statue di nani collocate sul muro di cinta di Villa Valmarana a Vicenza. Come osservava già Lionello Puppi, esse mostrano infatti analogie proprio con la serie del *Callotto resuscitato*, a cui forse sono ispirate³²².

Ma in Veneto nel corso del Settecento vengono prodotte anche nuove serie di incisioni sul tema dei nani. La stamperia Remondini di Bassano, infatti, intuisce presto il potenziale commerciale del soggetto e, traendo spunto dalle edizioni olandesi e tedesche, con le quali le stampe bassanesi rivelano notevoli analogie, lo rilancia con le sue nuove impressioni³²³. Ed è

³¹⁸ Cfr. ad es. Ausenda 1996, pp. 48-49, n. 7.

³¹⁹ Cfr. ad es. Venezia 1998, pp. 36-37, n. 26.

³²⁰ Cfr. Venezia 1996. Nani in terracotta di manifatture venete sono in: Sotheby's 2005, pp. 158-161, nn. 342, 345.

³²¹ Cfr. Barbieri 1990, scheda n. 7.21.

³²² Puppi 1968¹; Puppi 1968², p. 246, nota 87.

³²³ Cfr. Primerano 1990, pp. 180-182, nn. 3-4; Zotti Minici 1994, pp. 391-395, nn. 900-901; Rigoli, Amitrano Savarese 1995, p. 605, nn. 890-891. Cfr. le serie di nani edite ad Augsburg

anche in questa rilettura italiana che bisogna cercare l'origine e l'ispirazione di alcune coeve interpretazioni del soggetto in pittura, in scultura o nella stessa porcellana.

Alcuni dei piattini con *Nani* dipinti da Aurelio facevano parte, prima della sua soppressione (1861), della collezione del convento di Sant'Angelo Magno ad Ascoli Piceno. Se questa circostanza sia il frutto di rapporti diretti stabiliti fra Aurelio e il convento non è possibile dirlo con certezza. Del resto il convento ascolano ha una tradizione molto antica di relazioni con Castelli, i cui prodotti sono particolarmente apprezzati, e la sua collezione comprende un gran numero di maioliche castellane³²⁴.

5.11 Un nuovo paesaggio

Nel corso del sesto decennio del secolo Aurelio Grue dunque intraprende, oltre a un interessante percorso di evoluzione stilistica, anche la strada verso un aggiornamento culturale che si riflette sulle scelte iconografiche.

Un altro fronte di sperimentazione è aperto su uno degli aspetti più caratterizzanti, e quindi più delicati, della tradizione della maiolica di Castelli: la rappresentazione del paesaggio.

nel secondo quarto del XVIII secolo da Martin Engelbrecht (1684-1756) e soprattutto da Albrecht Schmidt (1667-1744): Rigoli, Amirano Savarese 1995, pp. 603-604, nn. 888-889.

³²⁴ Cfr. Papetti 1995, p. 187 ss. Sulle maioliche di Castelli del convento di Sant'Angelo Magno cfr. Papetti 1998, p. 23. La richiesta di manufatti castellani ad Ascoli, nota da tempo (cfr. Mattioli 1939), è ricordata di recente da Paola Pierucci (2005, pp. 65-66). I contatti politici, economici e culturali che fanno da cornice a questi scambi, erano stati già tracciati da Francesco Savini (1915).

Introdotta com'è noto da Carlo Antonio, questa tematica ha avuto sin da subito un grande successo, condizionando a fondo gli sviluppi successivi della pittura su maiolica e assurgendo ben presto a soggetto simbolo della produzione castellana. Al punto tale che le modalità con cui era stata proposta da Carlo Antonio, nel modo di organizzare la scena, nella scelta e nell'accordo cromatico, vengono nei decenni a seguire fissate e codificate in un canone a cui tutti i pittori si adeguano, ognuno naturalmente secondo le proprie capacità artistiche, più o meno alte. Nasce così un vero e proprio genere di pittura su maiolica, dai caratteri determinati e riconoscibili.

Questo vale anche, e soprattutto, in relazione alla questione delle fonti iconografiche selezionate: le stampe dei Perelle, e in generale le formule del paesaggio classico del Seicento francese tradotte in incisione e divulgate in Europa da numerosi artisti, rimangono a lungo il modello di riferimento.

Questi prototipi tuttavia, sfruttati dalla fine del Seicento e lungo tutta la prima metà del Settecento, gradualmente vanno consumando il loro potenziale creativo e la rigidità degli schemi di riferimento rappresenta un limite alle nuove esigenze espressive.

In tal senso va interpretata l'esigenza di una rigenerazione del soggetto e la ricerca di più moderne elaborazioni formali, ricerca che conduce alla selezione di nuovi modelli a stampa e di nuovi autori. Saranno le incisioni di paesaggio di Marco Ricci (1676-

1729) uno degli strumenti privilegiati dalla bottega atriana per avviare questo processo di rinnovamento.

A Venezia, al rientro da due soggiorni in Inghilterra, Marco Ricci aveva infatti dato inizio a un personale percorso di ricerca, importante premessa al rilancio, nel panorama lagunare, del genere del paesaggio. Muovendosi in questa direzione, alla conquista di una luce nuova, il pittore getta in parte le premesse della grande stagione del vedutismo lagunare.

Negli ultimi anni della sua vita, all'incirca a partire dal 1723, Ricci si accosta a una tecnica non affrontata precedentemente e inizia un'esperienza come incisore che prosegue negli anni seguenti. Nelle incisioni egli ripropone, in una specie di sintesi, le tematiche e le sperimentazioni tecniche condotte già nei dipinti ad olio o nelle tempere. Alle acqueforti Ricci si rivolge con evidente curiosità per le possibilità offerte dal nuovo mezzo tecnico e vi si dedica probabilmente più per diletto personale, che con finalità commerciali. Ciononostante già un anno dopo la sua morte le incisioni del maestro vengono raccolte in un volume e pubblicate da Carlo Orsolini³²⁵ (1730).

È per il tramite delle stampe che, anche in questo caso, il maiolicaro può apprezzare i paesaggi e le vedute di Marco Ricci e in tal modo aggiornare e arricchire di nuove suggestioni il suo repertorio di immagini. Prendono così forma sui piatti gli inaspettati scenari delle colline bellunesi, luogo di intensi ritiri per

³²⁵ Le incisioni pubblicate da Orsolini sono venti (Bartsch 1978, 47, commentary part 3, pp. 174-207). A questo nucleo ne vanno aggiunte altre, attribuite a Ricci negli ultimi decenni. Cfr. Pilo 1961; Pilo 1963; Belluno 1968; Gorizia 1983, a.v., pp. 328-343.

Marco Ricci, che vi andava a soggiornare costantemente trovandovi dispiegata tutta la ricchezza di monti, acque, luci e colori, che poi riversava nelle sue pitture e nelle acqueforti.

Si riconoscono nelle scene dipinte da Aurelio perfino le diverse qualità arboree dell'entroterra veneto: le querce, le betulle dai tronchi luminosi e argentati, le conifere. Vi si ritrovano le tipologie edilizie, le torri, i comignoli a tronco di cono rovesciato.

Così la maiolica di Castelli si rinnova rivolgendosi a una delle più interessanti novità dello scenario artistico veneziano. Si deve ricordare del resto che, sebbene nel Regno di Napoli il ruolo di centro propulsore delle novità culturali sia com'è ovvio la Capitale, l'area abruzzese, e in particolare quella costiera e settentrionale, risente della presenza egemonica della Serenissima. Al rilevante peso economico di Venezia sull'area adriatica, e in modo particolare sul medio e alto Adriatico, fa riscontro infatti una sua indiscussa autorità e prestigio in campo politico, culturale e artistico che data molto indietro nel tempo: le influenze della cultura figurativa veneziana nel territorio abruzzese si documentano già nel Quattrocento. Influssi che sembrano rintracciabili sulla stessa maiolica di Castelli, come dimostra la presenza del leone di Venezia su alcuni esemplari settecenteschi³²⁶.

Nel grande vassoio sagomato con *Paesaggio e due alberi* (figg. 89-90) di collezione privata, appartenente a una serie di diversi esemplari analoghi, per forma e per fonte iconografica, Aurelio Grue

³²⁶ Cfr. Corrieri 1998, p. 177, n. II 191; Pescara-Castelli 1989, p. C 131, n. 605. Gli esemplari sono segnalati in: Pierucci 2005, p. 85 nota 68.

trascrive fedelmente l'incisione di Marco Ricci, di cui elimina soltanto le figure dei contadini e boscaioli intenti al lavoro³²⁷. Rispetto alla fonte, la scena è parzialmente ristretta in larghezza, mentre guadagna in altezza: ne deriva un certo alleggerimento rispetto all'originale, del quale conserva invece l'intensa carica luminosa. Sembra che il maiolicaro abbia compreso a fondo la propria fonte d'ispirazione e che le varianti che egli introduce siano funzionali a un'ulteriore accentuazione dei suoi specifici valori formali. Liberato infatti l'orizzonte da una serie di alberi che ne impedivano in parte la vista, un'onda di luce dilaga improvvisamente dal fondo su tutta la scena.

Nel *Villaggio sul fiume con traghetto*, anch'esso di collezione privata, la luce, proveniente da destra, sfiora le superfici calde e scrostate degli edifici, si annida sotto i tetti delle rimesse sull'acqua, sotto gli arconi (figg. 91-92)³²⁸. Nell'atmosfera serena e silenziosa che avvolge la scena, la memoria degli insegnamenti di Tiziano, a cui molto devono i paesaggi ricceschi, si materializza nel modulo della torre quadrangolare³²⁹. La selezione cromatica di Aurelio predilige in questo caso, come pure in altre opere degli stessi anni (fig. 93), i toni azzurrini e grigi che l'acqua raccoglie e riflette nel tentativo, riuscitissimo, di rendere la qualità dell'aria densa di umori che impregna e penetra ogni cosa.

³²⁷ Per l'acquaforte cfr. Pilo 1963, n. 205.

³²⁸ Per l'incisione cfr. Pilo 1963, n. 206.

³²⁹ Cfr. Chiari 1982, nn. 81, 99, 133. Il raro soggetto è affine a quello su un vaso della manifattura Cozzi (Hess 2002, p. 230 ss., n. 40).

L'interesse suscitato dal *Villaggio sul fiume* si accresce inoltre per il fatto che in basso, sullo sfondo dell'acqua, vi compare una delle rarissime sigle: "AG:P:", ovvero Aurelio Grue Pinxit.

Questi esemplari propongono fra l'altro un radicale rinnovamento non solo per i soggetti rappresentati ma anche per le forme dei piatti. Un aspetto di omogeneità che accomuna tutte le opere appartenenti alla serie è costituito infatti dalla loro singolare morfologia. Si tratta di eleganti vassoi dai bordi centinati e mossi, decisamente innovativi rispetto alla produzione tradizionale. Le tipologie precedenti dei piatti da pompa, dei piattini a tesa larga o stretta, mostravano tutte una superficie rigorosamente uniforme e compatta, sulla quale il colore e il disegno si distendevano senza difficoltà. Spettava alla decorazione il compito di trasmettere all'oggetto movimento e luminosità, facendo vivere la materia inerte.

Le nuove forme di questi anni intendono invece interpretare le esigenze di un gusto, tipicamente rococò, che fa del movimento e della variazione continua la sorgente di ogni piacere estetico.

Queste originali tipologie centinate godono di grande diffusione nei centri italiani più aggiornati di produzione maiolica, in particolare nel corso della seconda metà del secolo³³⁰. Alle nostre date però tali vassoi sono prerogativa di una fabbrica italiana emergente, quella di Nove, presso Bassano, di cui si è già avuto modo di parlare, diretta da Pasquale Antonibon, il quale, trovatosi a capo della manifattura alla morte del padre Giovanni Battista

³³⁰ Ad es. nelle fabbriche di Faenza, Imola, Torino.

nel 1737, si dichiara orgogliosamente l'inventore di queste che definisce "terraglie a stampo"³³¹.

Sebbene non possa escludersi la realizzazione in proprio delle sofisticate maioliche centinate nella bottega atriana, sembra tuttavia più probabile che esse vengano acquistate già foggiate, sotto forma di biscotto pronto da decorare, forse proprio presso i rivenditori dei prodotti Antonibon³³².

5.12 Ultime tracce nei documenti

Con queste opere si arriva ormai allo scorcio del sesto decennio del Settecento, ad anni carichi di importanti cambiamenti. Nel 1755 è morto infatti il duca Rodolfo senza lasciare eredi e pertanto riceve il titolo ducale sua sorella, Isabella Acquaviva³³³. Ma nel giro di pochi anni passa a miglior vita anche la duchessa (1760). Si estingue così la famiglia Acquaviva del ramo dei duchi di Atri, mettendo fine, dopo secoli, a un pezzo di storia della città. Inizia il processo di devoluzione per cui la città e i feudi di Atri sono trasferiti alla Regia Corte, tornano cioè al Regno di Napoli³³⁴.

³³¹ Cfr.: Ferrari, Scavizzi 1981, p. 24; Bassano 1990, pp. 20, 22, 82 (quest'ultima per la citazione, da un documento in Archivio di Stato di Venezia, 1751, sett. 11).

³³² L'occasione per acquistare prodotti del genere può essere rappresentata, come si è detto, dall'annuale fiera di Senigallia. I rapporti fra le manifatture abruzzesi e gli Antonibon non sono d'altronde a senso unico: la manifattura Antonibon, ad es., mostra l'influsso di decorazioni a paesaggio di tipo castellano (cfr. Sotheby's 2007², n. 41).

³³³ Isabella (1703-60), duchessa dal 1755, è moglie di Filippo Strozzi duca di Bagnolo (Litta 1843).

³³⁴ Tale processo di acquisizione, nell'ambito del quale viene steso il citato inventario del 1760, prevede il pagamento da parte del Regio Fisco di 240.000 ducati per appianare le richieste dei pretendenti all'eredità (Giustiniani 1797, p. 57). Il titolo di duca - senza potestà

Non è facile ricostruire con precisione che effetti questi rivolgimenti abbiano sulla popolazione, che probabilmente non subisce grandi traumi e conquista anzi definitivamente la libertà da un potere in fin dei conti ancora feudale. Perde invece qualcosa in termini di prestigio politico e, soprattutto, di indotto economico che in qualche modo la presenza della famiglia ducale poteva ancora garantire. In questo senso va letto forse il racconto di Nicola Sorricchio che con amarezza lamenta che taluni suoi concittadini rimpiangono i duchi e dice che “pure moltissimi esservi tra i nostri cittadini, invece della cara Libertà, desiderare a ogni potere, di tornare al duro, e molesto vassallaggio degl’istessi Acquaviva!”³³⁵.

Anche a Napoli del resto si compie un ciclo con la chiamata, nel 1759, di Carlo di Borbone al trono di Spagna, per la morte di Ferdinando VI. Carlo parte lasciando in città suo figlio Ferdinando, affiancato, a causa della sua minore età, da un Consiglio di Reggenza, il cui personaggio di maggiore spicco è il ministro Bernardo Tanucci. La cosa per noi più interessante è che Carlo, quasi considerando la Real Fabbrica della porcellana di Capodimonte una sua proprietà privata, fa smantellare gli impianti, porta con sé macchine, disegni, modelli e ordina di “demolire tutte le fornaci e distruggere tutti i comodi attinenti a quel mestiere, per non lasciarne memoria”³³⁶.

feudale - sarà concesso in seguito a Carlo Acquaviva del ramo dei Conti di Conversano (Litta 1843).

³³⁵ Sorricchio 1889, p. 41.

³³⁶ Minieri Riccio, Novi 1980, p. 12. Cfr. Strazzullo 1979, p. 151; Schipa 1923, p. 211; Stazzi 1972, pp. 101-108; Giusti 2007, p. 25.

Del 1759 è anche l'ultima testimonianza di Aurelio Grue vivente: il documento, già citato, che lo vede protagonista assieme a Nicola Sorricchio³³⁷. Dopo questa data il suo nome scompare dagli atti notarili e si perdono definitivamente le sue tracce. Il registro dei morti della Parrocchia di Santa Maria tace. Sappiamo solo che nel 1763, quando suo figlio Carlo Antonio sposa Laura Simonacci, l'atto dotale è stipulato "nella casa delli Sig.ri Carlo Antonio e Can.co D. Isidoro Grue": Aurelio è dunque già morto³³⁸. Bisogna aspettare invece l'anno successivo per trovare un riferimento esplicito alla morte dell'artista, in un atto rogato "*domi heredum quondam Aurelii Grue*"³³⁹.

Non è chiaro il motivo per cui la sua morte non è annotata nei registri parrocchiali, come avviene invece per il resto della sua famiglia e per sua moglie Livia, che passa "di questa a miglior vita" nel 1766³⁴⁰. Stupisce in particolare il fatto che Aurelio Grue non lasci alcun testamento, una pratica frequente a quei tempi e auspicabile nelle famiglie in possesso di rendite e beni di una certa consistenza.

L'assenza di testamento determina, fra l'altro, non pochi problemi ai numerosi eredi che per molti anni conservano tutte le proprietà indivise³⁴¹. Secondo una specie di consuetudine familiare, così come don Domenico, alla morte di Carlo Antonio nel 1723, si era preso cura e in qualche modo si era reso tutore dei nipoti, allo

³³⁷ Cfr. doc. 41.

³³⁸ Cfr. doc. 50.

³³⁹ Cfr. doc. 52.

³⁴⁰ Cfr. doc. 54.

³⁴¹ Cfr. doc. 61.

stesso modo si comporta adesso il canonico Isidoro con i figli di suo fratello Aurelio.

Isidoro, assieme al primogenito Carlo Antonio, gestisce la grossa proprietà che Aurelio ha lasciato e lo si trova così impegnato nel corso degli anni Sessanta e Settanta in numerose attività di compravendita per conto degli eredi Grue³⁴². Solo nel 1772, e poi ancora nel 1777³⁴³, gli eredi di Aurelio procedono alla divisione dei beni “per evitare qualche litigio, e rancore...”³⁴⁴. Con la morte del vecchio zio nel 1779³⁴⁵ i figli di Aurelio rientrano definitivamente in possesso di tutta la proprietà.

Vale la pena seguire ancora per qualche decennio il destino delle ricchezze di Aurelio che alla morte di alcuni suoi figli, nel corso della seconda metà del Settecento, tornano in buona parte nelle mani del primogenito Carlo Antonio³⁴⁶. Questi muore nel 1806, nello stesso anno in cui la figlia Rosa, sua “erede universale”, sposa Francescantonio Grue, il nipote del dottore Francesco Antonio Saverio³⁴⁷: gli eredi dei due interpreti più originali della maiolica castellana del Settecento riuniscono in questo modo i due rami della famiglia³⁴⁸. Alla morte di Francescantonio (1824)³⁴⁹

³⁴² Cfr. docc. 51, 53, 57, 58, 59, 61, 52, 55, 56, 62, 63, 65.

³⁴³ Cfr. doc. 68.

³⁴⁴ Cfr. doc. 64.

³⁴⁵ Cfr. docc. 69, 70.

³⁴⁶ L’assetto definitivo dell’eredità di Aurelio, vede quest’ultima divisa in due tronconi facenti capo rispettivamente al primo e all’ultimogenito: Carlo Antonio (che continua con sua figlia Rosa) e Domenico (che continua con suo figlio Antonio).

Dalle loro due famiglie discendono i due unici ceppi Grue che sopravvivono ad Atri nei decenni successivi. Va precisato però che Carlo Antonio ha solo figlie femmine e la trasmissione del suo cognome ai nipoti è possibile solo perché sua figlia Rosa sposa un cugino Grue, Francescantonio.

³⁴⁷ Cfr. docc. 78, 76, 77.

³⁴⁸ Con il matrimonio di Rosa e Francescantonio si origina un ceppo dei Grue di Atri che, sebbene acquisti tramite Rosa i beni di Carlo Antonio, il primogenito di Aurelio - e quindi gran

risale il primo inventario dettagliato che dà conto di un

parte dell'eredità di Aurelio e in particolare la sua casa e l'Archivio di famiglia (cfr. doc. 81) - sarà sempre considerato un ramo discendente dal dottore Francesco Antonio Saverio.

Nei decenni seguenti la morte di Aurelio Grue ad Atri sopravvivono solo due tronconi della famiglia: oltre a questo dei discendenti da Francescantonio e Rosa (ovvero dal Dottore da un lato e da Aurelio dall'altro), resta quello dell'unico figlio maschio di Aurelio che ha una progenie duratura, l'ultimogenito Domenico.

Alle due diverse famiglie corrispondono differenti abitazioni:

1) I primi ereditano la casa di Aurelio Grue che da Carlo Antonio passa a sua figlia Rosa e a suo marito Francescantonio Grue, i quali con un ultimo atto del 1807 (cfr. docc. 79, 80) definiscono la loro posizione rispetto allo zio di Rosa, Domenico, garantendosi la proprietà esclusiva dell'edificio del quarto di Santa Maria. Bisogna precisare però che essi abitano un'altra casa, sita nel quarto di Santa Croce, acquistata probabilmente dai novelli sposi quando la casa di Santa Maria era ancora occupata dai genitori di Rosa, Carlo Antonio - che muore nel 1806 - e Caterina Spinuzzi, che alla morte della stessa Rosa (1816) risulta ancora vivente. Rosa e Francescantonio muoiono molto presto e lasciano due figli, Anna e Saverio, ancora minorenni: questi ultimi pertanto continuano a vivere nella casa dei genitori in Santa Croce. Qui Saverio risiede anche dopo il matrimonio con Maria Maddalena Catucci (1826). È invece un figlio di questi ultimi, Carlo Maria, che torna ad abitare nella casa di Santa Maria: ristruttura l'immobile - come dimostra l'anno, associato alle sue iniziali, leggibili ancora oggi sulle sovrapporte in ferro battuto - in vista del suo matrimonio con Antonietta Di Benedetto (1899), quando cioè deve lasciare la casa natale, che resta con ogni probabilità al primogenito di Saverio e Maddalena, Francescantonio Maria, e a sua moglie Francesca Da Paola De Rosa (è comunque con i figli di Carlo Maria che continua la famiglia, con Saverio e Giuseppe Maria e con i figli di quest'ultimo Maria e Carlo). In sintesi il primo ramo dei Grue abita in un primo tempo (con Carlo Antonio) la casa di Santa Maria, in un secondo (con Rosa e Francescantonio e poi con Saverio) una casa in Santa Croce; solo alla fine (con Carlo Maria) si ristabilisce nella casa di Santa Maria.

2) La famiglia di Domenico si stabilisce in una casa nel quarto di Santa Croce. Se a Carlo Antonio, primogenito di Aurelio, era toccata infatti la casa del quarto di Santa Maria, l'altro figlio Domenico - il solo, come si è detto, a garantire la sopravvivenza della stirpe di Aurelio - stabilisce la sua famiglia nel quarto di Santa Croce, in una casa ereditata da Orazio Ricci, fratello di Livia Ricci e pertanto suo zio materno (cfr. docc. 60, 62). Con alcune permuthe infatti (cfr. docc. 64, 79, 80) Domenico rinuncia alla sua porzione di casa paterna e si assicura la proprietà esclusiva di tale abitazione. Tutti i suoi discendenti faranno capo a questa casa nel quarto di Santa Croce, dove infatti è ancora oggi un secondo *Vico Grue* (il primo è quello che costeggia la casa di Santa Maria). Così, mentre la casa di Aurelio Grue passa nelle mani di quelli che sono considerati i successori del Dottore, i suoi eredi da Domenico in poi vivono stabilmente nel quarto di Santa Croce.

Che relazione ci sia poi fra questa casa di Domenico Grue e quella, sempre in Santa Croce, dove vanno a vivere Rosa e suo marito Francescantonio Grue è difficile dirlo, ma è probabile che si tratti di edifici vicini fra loro.

Un catasto del 1824 (cfr. docc. 85, 86) documenta in Santa Croce entrambi i nuclei familiari: quello di Domenico, che vi abita con i figli del suo primogenito Antonio, già morto, e con la moglie di questi, Maria Salomone; quello di Francescantonio, che vi abita col figlio Saverio, poiché Rosa è morta nel 1816. In un documento del 1843 (cfr. doc. 87) ancora in Santa Croce vivono: nella casa di Domenico, Isidoro, primogenito di Antonio e Maria Salomone, con la moglie Eleonora Massimi; in quella di Francescantonio, il figlio Saverio con Maddalena Cantucci.

Un altro figlio di Antonio Grue e Maria Salomone, Aurelio, grazie al quale poi prosegue la stirpe di Domenico - mediante il figlio Antonio, i figli di questo Aurelio e Arnaldo, il primo dei quali è il noto caduto nella battaglia di Adua, il figlio di Arnaldo, Aurelio, e il figlio di questi, Arnaldo - avendo ceduto a Isidoro la casa paterna si è stabilito con la moglie Maria Luisa Martinetti nel quarto di San Giovanni, probabilmente nella casa rimasta di proprietà Grue fino a non molti decenni fa, corrispondente all'attuale civico 16 di via Aurelio Grue.

³⁴⁹ Cfr. doc. 84. Rosa Grue muore già nel 1816.

patrimonio, ancora nel 1806 oggetto di un'ennesima causa, vasto ed eterogeneo³⁵⁰. Nell'occasione viene inventariato anche l'archivio della famiglia Grue, destinato poi a scomparire definitivamente³⁵¹.

³⁵⁰ L'Inventario dei Beni viene redatto nel 1824 quando Francescantonio Grue muore e lascia orfani, essendo già defunta Rosa (1816), i figli Saverio e Anna, minorenni. Con i tutori dei giovani e un'équipe di testimoni e periti, si provvede a inventariare il patrimonio rinvenuto nella casa dei coniugi (cfr. doc. 81) e in altri immobili di loro proprietà (cfr. docc. 81, 82, 83). I beni dei coniugi provengono verosimilmente in parte da Aurelio, tramite Carlo Antonio, e in parte dal Dottore, tramite Saverio: in questo risiede il loro valore, poiché, ricongiuntesi le storie - e le ricchezze - dei due interpreti più originali del Settecento castellano, i loro libri, le loro incisioni, i loro dipinti, gli arredi, i gioielli lussuosi offrono uno spaccato di quello che deve essere stato il loro orizzonte culturale, l'ampio ventaglio di interessi, il livello di vita raggiunto. Un'importante, ultima, testimonianza della fecondità e della vitalità intellettuale di una dinastia di maiolicari giunta alla fine della sua parabola.

³⁵¹ L'Inventario dell'Archivio di famiglia è stato redatto nell'ambito del più generale inventario dei beni di Francescantonio e Rosa, di cui è parte integrante (Cfr. doc. 81). La sua importanza deriva dal fatto che, essendo andato disperso l'Archivio, finora ne possedevamo solo poche tracce nelle citazioni di studiosi, come Bindi o Cherubini, che avevano potuto consultarlo nell'Ottocento. I documenti dell'Archivio, i più antichi dei quali risalgono ai primi del Seicento, comprendono molte carte relative ad Aurelio e al fratello Isidoro, ai figli e alle vicende patrimoniali, e offrono la possibilità di riscontri precisi con i documenti originali rintracciati (ad es. le divisioni del 1772 e 1777). Altri riguardano Carlo Antonio, i suoi figli e i fratelli, o diversi esponenti della famiglia Grue, anche del ramo del Dottore, il cui materiale doveva essere confluito nell'Archivio atriano mediante il nipote Francescantonio.

CONCLUSIONI

La capacità di rinnovare le tipologie e le soluzioni decorative delle maioliche lungo tutto l'arco di tempo che va dal XVI al XVIII secolo è senza dubbio una delle caratteristiche che contraddistinguono le botteghe di Castelli rispetto alla maggior parte dei centri ceramici italiani.

A partire dal periodo della messa a punto, nell'ambito della bottega Pompei, della tipologia *Orsini-Colonna*, passando per le maioliche "turchine" e poi per quelle "compendiarie", Castelli conserva un ruolo di primo piano nello scenario italiano e vanta una longevità e una capacità di sopravvivenza alle fasi di crisi e recessione economica che è pressoché unica. Alla grave crisi che colpisce, fra gli altri, anche il settore ceramico nel corso della prima metà del Seicento, i maiolicari abruzzesi reagiscono ad esempio con la messa a punto e la commercializzazione del nuovo genere di maiolica istoriata che consentirà loro non solamente di superare le difficoltà del momento, ma di conquistare progressivamente negli anni a seguire il mercato italiano e straniero.

Non c'è dubbio che alla base di questo successo dei prodotti abruzzesi c'è la capacità dei ceramisti castellani di intercettare di volta in volta, e tempestivamente, le variazioni del gusto e delle richieste del mercato. Ciò avviene prima di tutto sotto il profilo tecnologico, rispetto al quale basti pensare alla precocità con cui a

Castelli viene introdotto l'uso dell'oro dato in terza cottura - nel Cinquecento, con i servizi "turchini", ovvero con un largo anticipo rispetto agli altri centri ceramici - o, nel secolo successivo, all'attenzione dei ceramisti castellani per le porcellane importate dall'Oriente, di cui studiano e ripropongono le decorazioni, o ancora agli esperimenti di cottura "a fuoco di muffola" condotti già nel Settecento nella bottega Grue di Atri e ripresi, nei primi anni del secolo successivo, da Gesualdo Fuina.

L'aggiornamento alle nuove tendenze sotto il profilo dei motivi decorativi e dei soggetti rappresentati, avviene invece mediante lo strumento delle incisioni, che veicolano fino a Castelli, insieme con le immagini in senso stretto, mode e tendenze provenienti dai grandi centri di elaborazione culturale italiani e stranieri.

Un ruolo rilevante riveste dunque sotto questo profilo l'individuazione delle stamperie, come quella dei De' Rossi a Roma o dei Remondini a Bassano: qui i castellani si rifornivano di numerose incisioni "alla moda", che rappresentano fra l'altro, come si evince dalla documentazione d'archivio, una delle voci più significative fra i beni mobili in loro possesso registrati in occasione della redazione di inventari di beni.

Le stampe, così come altri prodotti necessari all'attività delle botteghe, possono essere acquistate dai castellani anche in occasione di appuntamenti fieristici, il più importante dei quali è, fra il Seicento e il Settecento, quello organizzato nella città di Senigallia.

Nel processo di messa a punto e perfezionamento del genere istoriato e nella pratica di continuo aggiornamento stilistico e iconografico del genere, alcune botteghe castellane si distinguono dalle altre: è il caso della bottega della famiglia Grue, che rappresenta il centro dove viene elaborata la maggior parte delle novità e che svolge un ruolo di traino per le altre manifatture di Castelli.

Per la bottega Grue di Atri (che rappresenta uno dei vari esempi di quei fenomeni di migrazione di maiolicari da Castelli ad altri centri abruzzesi) la documentazione d'archivio ci restituisce dettagli inediti relativi da un lato alle dinamiche interne alla bottega - l'organizzazione del lavoro, le modalità di trasmissione delle conoscenze necessarie di padre in figlio, gli investimenti degli introiti derivanti dall'attività produttiva, l'impegno costante nell'aggiornamento dei repertori iconografici - dall'altro ai rapporti che la bottega intrattiene all'esterno con committenti illustri e alte personalità della corte napoletana. I documenti consentono di fotografare situazioni altrimenti non attestabili e restituiscono uno spaccato reale della vita di una bottega del Settecento.

In questo quadro si è scelto di non approfondire, perché ritenute non essenziali ai fini della ricerca, le manifestazioni più tarde del genere istoriato: i vari casi di *revival* e le problematiche connesse ai fenomeni di collezionismo ottocenteschi, il mercato antiquario di quegli anni e la problematica dei falsi d'epoca.

Allo stesso modo non si è fatto riferimento ai contatti verificabili, soprattutto sotto il profilo iconografico, ma non solo, fra gli istoriati castellani e le produzioni analoghe realizzate in altre aree europee, in special modo francesi e olandesi, contatti che meriterebbero, per il fatto di non essere affatto scontati, ulteriori ricerche e approfondimenti.

DOCUMENTI

A.S.TE.: Archivio di Stato di Teramo

1.

1701 dicembre 19, Atri, in quarto Sancte Marie, iuxta plateam publicam.

Antonio Ronci di Atri, procuratore di don Domenico Grue di Castelli³⁵², avendo già comprato da Pietro Antonio e Gennaro Palazzo, fratelli, di S. Margherita³⁵³, un appezzamento di *tomolate*³⁵⁴ *trentacinque*, sito nella piana del Vomano, e avendo riscattato debiti contratti con vari creditori della famiglia Palazzo, acquisisce ora la piena proprietà di detto bene.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1701.

2.

1702 gennaio 14, Atri.

Antonio Ronci di Atri, procuratore di don Domenico Grue di Castelli, contrae con Lorenzo [*Bitus*], *clericus* di Casoli³⁵⁵, un censo annuodi ducati 11 e carlini 40, sui primi frutti di

³⁵² Castelli, Teramo.

³⁵³ S. Margherita, Atri, Teramo.

³⁵⁴ Unità di misura agraria equivalente a circa 1/3 di ettaro, mq 3333.

³⁵⁵ Casoli, Atri, Teramo.

una chiusa, sita a Città Sant'Angelo³⁵⁶, per il capitale di ducati 120.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1702.

3.

1723 maggio 17, Atri, Convento di S. Antonio Abate fuori le mura.

Testamento di Carlo Antonio Grue, che istituisce eredi i figli Francesco Antonio Saverio e Anastasio, nati da Ippolita Pompei di Castelli, sua prima moglie, e Aurelio, *colla professione della pittura in mia casa*, Isidoro, *colla professione di maestro di cappella*, e Liborio, *di pittura*, nati da Orsola de Virgiliis di Colleciovino³⁵⁷, sua seconda moglie. Chiede di essere sepolto nella Chiesa di S. Pietro di Castelli.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1724. Trascritto da L. Arbace 2002.

4.

1724 gennaio 27, Atri.

Isidoro Ricci e Orazio, suo figlio, comprano da *Ianuario Perfetti e Anna Marchiani, coniugi*, un appezzamento di

³⁵⁶ Città Sant'Angelo, Pescara.

³⁵⁷ Colleciovino, Teramo.

terreno, con vigna ed alberi, sito in Atri, in S. Lucia³⁵⁸, al prezzo di ducati 37.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1724.

5.

1724 aprile 6, Atri.

Orazio Ricci, che agisce per Isidoro, suo padre, compra da Blosio Carroccio e Domenico, suo figlio, un appezzamento di terreno a querceto ed uliveto, sito in Atri, in S. Lucia, al prezzo di ducati 26 e assi 13.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1724.

6.

1724 dicembre 12, Atri.

Orazio Ricci, che agisce per Isidoro, suo padre, compra da Domenico de Angelis un appezzamento di terreno, sito in Atri, *in contrata ubi dicitur del Rovo*, al prezzo di ducati 17.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1724.

³⁵⁸ S. Lucia di Roseto degli Abruzzi, Teramo.

7.

1725 settembre 17, Atri.

Antonio del fu Geronimo Graziosi vende a Isidoro Ricci una casa *membrorum duorum supra et unius infra*, sita in Atri, nel quartiere di S. Giovanni, al prezzo di ducati 58 e carlini 8 ed estingue, con il ricavato, debiti contratti.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1725.

8.

1726 febbraio 18, Atri.

Orazio Ricci, che agisce per Isidoro, suo padre, *civitatis Therami, habitatoris multis ab hincannis huius civitatis Hadrie*, compra da Giacomo Ortense un appezzamento di terreno e sue pertinenze, in pessimo stato, sito in Atri, *in contrata ubi dicitur di Santa Lucia delle Traversine*, al prezzo di ducati 16, come da promessa a vendere del 1724 maggio.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1726.

9.

1726 aprile 8, Atri.

Nicolao Andrei di *Giovannangelo* di Mutignano, vende a Orazio Ricci, che agisce per Isidoro, suo padre, *civitatis Therami, incole civitatis Hadrie multis ab hinc annis absentis*, un appezzamento di terreno, sito in Atri, nel territorio di

Mutignano, *in contrata ubi dicitur del Fonte del Rovvo*, al prezzo di ducati 17 e assi 51.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1726.

10.

1726 aprile 8, Atri.

Nicolao Andrei di *Giovannangelo* salda a Giovanni Bernardino Merlitti l'acquisto di una cantina, sita in Mutignano, per complessivi ducati 43 e assi 86, grazie al ricavato della vendita di un appezzamento di terreno ad Orazio Ricci, procuratore di Isidoro, suo padre, *civitatis Therami, incole civitatis Hadrie multis ab hinc annis absentis*.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1726.

11.

1726 aprile 9, Atri, domi Isidori Ricci, in quarterio Sancte Crucis.

Testamento di Isidoro Ricci, *civitatis Hadrie, habitatoris multis ab hinc annis huius civitatis Hadrie*, e di Regina Martelli, *de Hadrie*, coniugi, che istituiscono erede universale il figlio Orazio. I testatori lasciano inoltre a ciascuna delle figlie, Dorotea Cherubina, al secolo Giovanna Antonia, a Livia e Maria, nel caso volessero monacarsi, ducati 300, in beni mobili o immobili, oltre ad una rendita di ducati 5; nel caso volessero sposarsi, lasciano, a titolo di dote, ducati 700.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1726.

12.

1726 agosto 3, Atri, domi reverendi domini don Dominici Grue, de Castellis, habitatoris huius civitatis, in quarterio Sancte Marie, iusta vias publicas, ortum Gaspari et Petri Conti.

Bernardo Pompei, agendo per sé ed i suoi fratelli, riscatta un censo annuo contratto con Isidoro e Liborio Grue, figli e coeredi di Carlo Antonio, *nunc commorantes in hac civitate Hadrie*, che agiscono per sé e Aurelio, *eorum fratris, commorantis cum eis*, per un capitale di ducati 50, come da rogito del notaio Mariano Toro di Tossicia³⁵⁹ del 1717 ottobre 27.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1726.

13.

1726 settembre 16, Atri.

Don Domenico, Aurelio e Liborio Grue, *habitatores huius civitatis Hadrie*, nominano Isidoro Grue loro procuratore nella divisione dei beni di Carlo Antonio Grue.

Originale in A.S.TE., Notarile, Giacinto Liberatore da Scorrano 1726. Si tratta di un rogito di Francesco Matteo Binni allegato a un atto di Giacinto Liberatore.

³⁵⁹ Tossicia, Teramo.

14.

1726 settembre 22, Atri.

Aurelio Grue di Castelli sposa Livia Ricci, in Atri.

Il signor Aurelio Grue delli Castelli, Diocesi di Penne³⁶⁰, fu sacramente congiunto in matrimonio colla signora Livia Ricci di questa città, da me Domenico Torinese, curato della Cattedrale d'Atri, domi, con licenza in scriptis del Reverendissimo signor Vicario Generale Canonico Ascanio Brigotti, fattesi prima le tre solite denuncie e tutte le altre cose comanda la Santa Romana Chiesa. Presenti li testimoni, Felice Silvestrone di Motignano, sagrestano, la signora Eleonora Aloisi ed altri.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Chiesa cattedrale di S. Maria, Libro II dei matrimoni, 1661-1729, c. 336r.

15.

<1726> ottobre [8], Atri.

Divisione dei beni di Carlo Antonio Grue fra don Domenico, suo fratello, Francesco Antonio e Anastasio, figli del primo matrimonio, da una parte, e Aurelio, Isidoro e Liborio, *habitatores huius civitatis Hadrie*, figli del secondo matrimonio, dall'altra. Fra i beni ereditari figurano la casa paterna e sue pertinenze (cantina, fondaco, chiusa, pollaio, cucina), sita in Castelli, e una masseria, sita in Mascioni³⁶¹ e sue pertinenze. Il valore della porzione di casa paterna

³⁶⁰ Penne, Pescara.

³⁶¹ Mascioni, Campotosto, Aquila.

pervenuta ad Aurelio, Isidoro e Liborio è stimato in ducati 77 e grani 7,5.

Originale in A.S.TE., Notarile, Giacinto Liberatore da Scorrano 1726. Battistella 1985 (p. 214 nota 29) lo data 18 ottobre 1726 sebbene riscontri che il documento sia in data 1717.

[...]

Tra i beni mobili si sono eletti da esso Anastasio i seguenti; videlicet: una clave col suo maniero; un alzinetto con tre piedi; una [...]; dui [...]; un candeliere d'ottone da oglio; un gratta[...]; un fiasco di stagno d'una carrafa; una cassettera; [...]; un mortaio di marmo col suo battente di legno; un secchietto da metter in fresco; un filarello da lana; una cassa di noce colla sua [...]; un telaro con suoi fornimenti; un'acchetta; il cane della bottica; una cassa vecchia di abbete; una cassetta per conservar con [...] di vetro per il vino; tre fiasconi uno pieno di acqua e gli altri vacanti; un barilotto; un tavolino nero e l'altro [...] d'abbete; due casse d'abbete; quattro sedie alte di [...]; tre coltelli di mani[...];[...]; un [...] di ottone [...]; un lavamani; due sedie di [...]; sei quadri à campagnole di cornice nera; un [...] con cornice nera; un ritratto di [imina]; un Cristo che v`a al monte Calvario con cornice nera e con [filigrana]; uno specchio grande con cornice nera; un quadro di grandezza simile allo specchio con San Girolamo con cornice nera; un [cembalo]; due quadretti di [...] con animali; [...] con cornice sfogliata; un San Antonio in carta grande; un crocifisso in carta; un altarino d'ebano con San Gioacchino; una carta di otto some; un altro carratello di tre some; [...] cinque; [...] para di viligiette; un carpassino [...]; tovaglie da faccia numero quattro; dui musali da tavola; quattro salvietti da tavola; [...]; quattro paia di guanciali con cuscini; tre para di lanzuoli; un letto consistente in due materazzi con i sacconi e con i suoi bandi e tavole; due coscini; una coperta di pelo d'agnelli; un'altra di lana di color giallo; due coverte bianche di lana; [...];

un setaccio; [...]; una gabbia di ferro filato; una carta coi ritratti dei re di Spagna; [...]; una tavola di noce con i suoi [...]; [...].

Di più da detto Isidoro sia riconsegnato ad esso don Anastasio la infrascritta robba propria della di lui madre Ippolita [...]: un zenale di seta [...]; una tovaglia da faccia [...]; tre [...] da figlioli; una camigiola da figlio [...]; una tovaglia di [...]; una tovaglia di seta rigata a color [...] e rossa; un pezzo di rete poco meno di una canna; due coppoline; tre para de maniche da donna; tre file di corallo; una mantella rossa; una coverta nuova de bombace; [...] un paro d'orecchini d'oro [...] con dieci pezzetti da parte per ciascuno; [...].

Tra i beni mobili poi si sono scelti per esso domino Francescantonio i seguenti: [...]; un scaldaletto; una cocchiara da [...]; una [...] di rame; un altro cucchiarino di ferro per frigere; un altro [...] di ferro; un scumarolo di ferro; una catena; [...]; dui piedi; una tenaglia; una paletta; [...]; un candeliero d'ottone da candela; due fiasche d'una carrafa d'uso; un archibuggio; due lucerne; un banchetto piccolo con la sua chiave; un tavolino negro; un altro grande d'abbete; due casse d'abbete; quattro sedie di velli alte e due basse; tre coltelli con manichi d'osso; tre cocchiari d'argento basso; un'arca da far pane; un setaccio; il banco da sedere in chiesa in commune con gli altri fratelli; un arcone da tener grano; tre tavole da portare il pane; una secchia; un cassettone con vasi da tener oglio; una sella vecchia, staffe e briglie ancor vecchie; una seggia di vella al presente guasta; un'imbottatura di legno; due sedie di coiro; una botte di dieci some; due carratelli di diece some l'uno; sei quadri à campagnole, e di essi due con cornice nera e quattro senza cornice; due quadri grandi uno à campagnole, e l'altro con marina senza cornice; un altro quadro con una Venere senza cornice; un altro con San Girolamo con cornice nera; un ritratto di un cardinale; un quadretto à campagnole con cornice indorata, e vecchia; due tele fisse al muro con teste; un quadretto con una mano col [...] sopra; due altri quadretti con pittura d'un idolo, e soldati; un quadretto con la morte di San Giuseppe; un altro col Presepio; un altro grande con cornice nera con Santa Caterina; sette carte con pittura dei Sette Sacramenti; un reliquiario in forma di quadro; un quadro con una dama; due carte

del Tempesta con caccia; la carta di San Giovanni Battista; un quadro con puttini; una macchia con San Francesco Saverio, e Madonna del Rosario; la carta della guerra di Alessandro con Dario; due paia di calzonetta; un corpettino bianco; tovaglia da faccia numero quattro; due mantile da tavola; quattro salviette da tavola; para cinque di sottocalzette; quattro vesti da coscini; una fasce; un letto consistente in due materazzi con saccone con i suoi banchi e tavole; una coperta di color bronzino; un'altra a color d'oro; una coperta rossa; ferri da sostener travacche numero quattro; una travacca color bronzino di pezzi sette; un banco da lavorar legnami; un mezzo tomolo da misurar grano; un tripede di color verdonico; [...].

Per portione de mobili idem toccati ai medesimi [Aurelio, Isidoro, Liborio]: un caldaro d'un barile; una frissora di rame; un braciere; un caldaruccio di mezza conca; due coprifuochi con i pomi d'ottone con paraceneri; una tenaglia; una paletta; due pezzi di capifochi vecchi; una statera; un fiasco di carrafe due; un speto da porchetta; un bacile di rame; due casse; tre paia di sottocalzette; tre mantili da tavola; otto camizie; quattro paia di calzonetti; sette salviette; un mantile da pane; quattro lenzole; due carpettine; quattro sopravesti da cucina; quattro para di pedali; un ferraiolo vecchio di scarlato; una spada con manico d'argento; una scattola d'argento; un ferraiolo vecchio turchino; quattro carte con bastoni nelle quali sta effigiata la cupola di Santa Gnesa; la Galatea di Carlo Maratti in carta; [...]; una caldarella da tener bianco; una coperta di pella d'agnelli; una botte di sette some, un'altra di sei some, un'altra di some cinque con due carratelli d'abete.

Beni che restano indivisi tra essi cinque fratelli, e sono i sottoscritti, videlicet: la metà d'una bottega da far maioliche con orto, e fornace alla via della case giusta d'avanti detta strada, dietro l'orto, e li colli, da un lato la casa di Bartolomeo Grue, e dall'altro la casa di Berardino Nardangeli; item la metà d'una casetta campestre a Masciuni, nel territorio d'Acquaviva con la vaschia, tinello, pietra, e forno, ad essa aderenti; item il caldaro da cuocer mosto col suo maniero e cocchiara e ammettello di rame; item la metà dell'entrata della casa patrena di valore ducati

quindici secondo la stima fatta da detto Ronco; item tutti i libri di disegni di pittura n. 46.

Con patto speciale espresso tra essi fratelli dividenti che ognuno d'essi sia tenuto pagare annualmente carlini dieci per livello a suor Maria Luigia Grue, lor sorella monaca nel monastero di San Matteo in Teramo per compire all'istessa gli annui docati cinque promessigli dal signor Carlo Antonio Grue loro padre.

[...]

16.

1726, Atri.

Don Isidoro Grue chiede al Capitolo di S. Maria di acquistare una trave. Il Capitolo delibera di donargliela in riconoscimento del servizio prestato in qualità di *maestro di cappella* onorario.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Deliberazioni capitolari, 1726.

Fu chiamato Capitolo dal signor Priore Brigotti, canonico della Chiesa, chi rappresentò come il signor don Isidoro Grue voleva comprare un trave e, perché detto signor Grue serviva gratis di maestro di cappella, fu concluso, viva voce, gli si donasse detto trave.

17.

1727 marzo 13, Atri.

Aurelio Grue *de Castellis*, *hic Hadrie commorans*, e Livia Ricci, coniugi, attestano di aver ricevuto da Isidoro e Orazio Ricci, a titolo di dote, beni mobili e immobili pari a ducati 794,89; fra questi una masseria, sita in Atri, *in contrata ubi dicitur della Foresta, seu della Piomba*, confinante con i beni del Capitolo di S. Maria, beni Accantosti, beni Mazzetta ed il fiume Piomba. La dote comprende inoltre i beni indicati nell'inventario allegato.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1727.

[...]

Ihesus Maria Ioseph.

Inventario delle robbe che da signor Isidoro Ricci e signora Regina Martelli alla signora Livia Ricci, sua figlia, e per essa al signor don Domenico e signora Orsola et al signor Aurelio Grue in dono. In primis una coperta di capata di lana e bombace di diversi colori. Un'altra coperta di bombace bianca lavorata. Item due pari di lenzuoli, un paro usato et un altro nuovo. Item un tornaletto con la tela. Item due pari di guanciali. Item un matarazzo empito. Item tovaglia quattro da faccia. Item salviette dieci et un mantile da tavola. Item fazzoletti dieci di panno et uno d'orletta. Item camicie quindici. Item scuffie sei di panno e tre d'orletta. Item zenalini sei di panno e due d'orletta. Item due para di manicine. Item una tovaglia di seta. Item una tovaglia con la seta. Item una persiana di seta. Item una veste di saia con cursea. Item una veste bianca con cursea. Item una veste turchina con cursea. Item una veste verde di lana in crollo. Item una veste a color di cannella usata. Item un'altra veste rossa usata. Item un para di scioquaglie d'oro fatte a barchetta. Item una collana di granata con sosta d'oro. Item un'altra collana di coralla rossa. Item una corona rossa con tre medaglie d'argento. Item una cassa di noce. Inventario delle robbe donate ad essa Livia dalli signori suoi con tutti di casa sua.

In primis sei anelli. Tre fili di granate con soste d'oro con una crocetta di pietra verde.

Io Livia Ricci o ricevuto come sopra.

Io Domenico Antonio ho ricevuto come sopra.

Io Aurelio Anselmo Grue ho ricevuto come sopra.

18.

1727 luglio 22, Atri.

Don Domenico Grue di Castelli, *hic Hadrie commoranti*, compra da Gaspare e Pietro Conti, fratelli germani, *mansiones tres domus et ortum [...] eius fonte, [...] cum cisterna aquaria*, sita nel quartiere di S. Maria, confinante a nord con beni Conti, a sud con beni Grue, a est con la strada pubblica e beni Conti, a ovest con la strada vicinale e beni del SS. Sacramento della Chiesa cattedrale di Atri e beni Grue, al prezzo di ducati 150. I venditori si impegnano a chiudere qualsiasi affaccio sull'orto ceduto.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1727.

19.

1728 febbraio 28, Atri.

Bartolomeo Dominici vende a Orazio Ricci, che agisce per Isidoro, suo padre, due querceti, siti in Atri, *in pertinentis Villa Sancti Iacobi, in contrada ubi dicitur Sancta Lucia*, al prezzo di ducati 22.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1728.

20.

1728 luglio 12, Atri.

Don Domenico Grue di Castelli, *hic habitatori*, contrae con Domenico Prepositi un censo annuo di carlini 3 e grani 7, sui primi frutti di una chiusa, sita in Silvi Marina³⁶², in contrada di *Fonte Chiarella*, coltivata a vigneto e frutteto, per il capitale di ducati 25.

Originale in A.S.TE., Notarile, Giuseppe Luigi Savelli 1728.

21.

1728 agosto 12, Atri.

Muzio Iezzi di Atri e Teresa De Amico, coniugi, vendono ad Isidoro Ricci, *civitate Therami, hic Hadrie commoranti*, parte di un edificio e sue pertinenze, sito in Atri, nel quartiere di S. Croce, al prezzo di ducati 36 e assi 89 e $\frac{1}{4}$ e riscattano un debito, come da rogito di Francesco Matteo Binni del 1709 dicembre 23.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1728.

22.

1728 agosto 12, Atri.

³⁶² Silvi Marina, Silvi, Teramo.

Francesco Binni, Donata Ricci, sua moglie, Lucrezia Binni e Geronima Firmani, zia di queste e madre del primo, attestano di aver ricevuto da Isidoro Ricci di Teramo, *habitor huius civitatis Hadrie*, a titolo di dote di detta Donata, la somma di ducati 110 e assi 14.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1728.

23.

1728 ottobre 29, Atri.

Don Domenico Grue da Castelli, *hic Hadrie commoranti*, compra da Orazio Ricci due censi, uno per un capitale di ducati 35 e un altro per un capitale di ducati 40, da esigersi da Marco Antonio Rastelli.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1728.

24.

1729 febbraio 16, Atri.

Orazio, figlio del fu Isidoro Ricci di Atri, compra da Antonio de Angelis parte di un edificio, *nunc reperitur deteriorata et in parte caduta et in parte cadens*, sito in Atri, nel quartiere di S. Croce, confinante anche con la Chiesa di S. Stefano, al prezzo di ducati 66 e assi 32.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1729.

25.

1729 febbraio 17, Atri.

Francesco Foglietta compra da Orazio Ricci, figlio del fu Isidoro di Atri, una casa, sita in Atri, nel quartiere di S. Croce, confinante con la Chiesa di S. Stefano, beni Sabatini, beni Ricci e beni Trolii, al prezzo di ducati 85.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1729.

26.

1731 ottobre 13, Atri.

Regina Tribuni, che agisce a nome proprio e come tutrice e curatrice dei figli di Domenico Emilio Mazzetta, vende a don Domenico e Aurelio Grue *de Castellis, hic Hadrie comorantes*, un appezzamento di terreno, sito in Atri, in contrada del *Colle delle Fornaci*, di tomolate 55, al prezzo di ducati 191 e assi 16.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1731.

27.

1734 febbraio 27, Atri.

Aurelio Grue di Castelli, *hic Hadrie commorante*, e lo zio don Domenico riscattano un debito per un capitale di ducati 100,

contratto con Marianna Acquaviva, badessa del Monastero di S. Pietro di Atri.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1734.

28.

1735 gennaio 24, Atri.

Testamento di don Domenico Grue di Castelli, *hic Hadrie comorans*, che istituisce erede universale Aurelio Grue di Castelli, *qui hora habitantis*, suo amato nipote. Dispone che *quando venderà o venderanno la bottega da far maioliche, sita nella detta terra delli Castelli, sia o siano tenuti darne del prezzo che si ne ritarrà, ducati 20,5 al signor Bartolomeo Grue delli Castelli, iure legato*. Chiede di essere sepolto nella Chiesa cattedrale di S. Maria.

Originale in A.S.TE., Notarile, Francesco Matteo Binni 1735.

29.

1736 febbraio 24, Atri, proprie domi infrascripti testatoris, site intus dicta civitatem, in quarterio Sancte Marie.

Testamento di don Domenico Grue, che istituisce erede universale il nipote Aurelio.

In primis esso reverendo signor domino Domenico Grue [...] vuole che questo sii seppellito nella venerabile Chiesa cattedrale di

Santa Maria di questa città di Atri [...], fa crea, nomina e istituisce suo erede universale e particolare il signor Aulerio Grue delli Castelli, habitatore in questa città d'Atri, suo diletteissimo nipote, figlio del magnifico Carl'Antonio Grue, fu fratello d'esso testatore [...], lascia, iure legati, al reverendo signor domino Isidoro Grue, al presente canonico nella terra di Colle Corvino altro suo nipote, la metà dell'uso frutto, vita durante del medesimo e dopo la morte di esso detto usufrutto si debbia riconvalidare con la proprietà a beneficio del suddetto signor Aulerio [...]. Item lascia che alienandosi una bottega che esso reverendo signor domino Domenico testatore ave nella terra delli Castelli, si debbia dare docati venti cinque a Bartolomeo Grue e suoi eredi e successori, fratello detto Bartolomeo di esso testatore, altrimenti non alienandosi detta bottega non possa detto Bartolomeo e li suoi eredi e successori pretendere detti docati venti cinque. Item lascia che sortendo, quod obsit, che il signor Liborio Grue altro suo nipote casato e dimorante al presente nella terra delli Castelli restasse vedovo e senza figli, nel qual caso volendosi ritirare in questa città gli si debbia dare l'uso dell'habitatione nella casa di esso testatore vita durante tantum che esso infrascritto Liborio però passando il medesimo alle seconde nozze debbia perdere detta habitatione in detta casa. Item lascia che il suddetto signor Aulerio erede ut supra e gli eredi di esso, siino tenuti far celebrare per l'anima di esso testatore una messa la settimana per lo spatio di anni trenta, da incominciare nella settimana della sua morte e per tutto detto spatio di tempo di anni trenta [...].

Originale in A.S.TE., Notarile, Giuseppe Bucciarelli 1736.

30.

1737 giugno 23, Atri.

Il Capitolo di S. Maria elegge il nuovo canonico, Ambrogio Arlini, in sostituzione di Giovanni Battista Ronci, defunto il 22 giugno 1737. Isidoro Grue compare fra coloro *che pretendono* al posto vacante.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Deliberazioni capitolari 1737.

31.

1737 luglio 7, Atri.

Il Capitolo di S. Maria approva la prestazione di opera³⁶³ offerta da Giovanni Massimi, *vasaro*, da *scomputare li carlini quindecim da darsi per detto impiego d'affitto che il medesimo tiene della fornace di questa Cattedrale chiesa.*

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Deliberazioni capitolari 1737.

32.

1738 marzo 13, Atri.

Giacinto Ettore e Anna Felice Marchegiani, coniugi di Atri, vendono al *magnificum Aulerium Grue, terre Castellorum, hic*

³⁶³ Palliatore del grano.

Hadrie degentem, una chiusa sita in Caprafico³⁶⁴, di tomolate 1, quarti 2, coppi 3 e canne 22, coltivata a vigneto, oliveto e in parte boschiva, al prezzo di ducati 118, assi 51,5, per estinguere un debito con la Confraternita di S. Reparata di Atri.

Originale in A.S.TE., Notarile, Giuseppe Bucciarelli 1738.

33.

1738 luglio 6, Atri.

Il Capitolo della Chiesa cattedrale di S. Maria delibera di *risarcire le muraglie delle botteghe di questa Cattedrale che sono sotto le loggie, confinanti colli signori Tribuni, come pure il tetto della stanza sotto il seminario, affittata al vasaro, che minacciano grande et irreparabile ruina.*

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Deliberazioni capitolari 1738.

34.

1739 dicembre 30, Atri.

Battesimo di Giuseppe Felice Callisto Bonifacio, figlio di Aurelio Grue e Livia Ricci.

³⁶⁴ Caprafico, Teramo.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Chiesa cattedrale di S. Maria, Registri di battesimo.

Giuseppe Felice Calisto Bonifacio, figlio legittimo e naturale del signor Aurelio Grue e della signora Livia Ricci, coniugi, è stato battezzato da me don Domenico Antonio Grue. Il compadre il signor dottor Angelo Maria Foglietta, la commadre la signora Marianna Tinozzi. Ostitrice Reparata Ciandri e disse esser nato oggi ad ore dieci di mercoledì giorno presente.

35.

1742, dicembre 26, Collecórvino.

Isidoro Grue, canonico, comunica al Capitolo di S. Maria di aver accettato la nomina di canonico.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, b. 32, fasc. 5061.

Reverendissimi signori e Padroni sempre colendissimi, essendosi degnata la Santità di Nostro signore honorarmi del canonicato vacante in cotesta Illustrissima Cattedrale, vacato per morte del quondam don Roberto Antonio Probi, ho stimato mio dovere parteciparlo alle signorie Vostre Reverendissime, acciò sappiano di havere un vostro Servitore, e Collega nel servizio di codesta Cattedrale, verso dove sarò ad apprestare li miei passi, subito mi capiterà l'esequatur da Napoli. Frà tanto sappiano, e stiino assicurate le signorie Vostre Reverendissime della mia pronta et inalterabile ubbidienza a' vostri comandi, in attenzione de quali resto, baciando alle signorie Vostre Reverendissime divotamente le sagre mani delle signorie Vostre Reverendissime.

Collecórvino, 26 dicembre 1742.

36.

[1742 - 1743], Atri.

Registro catastale del Capitolo della Chiesa Cattedrale di S. Maria relativo agli edifici religiosi.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Rivele delle Chiese e Luoghi Pii 1742-1743, b. 40.

La Venerabile Chiesa cattedrale di Santa Maria di questa città possiede [...]. Di più, possiede la detta Cattedrale, sotto le logge nel largo della medesima Cattedrale, [...] una casa, nello stesso luogo, con due stanze superiori e due inferiori, con fornace da vasaro, giusta li suoi confini, di rendita annui carlini 10; Ducati 1,0,0.

37.

1743 aprile 6, Atri.

Francesco Antonio Grue cede a Liborio Grue una casa sita in Castelli, nel rione della *Portella*, ed una vigna, sita in *Villa dei Calli*, detta il *Vallone*, e acquisisce da detto Liborio la piena proprietà della masseria sita in Atri, nella *contrada Cona del Poggio*, a Colle Pelato³⁶⁵.

Originale in A.S.TE., Notarile, Giuseppe Bucciarelli 1743.

³⁶⁵ Contrada Colle Pelato, Atri, Teramo.

38.

1745 ottobre 22, Atri, proprie domi magnifici Aulerii Grue, sita intus Hadriam predictam, in quarterio Sancte Marie.

Don Isidoro Grue, Aurelio, oriundi della terra delli Castelli, fratelli germani, abitanti ora in questa città di Atri, e della medesima oggi già cittadini, e Liborio, habitante al presente e accasato nella città di Teramo, definiscono la divisione dell'eredità dei genitori sui seguenti beni. I terreni venduti a Paolo Paulini e Gregorio delli Rossi, del valore di ducati 200, devono essere assegnati per ducati 120 all'eredità di don Domenico Grue ovvero ad Aurelio, suo erede universale, e ducati 80 devono essere divisi fra Aurelio, Isidoro e Liborio. Il ricavato della vendita della bottega di maioliche, ceduta ad Amico Nardangeli, al prezzo di ducati 200, deve essere assegnati per ducati 100 all'eredità di don Domenico ovvero ad Aurelio, e ducati 100 devono essere divisi fra Anastasio, per ducati 20, Francesco Antonio, per ducati 10, poi da questi donati a don Domenico Grue, mentre Aurelio, Isidoro e Liborio devono dividersi i 70 ducati rimanenti. La liquidità lasciata da Carlo Antonio, pari a ducati 150 deve essere divisa fra gli eredi. Aurelio, Isidoro e Liborio devono ricevere ducati 77, ad indennizzo della casa [di Castelli], ereditata da Francesco Antonio. L'enfiteusi dei beni rustici Acquaviva, siti nella *contrada Tagliate*, viene stimata in ducati 27. La casa dotale della defunta Orsola de Virgiliis, viene stimata in ducati 170. I beni rustici dotali della defunta Orsola de Virgiliis, siti a Colleciovino, in *contrada Castellaccio*, vengono stimati in ducati 80. Complessivamente i beni ereditari, stimati in ducati 654, sono da dividersi fra Aurelio, Isidoro e Liborio, ossia ammontano a ducati 218 ciascuno. Aurelio e Isidoro si impegnano a liquidare Liborio per la sua porzione. Aurelio e Isidoro subentrano in tutti i beni mantenendoli indivisi.

Originale in A.S.TE., Notarile, Giuseppe Bucciarelli 1745.

39.

1746 novembre 24, Atri, proprie domi reverendi canonici domini Isidori et magnifici Aulerii Grue, sita intus Hadriam predictam, in quarterio Sancta Maria.

Liborio Grue, della terra delli Castelli, accasato e dimorante nella città di Teramo, riceve da Isidoro e Aurelio, suoi fratelli germani, cittadinati in questa città, ducati 218, per la liquidazione dell'eredità dei genitori.

Originale in A.S.TE., Notarile, Giuseppe Bucciarelli 1746

40.

1749, aprile 10, Atri.

Regesto: Trubiani 1985.

Michele Mattei, regio cassiere del Comune di Atri, attesta di aver ricevuto ducati 10 da Massimino Arlini, Maestro di festa di S. Reparata, ossia ducati 6 per tassazione imposta dal Comune essendo Gennaro Vertolli sindaco e procuratore, Angelantonio Arlini mastrogiurato, Francesco Probi, Aurelio Grue, Agostino Cervone Signori di Reggimento, e ducati 4 in moneta corrente, versati al Capitolo atriano per l'assistenza che presta nella festività di S. Reparata.

41.

1748 - 1759, Atri.

Registro catastale del Capitolo della Chiesa cattedrale di S. Maria, relativo alle proprietà del contado.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Catasto dei luoghi pii, laici, mon[...]i sacri della Villa e Bonatenenti del 1748, b. 38.

Nuovo e generale catasto formato in questa città d'Atri e terminato in quest'anno 1748, mediante l'apprezzo fatto ad occhio e non a misura, giusta l'ordine regio, sopravvenuto a 20 maggio 1742, come dal processo, continente il catasto delle chiese, luoghi pii e de bonatenenti, atteso il catasto de cittadini sta in altro volume.

Ignazio Tribuni, mastrogiurato; Francesco Probi di Regimento; Aurelio Grue di Regimento; Agostino Cervone di Regimento [...].

Bonatenenti forastieri, non abitanti, laici.

Il Barone Domino Ferdinando Salvatore della terra di Forcella.

Di³⁶⁶ più, in contrada della Casetta di Palazzo, un territorio seminitorio, giusta da capo Aurelio Grue, [...].

Di³⁶⁷ più, in contrada della Selva³⁶⁸, un territorio seminitorio, giusta [...] da un lato esso medesimo e dall'altro Aurelio Grue, [...].

Magnifico³⁶⁹ don Francesco Antonio Grue, della Terra delli Castelli.

³⁶⁶ C. 265r.

³⁶⁷ C. 265v.

³⁶⁸ Selva, Castiglione Messer Raimondo, Teramo.

³⁶⁹ C. 271r.

Possiede, in contrada di Fontigliano, un territorio, parte seminatorio, con olivi e parte incolto e ripido con quercie e con casa di fabbrica, [...], stimato per annui ducati trentadue, sono oncie 106,20.

Di più, in contrada delli Calabrici, un territorio, parte seminatorio e parte con fossi e lame, con arbusti e casa rurale, [...], stimato per annui ducati cinque e carlini nove, sono oncie 019, 20.

Il³⁷⁰ Venerabile Convento di San Francesco della Tera di Loreto³⁷¹. Possiede, in contrada di San Giovanni e Piomba, un territorio parte seminatorio con olivi e parte incolto e sterile, con arbusti, giusta [...] Aurelio Grue e la Piomba [...].

A³⁷² di 10 del 1759.

Il signor Domino Andrea Nicola Massimi si pone porzione d'una chiusa, in contrada delle Ficarde, che fu di Liberatore d'Ettorre, confinante col magnifico Aurelio Grue, [...].

42.

1750 dicembre 9, Atri.

Aurelio Grue contrae con Giacinto Sciarra un censo annuo di ducati 14 sui primi frutti di un appezzamento di terreno con casa, coltivato in parte a frutteto e in parte boschivo, sito in contrada Colle Giudeo³⁷³, per il capitale di ducati 200.

Originale in A.S.TE., Notarile, Marco Antonio Piscicella 1750.

³⁷⁰ C. 302r.

³⁷¹ Loreto Aprutino, Pescara.

³⁷² C. 305v.

³⁷³ Contrada Colle Giudeo, Atri, Teramo.

43.

1751 ottobre 14, Atri.

Aurelio Grue compra da Giovanni e Domenico De Paolis, fratelli germani, un'area boschiva, sita nel territorio di Atri.

Originale in A.S.TE., Notarile, Giuseppe Bucciarelli 1751.

44.

1751 ottobre 14, Atri.

Giovanni e Domenico De Paolis, fratelli germani, riscattano un debito contratto con Andrea Martinetti di Atri, grazie ai proventi della vendita di loro beni ad Aurelio Grue.

Originale in A.S.TE., Notarile, Domenico Castagna Sciarra 1751.

45.

1752 ottobre 18, Atri.

Alberto d'Antoccia compra da Aurelio Grue un appezzamento di terreno, con casamenti e frutteti, sito nella contrada Pannice³⁷⁴, di tomolate 1,5, al prezzo di ducati 70,45.

Originale in A.S.TE., Notarile, Marco Antonio Piscicella 1752.

³⁷⁴ Contrada Pannice, Atri, Teramo.

46.

1755 settembre 9, Atri.

Aurelio Grue contrae con don Vincenzo, Francesco e Emidio Tribuni, fratelli, e Ambrosio Antonini un censo annuo di ducati 15 sui primi frutti di una chiusa, coltivata a frutteto, sita in *contrada Personale* e altra, nella *contrada del Fino*, per il capitale di ducati 200.

Originale in A.S.TE., Notarile, Marco Antonio Pisciella 1755.

47.

1756 marzo 26, Atri.

Aurelio Grue contrae con Saverio Brigotti un censo annuo di carlini 30 sui primi frutti di una chiusa, coltivata a frutteto, sita in Caprafico, per il capitale di ducati 50.

Originale in A.S.TE., Notarile, Marco Antonio Pisciella 1756.

48.

1758 novembre 6, Atri, nella casa di Aurelio Grue, in quarto di Santa Maria, confinante di avanti con la strada pubblica e, da un lato, col quondam Orazio Liberi.

Aurelio Grue contrae con Francesco e Giuseppe Binni un censo annuo di carlini 27,5, per un capitale di ducati 50, da esigersi da Saverio Brigotti.

Originale in A.S.TE., Notarile, Carlo Felice Alderisi 1758.

49.

1759 luglio 13, Atri.

Aurelio Grue contrae con Nicola Sorricchio un censo annuo di ducati 5,5, sui frutti di una masseria, sita nella piana del Vomano, in contrada Casabianca³⁷⁵, per il capitale di ducati 100.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1759.

50.

1763 giugno 28, Atri, nella casa delli signori Carl'Antonio e Canonico don Isidoro Grue, sita nel quarto di Santa Maria, giusto di avanti e da due lati le strade pubbliche e dall'altro lato i beni di Narciso Liberi.

Ignazio Simonacci, che agisce per Aldobrando, suo fratello, da in dote a Laura Simonacci ducati 530, oltre a ducati 120 in beni mobili e personali, come già promesso da Aldobrando a Carlo Antonio e Isidoro Grue, con rogito del notaio Carlo Felice Alderisi del 9 marzo 1763.

Originale in A.S.TE., Notarile, Carlo Felice Alderisi 1763.

³⁷⁵ Contrada Casabianca, Castilenti, Teramo.

51.

1764 giugno 7, Atri, nella casa delli signori Grue, sita nel quarto di Santa Maria, giusto di avanti e da due lati le strade pubbliche.

Isidoro e Carlo Antonio Grue prestano, a titolo gratuito, a Sebastiano Marchetti e Nicola Antonio Cutilli ducati 230, parte dei quali provenienti dalla dote di Laura Simonacci, moglie di Carlo Antonio.

Originale in A.S.TE., Notarile, Carlo Felice Alderisi 1764.

52.

1764 dicembre 12, Atri, prope domi heredum quondam Aurelii Grue.

Carlo Antonio Grue contrae con Achille Antonio Simonacci, *fisico*, un censo annuo di ducati 3,5, per un capitale di ducati 50.

Originale in A.S.TE., Notarile, Vincenzo Bucciarelli 1764.

53.

1764 dicembre 24, Moscufo³⁷⁶.

Cesare, Zapito e Aurelio De Santis, debitori di Isidoro, si obbligano a sanare il debito per l'affitto della masseria sita a

³⁷⁶ Moscufo, Pescara.

Colleciovino, pagando Domenico Grue, procuratore di Isidoro mediante la vendita di loro proprietà.

Originale in A.S.TE., Notarile, Carlo Felice Alderisi 1764.

54.

1766, gennaio 24, Atri.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Registro dei morti dal 1761 al 1795, v. IV.

Adi ventiquattro gennaio mille sette cento sessantasei. La signora Livia Ricci, fu moglie del quondam signor Aurelio Grue, d'età d'anni cinquantasette, passò di questa miglior vita, monita di tutti i santissimi sacramenti, e fu sepolta in questa Cattedrale Chiesa di Santa Maria.

55.

1766 maggio 22, Atri, prope domi heredum quondam Aurelii Grue et reverendi canonici Domini Isidori Grue.

Isidoro Grue, [...] gestore dei negozi di sua³⁷⁷ casa, riceve da Casimiro Massimi, accollatario di Saverio Brigotti, ducati 50, a estinzione di un censo.

Originale in A.S.TE., Notarile, Vincenzo Bucciarelli 1766.

³⁷⁷ Sua riferito ad Aurelio.

56.

1766 maggio 22, Atri.

Casimiro Massimi si accolla il debito di Saverio Brigotti ed estingue il debito contratto con Isidoro Grue.

Originale in A.S.TE., Notarile, Vincenzo Bucciarelli 1766.

57.

1766 giugno 23, Atri, in casa del canonico Grue, nel quartiere di S. Maria.

Isidoro Grue contrae con Guidetti Francesco, un censo annuo di carlini 35, sui primi frutti di un appezzamento di terreno di tomolate 7, sito vicino al mulino di Casali, per un capitale di ducati 50.

Originale in A.S.TE., Notarile, Carlo Felice Alderisi 1766.

58.

1767 aprile 23, Atri.

Antonia Mazzocchi, vedova De Felice, vende a Carlo Antonio Grue, figlio di Aurelio, un appezzamento di terreno coltivato a uliveto e noceto, di tomolate 1, sito a *Castel Corvino*, al prezzo di ducati 81 e grani 41.

Originale in A.S.TE., Notarile, Carlo Felice Alderisi 1767.

59.

1767 maggio 11, Atri.

Isidoro e Carlo Antonio Grue contraggono con Pietro Cardinale e Angelo Andrea Lancialonga un censo annuo di ducati 14 sui primi frutti di un appezzamento di terreno di tomolate 2, sito in *contrada Cittadella*, per il capitale di ducati 200.

Originale in A.S.TE., Notarile, Carlo Felice Alderisi 1767.

60.

1767 giugno 4, Atri, domi hereditarie quondam domini Horatii Ricci, in quarterio Sancte Crucis, ante viam publicam, retro atteninia moenia civitatis.

Maria Ricci, vedova di Domenico Binni, e i suoi figli ed eredi ratificano con Isidoro e i figli di Aurelio Grue l'accordo sull'eredità di Orazio Ricci, morto il 14 gennaio 1767.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1767.

61.

1767 novembre 5, Atri, Palazzo vescovile.

Silvestro Grue, sacerdote, figlio di Aurelio, a riscatto di un debito di ducati 100 e grani 94,5, contratto con Guidetti, chiede alla Reverenda Camera Apostolica, per il tramite di Isidoro, suo zio, ducati 187 e grani 6,5. Silvestro si impegna a restituire detta somma o, in seguito alla divisione dell'eredità Grue, a lasciare alla Camera beni corrispondenti al valore del prestito avuto.

Originale in A.S.TE., Notarile, Carlo Felice Alderisi 1767.

62.

1768 dicembre 30, Atri.

Maria Ricci, vedova di Domenico Binni e suoi eredi ratificano con gli eredi di Livia e Donata Ricci la divisione dell'eredità di Orazio Ricci. Agli eredi di Livia giunge in eredità una masseria, sita al Cavone³⁷⁸, con frutteto, casa, cisterna e forno, di tomolate 129, del valore di ducati 607,80, con l'obbligo di corrispondere alle altre parti 22 ducati ciascun erede.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1768.

³⁷⁸ Cavone, Pineto, Teramo.

63.

1771 novembre 27, Atri.

Carlo Antonio Grue contrae con Francesco Antonio De Sanctis di Castelli un censo annuo di ducati 7 e carlini 5, sui primi frutti di due appezzamenti di terreno, siti a *Monte Sacco, in contrada Testaro, San Marciano*, coltivati a frutteto, con casamento, per il capitale di ducati 100.

Originale in A.S.TE., Notarile, Marco Antonio Piscicella 1771.

64.

1772 aprile 22, Atri.

Divisione dell'eredità di Aurelio Grue tra gli eredi: Isidoro, fratello e Carlo Antonio, Silvestro, Lucrezia, Filippo, Giuseppe, Margherita e Domenico, figli.

Originale in A.S.TE., Notarile, Marco Antonio Piscicella 1772.

Articoli convenuti tra il suddetto reverendo canonico Isidoro Grue e li suoi nipoti

[...]

Primo. Li suddetti fratelli Grue danno e concedono al di loro zio canonico don Isidoro ante portionem salme 50 di grano sistentino in qualsivoglia luogo di loro ragione e tutto il restante de grani si deve dividere per capite tra detto canonico don Isidoro e li predetti suoi nipoti per essere di comune razione.

2°. Il danaro esistente si deve dividere anche per capite siccome anche per capite di devono dividere tutti l'animali che esistono tra il detto don Isidoro e li predetti suoi nipoti.

3°. Il suddetto don Isidoro Grue cede e rinuncia a pro del di lui nipote don Silvestro tutto il credito che rappresenta contro del medesimo don Silvestro in somma di ducati cento ottanta sei, giusta l'istrumento stipulato per mano del notaro magnifico Carlo Felice Alterizii [...].

4°. S'obligano in solidum tutti li suddetti fratelli Grue di dare al di loro zio canonico don Isidoro in ogni anno salme 20 di grano ed all'incontro il detto canonico don Isidoro rilascia a pro delli suoi nipoti, fratelli Grue, l'usufrutto delli beni del quondam don Domenico Grue, di lui zio paterno, e ciò s'intenda vita sua durante.

5°. Li beni di campagna acquistati, tanto da detto canonico don Isidoro quanto dal Quondam Aurelio di lui fratello e padre rispettive de predetti fratelli Grue si debbiano dividere per metà, cioè una parte a don Isidoro e l'altra a tutti i suddetti di lui nipoti, fratelli Grue, perché tutti rappresentano la persona del detto di loro padre quondam Aurelio.

6°. Li suddetti fratelli Grue s'obligano di dare alle dette di loro sorelle Donna Anna Lucrezia e Donna Margherita Grue ducati ottocento di dote per ciascheduna o in tanti beni di campagna o in danaro. Per l'adubbo che si dovrebbe dare alle predette s'è convenuto tra detti fratelli e sorelle che si dividono le biancherie che restano pro capite tra detti fratelli, sorelle e zio canonico don Isidoro, compresi ancora i letti, senza comprenderci quell'adubbo che dette sorelle tengono per uso proprio e ciascuno

anche de fratelli e zio che tiene qualche adubbo per uso proprio [...]

7°. Per la porzione della casa paterna che spetta a detto don Silvestro e signor Domenico gli altri fratelli promettono dargli le loro porzioni che hanno nella casa che fu del quondam Orazio Ricci, di loro zio materno, o pure tanti beni di campagna ad elezione dei predetti don Silvestro e don Domenico.

8°. Trovandosi nel monastero di Città Sant'Angelo una sorella dei predetti fratelli Grue, chiamata Suor Maria Orsola, monaca professa, alla quale stanno assegnati per livello docati 6 l'anno per sicurtà della medesima, si rilasciano docati 100, in potere del signor Carlo Antonio Grue, fratello maggiore, il quale vita durante della prefata monaca s'obliga di pagare alla medesima docati 6 l'anno e dopo la morte della detta monaca li suddetti docati 100 s'abbiano subito a dividere tra essi fratelli; però si deve rinfrancare il suddetto canonico don Isidoro, di loro zio, nella somma di docati cento cinquanta, spesi nella monacazione e dotazione di detta monaca sua nipote. Ed all'incontro il detto don Isidoro rinuncia a pro dei suddetti suoi nipoti quelli beni che li furono rinunciati e donati dalla suddetta monaca [...].

9°. Il censo fatto tra domino Domenico e domino Giuseppe nella somma di docati 50 s'abbia subito ad estinguere dalla massa commune nell'atto della divisione e li docati 100, prezzo de' muli quali già sono in potere del detto domino Giuseppe, restano assoluti in di lui beneficio [...].

10°. Che le dette sorelle debbiano stare nella casa paterna fino tanto che si maritano, dove li fratelli che stanno nella casa paterna

debbiano dargli l'abitazione gratis e tutto il necessario fintanto che non si prendono la dote promessa, come sopra.

[...]

65.

1772 maggio 18, Atri.

Francesco Antonio De Sanctis di Castelli riscatta un censo contratto con Carlo Antonio Grue per un capitale di ducati 100.

Originale in A.S.TE., Notarile, Marco Antonio Piscicella 1772.

66.

1773 aprile 3, Atri, domi domini Carli Sorricchio, sita in quarterio Sancte Crucis, iuxta ab ante viam Realem.

Silvestro e Domenico Grue, anche per conto dei fratelli Carlo Antonio e Giuseppe, riscattano un censo contratto con Carlo Sorricchio per un capitale di ducati 100 e grani 96.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1773.

67.

1777 settembre 26, Atri.

Angelo Andrea Alderisi, marito della *quondam* Margherita Castagna, e la figlia Arcangela cedono a Domenico Grue la metà della casa in cui abitano, sita nel quartiere di S. Croce. Domenico Grue di impegna a riconoscere a Arcangela Alderisi l'annua rendita di ducati 72,05.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1777.

68.

1777 novembre 14, Atri, domi infrascriptorum Grue, sita in quarterio Sancte Marie.

Don Isidoro, Silvestro e Carlo Antonio Grue, che agisce per sé e per i fratelli germani Filippo, Giuseppe e Domenico, Lucrezia e Margherita, decidono di dividere formalmente i beni dell'eredità di Aurelio³⁷⁹. Don Isidoro riceve la sua metà di soldi, grani e animali, mobili e argenti e riceve la sua metà di beni provenienti dall'eredità dei genitori, ossia una casa a Collicorvino; un appezzamento di terreno a Collicorvino, detto *Colle Virgilio*, del valore di ducati 193, una chiosa in Atri, in *contrada Pannici*, del valore di ducati 68,9, una chiosa in Atri, in *contrada della Borea*, del valore di ducati 370,5. Dalla divisione dei beni di campagna i fratelli devono avere ciascuno ducati 1108, avendo già dato alle sorelle Lucrezia e Margherita le doti. A Silvestro e Domenico, conviventi, vengono assegnati una vigna sita in

³⁷⁹ Trattasi della seconda divisione dei beni provenienti dall'eredità di Aurelio Grue.

Atri, in Caprafico, del valore di ducati 155,9, una vigna sita in Atri, in *contrada della Cona Rotta*, del valore di ducati 124,6, una vigna, in *contrada Solarola*, del valore di ducati 135,8, un appezzamento di terreno sito nella piana del Vomano, di tomolate 36, del valore di ducati 900, un appezzamento di terreno agricolo, sito nella piana del Vomano, in S. Margherita di Atri, di tomolate 6, del valore di ducati 15[...], una masseria sita in *contrada Spiaggia*, del valore di ducati 660, il valore residuo a loro spettante dei ducati 2216, viene dato in monete, di tutti gli altri beni mobili esistenti nella casa paterna, fra cui quadri, hanno ricevuto la porzione spettante. A Lucrezia e Margherita, quali beni dotati spettano una masseria sita a Collecervino, con metà della casa rurale, per un valore di ducati 800 ciasacuna, della biancheria ricevono quanto spetta loro. A Carlo Antonio e Giuseppe vengono assegnati beni indivisi, metà della masseria a Collecervino e metà della casa rurale, un appezzamento di appezzamento di terreno in Atri, in *contrada della Piomba*, detta la Sterpaia, di tomolate 40, una masseria in Mutignano, già di Orazio Ricci e ancora bene indiviso, di tutti gli altri beni mobili esistenti nella casa paterna e a Collecervino, fra cui quadri, hanno ricevuto la porzione spettante. A Filippo una masseria in Atri, in *contrada della Piomba*, di tomolate 30, coltivata a vigna, uliveto ed altro, del valore di ducati 1135 e grana 32, al momento locata. Essendo Filippo incapace di intendere e volere, a Carlo Antonio viene riconosciuto il ruolo di tutore. Di tutti gli altri beni mobili, ha ricevuto la porzione spettante consistente in mobili, biancheria, posate, pentole, oltre a *sei quadri dipinti ad oglio*. Silvestro e Domenico cedono la porzione di casa paterna loro assegnata, in cambio di immobili rustici come da rogito di Marco Antonio Piscicella del 1773 aprile 2, Atri. Ora Silvestro e Domenico dichiarano *non avere più diritto alcuno nè sopra la casa paterna né sopra [...]*

Liberi, ma queste³⁸⁰ siano di assoluta ragione per gli altri costituiti fratelli, cioè per tre porzioni per detto Carlo Antonio, come compratore delle due suddette, e per una per detto Giuseppe e per un'altra per detto Filippo. I capitali investiti vengono poi in parte divisi e in parte restano in comune fra tutti i fratelli.

Originale in A.S.TE., Notarile, Filippo Antonio Piscella 1777.

69.

1779 ottobre 29, Atri, in domo dominorum de Grue.

Carlo Antonio e Giuseppe Grue pubblicano il testamento di Isidoro, zio paterno, rogato in Atri, il 1778 ottobre 19, con cui il *de cuius* istituisce erede universale il nipote Giuseppe. Istituisce poi suoi eredi usufruttuari i nipoti Filippo, Carlo Antonio, Giuseppe, Anna Lucrezia, e Margherita.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1779.

70.

1779 novembre 17, Atri.

Minisso Binni vende a Giuseppe Grue, già locatario, parte di una masseria, sua pertinenza e un appezzamento di terreno, di circa tomolate 170, che si estende da Colle Arena³⁸¹ a Borea di Mutignano, al prezzo di ducati 780. Dal ricavato della vendita, ducati 610 pervengono a Giuseppe

³⁸⁰ Porzioni della casa paterna.

³⁸¹ Colle Arena, Caramanico Terme, Pescara.

Grue, erede universale del fu Isidoro, e ducati 170 restano indivisi con il fratello Carlo Antonio.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1779.

71.

1786 maggio 28, Atri, domi dominorum de Grue.

Anna Lucrezia Grue istituisce sua erede universale e usufruttuaria Margherita, sua sorella. Chiede di essere sepolta nella Chiesa cattedrale di S. Maria.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1786.

72.

1790 marzo 30, Atri, in palatio Universitatis huius civitatis, sito in quarto Sancti Ioannis.

Nicola Celeste, amministratore della Cappella del SS. di Atri, dà in enfiteusi a Giuseppe Grue una casa, sita nel quartiere di S. Maria e confinante *d'avanti la strada pubblica, da dietro e da un lato la casa di esso signor Grue*, al canone annuo di carlini 30.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1790.

73.

1794 gennaio 18, Atri, domi dominorum de Grue.

Anna Concetta Salomone, vedova di Giuseppe Grue, pubblica il testamento del marito, rogato ad Atri, il 1792 dicembre 20, che istituisce erede universale la sorella Margherita. Giuseppe istituisce inoltre eredi usufruttuari la sorella Margherita e la moglie Anna Concetta Salomone. Chiede di essere sepolto nella Chiesa cattedrale di S. Maria.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1794.

74.

1794 agosto 8, Atri, domi dominorum de Grue.

Margherita Grue, erede di Giuseppe, suo fratello, istituisce erede universale e usufruttuario il fratello Carlo Antonio. Istituisce eredi usufruttuari il fratello Filippo e la cognata Maria Concetta, come per volontà del fu Giuseppe.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1794.

75.

1797 giugno 26, Atri, domi domini Carl'Antonio Grue.

Carlo Antonio Grue pubblica il testamento di Margherita, sua sorella, morta il 1796 gennaio 21, rogato il 1793 dicembre 20. Margherita nomina eredi universali i figli maschi di Carlo Antonio e Giuseppe. Nomina eredi usufruttuari Carlo Antonio, Filippo e Giuseppe, suoi germani, e Maria Pavone, cameriera. Chiede di essere sepolta nella Chiesa cattedrale di S. Maria, vicino alla cappella di S. Anna.

Originale in A.S.TE., Notarile, Angelo Giovanni Clemente Sciarra 1797.

76.

1804 marzo 16, Atri, proprie domi infrascripti testatori.

Testamento di Carlo Antonio Grue, che istituisce erede universale la figlia Rosa e sua tutrice Caterina Spinozzi, sua moglie. Chiede di essere sepolto nella Chiesa dei *Padri Domenicani di questa città, nella sepoltura de'Confratelli del Rosario.*

Originale in A.S.TE., Notarile, Clementino Marucci 1804.

77.

1806 giugno 25, Atri.

Carlo Antonio Grue e Caterina Spinozzi promettono di dare in moglie la figlia Rosa al nipote *dottor signor don Francescantonio Grue*, di Napoli, figlio del fu don Saverio e, di converso, Francescantonio promette di sposare Rosa. Carlo Antonio e Caterina Grue promettono a Francescantonio di dare in dote a Rosa ducati 6000 *in tanti beni stabili di casa e di campagna che attualmente si appartengono ad essi dotanti*. Francescantonio promette a Carlo Antonio e Caterina Grue di dare a Rosa una rendita proporzionata alla dote ricevuta, proveniente dai *suoi beni esistenti in Napoli e in provincia*. Carlo Antonio Grue fa donazione per nozze alla figlia Rosa e futuri nipoti di tutti i suoi beni, riservandosene l'usufrutto e il 20% delle rendite.

Originale in A.S.TE., Notarile, Clementino Marucci 1806.

78.

1806 settembre 17, Atri.

Registro di contabilità della Chiesa cattedrale di S. Maria.
Entrate.

Settembre 1806.

Signor Canonico Bindi.

Adi 17 detto, per morte del signor Carlantonio Grue, per suono di due³⁸² campane, Ducati 1,10.

Settembre 1806.

Signor Canonico Bindi.

³⁸² *Due corretto su una.*

Adi 17 detto, per morte di don Carlantonio Grue, sepolto in S. Domenico, una libra³⁸³, Ducati 1.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Bilancio dell'introito ed esito della Chiesa cattedrale di Atri, 1806, b. 85.

79.

1807, marzo 5, Atri.

Nella definizione della divisione dell'eredità di Filippo³⁸⁴ compaiono Domenico Grue, da una parte, quale erede suo e di Silvestro³⁸⁵, e Francescantonio Grue, dall'altra, erede di Carlantonio, di Isidoro, di Lucrezia, di Giuseppe, di Margherita, *non che di don Aurelio Grue ex integro e per una terza porzione sulla eredità del detto don Filippo Grue*. La casa di Aurelio, stimata complessivamente ducati 1674 e grana 75, per 13/15 perviene a Francescantonio e Rosa, e per 2/15 a Domenico. La casa di Orazio Ricci³⁸⁶, *casa materna*, stimata complessivamente ducati 545 e grana 87, giunge, per 8/15, a Domenico e, per 7/15, a Francescantonio e Rosa.

Nella divisione dell'eredità di Aurelio Grue, svoltasi presso la Regia Corte di Atri³⁸⁷, le parti giungono a composizione, accordandosi come segue. Domenico Grue cede le sue due quindicesime parti (stimate ducati 223 e carlini 3) della casa di Aurelio ai coniugi Francescantonio e Rosa Grue, oltre a liquidità provenienti da beni diversi e rinuncia ad agire nei confronti *della famiglia di Aurelio Grue, ristretta per successione nella persona del fu don Carlantonio Grue e suoi eredi*. Di contro Francescantonio e Rosa cedono a Domenico la terza parte della masseria della Piomba, oltre ai loro 7/15 *sulla casa di*

³⁸³ Ndr.: di cera.

³⁸⁴ Morto nel 1804, ottobre 5.

³⁸⁵ Per il tramite di Filippo.

³⁸⁶ Pervenuta per il tramite di Livia, sorella di Orazio.

³⁸⁷ Iniziata in data 1806, luglio 24.

Ricci nel rione di S. Croce, materna, de' fratelli Grue. Francescantonio e Rosa rinunciano inoltre alle rendite di detta casa, da don Domenico Grue pel corso di trentacinque anni, cioè dal 1772, rimasta per intero in suo³⁸⁸ potere fino al presente, oltre a liquidità provenienti da diversi beni.

Originale in A.S.TE., Notarile, Alessandro Pietro Paolo Bucciarelli, 1807.

80.

1807 marzo 5, Atri.

Domenico Grue, da una parte, e Francescantonio e Rosa Grue, coniugi, dall'altra, definiscono gli ultimi dettagli della divisione dell'eredità di Aurelio.

Originale in A.S.TE., Notarile, Alessandro Pietro Paolo Bucciarelli, 1807.

81.

1824 agosto 16, Atri.

Inventario generale dei beni di Francescantonio Grue.

Regno³⁸⁹ delle Due Sicilie.

Oggi il di sedici del mese di agosto e anno mille ottocento ventiquattro, ad ore dodici della mattina, regnante Ferdinando Primo, I per la Grazia di Dio Re del Regno delle due Sicilie.

³⁸⁸ Di Domenico.

³⁸⁹ C. 137r.

Ad istanza di don Francesco Spinozzi di Giovan Vincenzo, proprietario, domiciliato in Canzano, a noi cognito e come tutore de' minori don Saverio e Donna Anna Grue, nati dai defunti coniugi don Francescantonio Grue e Donna Rosa Grue di questa città di Atri, abili a dirsi, eredi de' predetti defunti genitori, nominato e prescelto [...] ed in presenza di don Francesco Benvenuti del fu Giancarlo, proprietario domiciliato in Atri, a noi pure cognito, zio materno e tutore surrogato dei suddetti minori³⁹⁰ [...].

A preservazione dei diritti ed interessi delle parti e di ogni altro a chi apparterrà, si è proceduto [...] ad un fedele ed esteso inventario di tutti i mobili, robbe, utensili, abiti, biancherie, oro, argento, denaro contante, rami, titoli, carte e scritture, dipendenti dall'eredità del suscritto defunto don Francescantonio Grue, trovati nelle infrascritte stanze della casa abitata dal medesimo, in cui ha cessato di vivere, sita dentro di questa città, nel rione di S. Croce [...].

Sulla rappresentazione che ne sarà fatta di ogni cosa dal depositario dei siggilli [...], apposti dopo la morte del ridetto don Francescantonio Grue [...] nel giorno quindici del prossimo passato mese di luglio [...].

La³⁹¹ stima degli oggetti mobili sarà fatta del di loro giusto valore dagli esperti nominati da detti tutore e tutore surrogato che sono: Nicolangelo Jannucci e don Antonio Malospiriti orefici; Filippo Claudiani e suo figlio Raffaele, carpentieri; signora Giovannina Paganelli e Angela Vita Astolfi, per l'apprecio delle biancherie; Francesco Sacripante e Giambattista Piccirilli, fabricatori; Saverio Mattucci e Luigi Giardini, veterinari; signor Domenico Piazi e don Giacinto Ronci, pittori; don Francesco Sorricchio e don Ambrogio Arlini, letterati, per l'apprezzo de' libri; Francesco Pirocchi e Francesco Frondaroli caldarai; signor Gaetano Fedri e Gaetano Piscella, periti di campagna; Raffaele Consorti e Nicola Mattucci, ferrari, tutti a noi cogniti e domiciliati in Atri [...].

[...] Si³⁹² principia da noi notaro [...].

³⁹⁰ C. 137v.

³⁹¹ C. 138r.

³⁹² C. 139v.

Nella camera ove è morto il soprannominato don³⁹³ Francescantonio Grue si sono rinvenuti i seguenti oggetti, apprezzati come segue [...]. Sei ramine grandi ed una piccola, con vetri e cornice di legno liscio, indicanti vedute di antichità, ed una manifesta il ritratto della moglie del defonto, apprezzate ducati 7,00.

[...] Un³⁹⁴ piede di reliquia d'argento vecchio, del peso once due e sei drappesi, valutato carlini ventidue, 2,20; un corallo lavorato, indicante la Madonna della Concezione, per ducati due, 2,00; una reliquia con piede di argento di S. Margherita da Cortona, valutata per carlini dodici, 1,20; [...] un³⁹⁵ laccio d'oro di Malta, del peso drappesi ventuno e mezzo, valutato ducati ventuno e mezzo, ducati 21, 50; un medaglione da petto guarnito di diamanti, nel numero di trentacinque, colla cifra F. A. G. valutato per ducati quaranta, ducati 40,00; un paio di orecchini a mandorla con diamanti legati a giorno e con due foglie, in mezzo di ciascun orecchino vi è un brillante arrotato a bozzetto, valutati per ducati ottanta, ducati 80,00; due veneziane di diamanti a due registri per ducati venti, ducati 20,00; una rosetta di diamanti con rubino in mezzo per ducati dieci, ducati 10,00; una spilla da petto con diamantini, per carlini trenta, 3,00; un paio di orecchini a paro, del peso mezz'oncia, d'oro, per ducati sei, ducati 6,00; [...]; un paio orecchini a cerchio, alla francese del peso drappesi tre, per carlini dodici, ducati 1,20; un³⁹⁶ altro paio con coralli a paro, per carlini quindici, ducati 1,50; [...]; una rosetta di diamanti, con smeraldo in mezzo per ducati otto, ducati 8,00; una carriola con pietra detta cameo per ducati sei, ducati 6,00; un anello con pietra corniola, per carlini venti, ducati 2,00; un altro con corallo, per ducato uno, ducati 1,00; [...]; tre coralli con pometti d'argento, per carlini dieci, ducati 1,00; un filo d'ambra a coralli, nel numero di quarantuno pezzi per carlini quindici, ducati 1,5; tre file di senacoli d'oro, del peso venti drappesi, ducati otto, ducati 8,00; un involtino di granate, del peso once tre ed un ottavo, per carlini trentasei, ducati 3,60; cinque involtini di granate arrotate, del

³⁹³ C. 140r.

³⁹⁴ C. 142r.

³⁹⁵ C. 142v.

³⁹⁶ C. 143r.

peso in tutto once cinque e mezza, valutate per carlini trenta, ducati 3,00; [...]; un paio di orecchini con laccio e spilla di perle del peso in tutto un'oncia per ducati trenta, ducati 30,00; una³⁹⁷ spilla d'oro da petto, con pietra dura, per ducati sei, ducati 6,00 [...].

Nella³⁹⁸ camera contigua a quella di sopra descritta a parte di mezzogiorno si sono trovati i seguenti oggetti [...].

Dissiggillata³⁹⁹ la porta della terza camera contigua a parte di mezzo giorno si sono rinvenuti i seguenti oggetti. Giornale di Cassa del Comune di Atri per l'anno mille ottocento venti quattro, cominciando dal tredici gennaio a tutto il trenta giugno detto anno [...], formato dal defunto don Francescantonio Grue, come cassiere comunale di questa città [...]; ricevute⁴⁰⁰ in carta bollata non rilegate, relative agli interessi di ducati trentasei che il defunto don Francescantonio Grue paga a don Ambrogio Gentile per lo capitale censo di ducati seicento. Sono nel numero di cinque e l'ultima porta la data del tre giugno mille ottocento ventiquattro; ricevuta in carta bollata non registrata, del Monastero di S. Chiara in Atri, a favore del defunto signor Grue, esprimente il pagamento da lui fatto di ducati venti, al quindici maggio milleottocento ventiquattro⁴⁰¹, per l'educandato di sua figlia donna Anna; altra ricevuta in carta bollata non registrata, in data del venti ottobre mille ottocento ventiquattro, della stessa Badessa, che accusa la ricezione di tommoli nove di grano, per l'affitto di un terreno di detto monistero; [...]; ricevuta in carta libera non registrata, con cui il deputato del Monte de' morti di Atri confessa la ricezione di carlini ventisette per interesse del capitale censo di ducati sessanta, portante la data del quattordici novembre mille ottocento ventitre a favore del debitore, signor defunto Grue; [...]; copia⁴⁰² in carta vergamena di un istrumento d'enfiteusi del territorio di Colle Corvino, contrada Vallone, dato a terza generazione, a Santoro e Cavallucci di detto luogo da don

³⁹⁷ C. 143v.

³⁹⁸ C. 145r.

³⁹⁹ C. 146r.

⁴⁰⁰ C. 163r.

⁴⁰¹ C. 163v.

⁴⁰² C. 166v.

Domenico⁴⁰³ Grue in data del ventinove luglio mille settecento ventinove, del notaro Giuseppe Gallo di Pentibra, non registrata, ma da noi cifrata, di un sol foglio; dentro un porta foglio di pel rossa si sono trovati, cioè: [...] il⁴⁰⁴ primo foglio contiene il testamento olografo del defunto don Francescantonio Grue, scritto in due paggini e mezza [...] non firmato ma solo datato a dieci marzo mille ottocento ventuno [...]; una⁴⁰⁵ scattola foderata di pelle di pesce color nero e nell'interno foderata di rasino color pistacchio con dentro una scattola di porcellana dipinta, per uso di tabacco, con cerchi d'argento indorato, valutata ducati sei, ducati 6,00; un'altra scattola di maiolica dipinta per uso di tabacco sottile, con cerchi d'ottone intorno, valutata carlini quattro, ducati 0,4. Aperto l'altro tiratoio della scrivania, si sono trovati gli oggetti che si descrivono: [...] altri diversi pezzi d'ottone per uso di agrimensore, che sono stati valutati carlini dieci, ducati 1,00; uno stucchio coverto di figrino rosso ed al di dentro coverto di rasino celeste, contenente un gnomone d'ottone, valutato⁴⁰⁶ ducati sei, ducati 6,00; [...]; uno scattolino di paglia con dentro quanto siegue, cioè: un paio d'orecchini d'oro con rubini, del peso dodici drappesi, apprezzati carlini quarantotto, ducati 4,80; tre anelli d'oro con rubini e diamanti, apprezzati ducati tre, ducati 3,00; altro paio d'orecchini d'oro ed una catena simile del peso in tutto ventiquattro drappesi, apprezzati per ducati dodici, ducati 12,00; [...] una miniatura sciolta indicante un Caracalla, valutata ducati tre, ducati 3,00; [...]; un⁴⁰⁷ involtino di carta contenente numero undici limette d'Inghilterra valutate carlini undici, ducati 1,10; un cassetto con diversi colori in polvere, valutati sei ducati, ducati 6,00; un'altra miniatura sciolta indicante un uomo incatenato assalito da un ucello, apprezzato trenta carlini, ducati 3,00; una scattola piena di diversi pennelli, apprezzati carlini dieci, ducati 1,00; due diamanti incastrati al ferro per tagliare vetri, valutati quattro ducati, ducati 4,00; una pietra agata ad uso d'impromituro, valutata quattro carlini, ducati 0,4; [...] una

⁴⁰³ C. 167r.

⁴⁰⁴ C. 167v.

⁴⁰⁵ C. 169v.

⁴⁰⁶ C. 170r.

⁴⁰⁷ C. 170v.

ricevuta in carta bollata non registrata, contenente un pagamento fatto dal defunto don Francescantonio Grue di Atri a don Domenico Cantarella di Napoli, nella somma [...] di docati cento trenta, a saldo di docati mille e cinquecento, dotali di donna Maria Carmela Grue, datato in Chieti al di otto luglio mille ottocento ventidue, da noi cifrato; [...]; un⁴⁰⁸ fascicolo di scrittore, segnato lettera A, di carte scritte [...]. Tutte⁴⁰⁹ le descritte carte, ed indicati oggetti, d'accordo col tutore surrogato, sono state da noi passate al tutore don Francesco Spinozzi [...]. Capitolo⁴¹⁰ matrimoniale del predetto signor don Carlantonio Grue con donna Laura Simonacci di Pianella [...] del ventisei febraro mille settecento sessantatre, da noi cifrata. [...] Un comò⁴¹¹ impiallicciato al solo contorno e di legno ceraso, colla figura di Ercole al disopra, per ducati sedici, ducati 16,00; [...] numero sei campagnole, colle cornici di legno liscio, per carlini quarantotto⁴¹², ducati 4,80; numero trenta ramine in carta, indicanti disegni di opere antiche, per carlini trenta, ducati 3,00; altre quarantuna ramine di carta, indicanti disegni di opere antiche, per ducati quattro; ducati 4,00; altre venticinque ramine in carta significanti pure istorie antiche, per ducati venti, ducati 20,00; una figura in carta, significante la morte di Ettore, per carlini venti, ducati 2,00; una ramina indicante la Sacra Famiglia, del pittore Solimene per ducati cento, ducati 100,00. Due stiponi per conservar libri, con rete di ferro filato, detto passaperle [...]; Profezie⁴¹³ e promesse dal Nuovo Testamento, verificate nella Chiesa Cattolica, per carlini tre, ducati 0,30; [...] Disertazioni⁴¹⁴ sulle antichità italiane, di Lodovico Antonio Muratori, tomi sei⁴¹⁵, per carlini venti, ducati 2,00; [...] Le metamorfosi di Ovidio, ridotte a novelle, tomi due, per carlini due, 0,20; [...] Dizionario portatile delle belle arti per la Lacombe, per carlini due, ducati 0,20; [...] Dei delitti e delle pene, di Beccheria, tomo uno, per

⁴⁰⁸ C. 171r. Archivio della famiglia Grue, ora disperso.

⁴⁰⁹ C. 172r.

⁴¹⁰ C. 174r.

⁴¹¹ C. 176r.

⁴¹² C. 176v.

⁴¹³ C. 177r.

⁴¹⁴ C. 177v.

⁴¹⁵ C. 178r.

carlini tre, ducati 0,30; [...] Prelezioni anatomiche di Ferdinando Leber, per carlini tre, ducati 0,3; [...] Poesie⁴¹⁶ del Metastasio, tomi nove, per ducati sei, ducati 6,00; [...] Ricerche filosofiche sugli egiziani, chinesi, in francese, tomi due, per carlini dodici, ducati 1,20; [...] Regles del cinq ordres d'architetture de Vignole, per carlini due, ducati 0,20; Le notti di Young, tomi due, per carlini dieci, ducati 1,00; [...] Osservazioni sulle antichità d'Erculano, in francese, per carlini quattro, ducati 0,40; [...] I⁴¹⁷ primi elementi della pittura pratica, in francese, per carlini cinque, ducati 0,50; [...] Descrizione⁴¹⁸ della macchina elettrica del signor Nairne, in francese, per carlini tre, ducati 0,3; [...] Storia civile del Regno di Napoli, di Pietro Giannone, tomi ventuno, per ducati nove, ducati 9,00; [...] L'arcadia⁴¹⁹ in Brenda, per grani dieci, ducati 0,10; [...] L'almanacco pittorico, tometti cinque, per carlini quindici, ducati 1,50; [...] Viaggio⁴²⁰ sentimentale del signor Sterne, tradotto dal francese, per grani dieci, ducati 0,1; [...] Satire⁴²¹ di Salvatore Rosa per carlini tre, ducati 0,30; [...] Trattato⁴²² della pittura di Leonardo da Vinci, apprezzato per carlini dodici, ducati 1,20; Il Vignola illustrato, per carlini venti, ducati 2,00; Monumenti antichi inediti, sulle antichità e belle arti di Roma, tomi tre per carlini trentaquattro, ducati 3,40; [...] Iconologia di Cesare Ripa, tomi cinque, per ducati cinque, ducati 5; [...] L'arte⁴²³ di acquarellare, del signor Gautier di Nismes, per carlini due, ducati 0,2.

Si⁴²⁴ è dissiggillata la quarta camera a settentrione e si sono rinvenuti i seguenti effetti; [...] Nel⁴²⁵ terzo baullo si sono trovati i seguenti oggetti, cioè⁴²⁶: copia d'istrumento in carta bergamena non registrata del notaro don Massimo Schips di Castagna, in data del tre settembre mille seicento novantaquattro, riguardante

⁴¹⁶ C. 179r.

⁴¹⁷ C. 179v.

⁴¹⁸ C. 180r.

⁴¹⁹ C. 180v.

⁴²⁰ C. 181r.

⁴²¹ C. 181v.

⁴²² C. 183r.

⁴²³ C. 184v.

⁴²⁴ C. 187r.

⁴²⁵ C. 189r.

⁴²⁶ Seconda parte dell'Archivio della famiglia Grue, ora disperso.

la quietanza della dote in ducati duecento, oltre l'adubo, fatta da Superna Grue, moglie di Giamberardino Cappelletti, a favore dei fratelli Domenico Antonio, Carlantonio, e Bartolomeo Grue delli Castelli⁴²⁷, da noi cifrata; simile, del notaro Schips istesso di Castagna in data del ventinove marzo mille settecento due, riguardante la compra di tommolate trentacinque di terreno in contrada Piane Vomano⁴²⁸, fatta da don Domenico Antonio Grue delli Castelli, dalla vedova Santarelli di Canzano, per lo prezzo di ducati quattrocento quarantacinque; simile del notaro Vincenzo Sofia di Chieti, in data del ventuno aprile mille settecento quattro, riguardante la vendita della metà della masseria in Collecovino, fatta da don Pietro e don Domenico Ursolini di Ciappagatti a favore di don Domenico Grue dei Castelli, per ducati quattrocento ottantasei da noi cifrata; simile [...] per la compra dell'altra metà della stessa masseria per lo prezzo di ducati quattrocento venticinque [...]; simile del Notaro Giuseppe Bucciarelli di Atri in data del due dicembre del mille settecento trentadue, riguardante transazione tra i fratelli e nipoti Grue dei⁴²⁹ Castelli [...]; simile dello stesso notaro [...], del di ventidue maggio mille settecento cinquantadue, riguardante la vendita di una chiusa in tenimento di Atri, contrada Borea di San Giovanni [...] a favore del canonico don Isidoro Grue per lo prezzo di ducati quattrocento cinque e grana cinque e mezzo; simile del notaro Clemente Sciarra di Atri in data del trenta luglio mille settecento cinquantanove [...]; simile di Francesco Matteo Bindi⁴³⁰ di Atri in data del di undici luglio mille settecento otto, fatta da Leonardo Antonio di Giancamillo di Mutignano, a favore di Gabriele di Pompeo dei Castelli [...]; simile dell'anzidetto notaro Schips, del ventidue⁴³¹ novembre mille seicento novantacinque, contenente la divisione fatta dai fratelli Grue di Atri, da noi cifrata; [...] simile del notaro Clemente Sciarra di Atri del di tre dicembre mille settecento quaranta, contenente vendita di un terreno in Atri [...] a favore di don Aurelio Grue di Castelli per ducati cinquantacinque, da noi

⁴²⁷ C. 189v.

⁴²⁸ Contrada Piane Vomano, Atri, Teramo.

⁴²⁹ C. 190r.

⁴³⁰ Bindi per Binni.

⁴³¹ C. 190v.

cifrata; simile del predetto notaro Schips di Castagna, del di venticinque febraro mille seicento novantacinque, contenente vendita di vari pezzi di terreno con casa nella Villa delli Rossi [...] a favore di don Carlantonio Grue dei Castelli per lo prezzo di ducati trenta, da noi cifrato; [...] Simile⁴³² del notaio Giuseppe Bucciarelli di Atri[...]; simile dello stesso notaro [...]; simile del notaro Tommaso Comini dei Castelli, del di tredici ottobre mille settecento diciotto, contenente quietanza fatta da Onesta Grue a favore di don Carlantonio e Bartolomeo Grue dei Castelli per ducati duecento, da noi cifrata; [...] Copia⁴³³ d'istrumento [...]; simile del notaro Giampaolo Pallotta di Atri del di quattordici dicembre mille settecento quindici, riguardante la retrocessione di una casa fatta da don Marzio Catucci di Atri, a favore di don Domenico Grue delli Castelli per ducati cinquecento trentacinque, da noi cifrata; [...] Simile⁴³⁴ del notaro Vincenzo Bucciarelli [...]; simile del notaro Gregorio Marcaccino di Montorio, del di quattro dicembre mille seicento novantasei, contenente compera di una masseria in tenimento di Mutignano⁴³⁵, contrada Fontignano, fatta da Giuseppe Pompeo delli Castelli e venduta da don Gregorio Falchini di Montorio per ducati novecento cinquanta, da noi cifrata; [...] simile del notaro Vincenzo Bucciarelli [...]; simile⁴³⁶ del notaro Domenico Castagna Sciarra di Atri, del di venti febraro mille settecento quarantatre, contenente vendita di un terreno in Atri fatta da Pietro Palazzi di Santa Margherita a favore di don Aurelio Grue di Atri, per ducati cento sessantetre, da noi cifrata; simile⁴³⁷ del notaro Gregorio Amario delli Castelli, del di quattro aprile mille seicento diciotto, contenente la compra di un piccolo terreno nei Castelli, fatta da Francescantonio Grue [...] per lo prezzo di carlini trentacinque, da noi cifrato; una carta bergamena, parimenti non registrata, contenente deploma rilasciato a favore de' signori Saverio e Vincenzo Grue, per la cittadinanza di Napoli, da noi cifrata [...]. Nel primo tiratoio del

⁴³² C. 191r.

⁴³³ C. 192v.

⁴³⁴ C. 193r.

⁴³⁵ C. 193v.

⁴³⁶ C. 194r.

⁴³⁷ C. 194v.

secondo comò si sono rinvenute le seguenti carte: copia d'istrumento [...]; copia d'istrumento [...]; copia d'istrumento⁴³⁸; [...] copia d'istrumento; [...] copia⁴³⁹ della fede di morte di don Aurelio Grue di Atri, in data del ventisette aprile mille ottocento sei [...]; [...] copia di misure, apprezzo e divisione dei beni ereditari, appartenenti alla famiglia Grue di Atri, non che copia di relazione⁴⁴⁰ fatta dal perito don Federico Dottorelli di Penne colle rispettive piante, in carta libera non registrata, di pagine scritte numero venti, da noi cifrate; copia d'istrumento [...]; [...] copia d'istrumento [...] primo febbraio mille settecento sessantasei di rinuncia fatta da Orsola Maria Grue a favore di don Isidoro Grue di Atri, per atto del notaro Pietro Giacomo de Angelis di Città Sant'Angelo [...]; [...] copia⁴⁴¹ dell'istrumento [...]; certificato⁴⁴² del cancelliere della curia vescovile di Penne, in data del ventisette agosto mille settecento trentuno, in carta libera non registrata, riguardante la costituzione del patrimonio sacro⁴⁴³ in ducati mille e quarantadue, a favore di don Domenico Grue delli Castelli, da noi cifrato; [...] Processioni⁴⁴⁴ in carta libera non registrata, da noi cifrate, di pagine scritte numero sette, emesse dall'abolito Sacro Regio Consiglio, in data ventiquattro novembre mille settecento ventotto, riguardanti la consegna de' beni ereditari del fu Carlantonio Grue a favore di don Francescantonio Grue contra Isidoro e fratelli Grue delli Castelli; capitoli matrimoniali [...]; copia d'istrumento di divisione tra don Carlantonio e don Domenicantonio Grue, per atto del notaro Andrea Mascitti di Montorio, in data del due giugno mille settecento diciannove [...]; bilancio⁴⁴⁵ tra il Duca d'Atri e don Domenicantonio Grue Segretario, per gli approvvigionamenti arretrati, in data del venti novembre mille settecento undici, legalizzato dal fu notaro Francesco Matteo Bindi di Atri [...]; copia di testamento [...];

⁴³⁸ C. 195v.

⁴³⁹ C. 196r.

⁴⁴⁰ C. 196v.

⁴⁴¹ C. 197r.

⁴⁴² C. 197v.

⁴⁴³ C. 198r.

⁴⁴⁴ C. 198v.

⁴⁴⁵ C. 199r.

[...] copia⁴⁴⁶ di testamento [...]; copia d'istrumento [...]; [...] decreto⁴⁴⁷ di riduzione di messe sul beneficio sotto il titolo di Sant'Antonio fuori le⁴⁴⁸ mura dei Castelli, di jus patronato della famiglia Grue emesso dalla curia vescovile di Penne e Atri, in data del ventidue settembre mille settecento quarantotto [...]; copia d'istrumento [...]; [...] testamento per atto privato, in carta libera non registrata della signora Orsola de Virgiliis ne' Grue, vedova di don Carlantonio Grue, col quale fa diversi legati ai figli procreati collo istesso, del di venti maggio⁴⁴⁹ mille settecento trenta [...]; processo⁴⁵⁰ di carte scritte numero cinquantanove, in carta non bollata, dico in carta bollata non registrata, per la causa di divisione tra i fratelli Grue, nell'abolita Regia Corte di Atri, portante la prima carta la data del sette maggio mille ottocento sei, e l'ultima quella del 10 dieci novembre detto anno mille ottocento sei, da noi cifrato; [...] copia⁴⁵¹ dei capitoli matrimoniali [...]; [...] copia⁴⁵² d'istrumento rogato dal fu notaro don Clemente Sciarra, del di ventuno novembre mille settecento ottantuno concernente l'enfiteusi di una masseria in Atri, concessuta da don Saverio Grue di Napoli a Vincenzo e Pietro Assogna di Mutignano [...]; fede⁴⁵³ del battesimo del signor don Francescantonio Grue [...] donde risulta la nascita del detto Grue al diecinnove novembre mille settecento settantacinque [...]; copia in carta libera [...]; copia⁴⁵⁴ dei capitoli matrimoniali di don Saverio Grue con donna Anna Russi di Napoli, in data del ventitre agosto mille⁴⁵⁵ settecento settantaquattro [...] ; fede del Generale catasto degli stabili degli eredi del q. Francescantonio Grue, nel comune dei Castelli, in data del quattro novembre mille settecento ottantuno [...]; silmle in data del due agosto mile settecento quarantadue [...]; simile in data del sedici settembre mille settecento trentuno pei beni in Atri appartenuti a Domenico Grue delli Castelli [...];

⁴⁴⁶ C. 199v.

⁴⁴⁷ C. 200r.

⁴⁴⁸ C. 200v.

⁴⁴⁹ C. 201r.

⁴⁵⁰ C. 202r.

⁴⁵¹ C. 203r.

⁴⁵² C. 205r.

⁴⁵³ C. 206r.

⁴⁵⁴ C. 211v.

⁴⁵⁵ C. 212r.

*fede*⁴⁵⁶ di battesimo [...]. Finalmente numero di diecisette ramine in⁴⁵⁷ carta, rappresentanti antichi sepolcri, valutate ducati diecisette, ducati 17,00; più altre tre rappresentanti Aiace ucciso per le ferite datesi; un lapito che combatte con un centauro; ed il ratto di una sabina apprezzate per ducati sei, ducati 6,00; altre quattro ramine indicanti Labano che incontra Rachele, il ritrovamento di Mosè nel Nilo, un'altra Rebecca, e l'altra Mosè, apprezzate per ducati sei, ducati 6,00; sei ramine in carta esprimenti Pirro che uccide Priamo, Socrate vicino a morte, Socrate che riceve la tazza del veleno, Telemaco che ritorna nella patria, Achille dolente per togliersi Briseide, e Ulisse spettatore di una danza, apprezzate ducati sei, ducati 6,00; un'altra ramina in carta rappresentante Cristo morto, apprezzata carlini quindici, ducati 1,50; cinque ramine di carta rappresentanti diversi ritratti, per ducati cinque, ducati 5,00; altre due simili rapresentanti la Sacra Famiglia, per carlini quindici, ducati 1,50; altre due simili per carlini dieci, ducati 1,00; un'altra⁴⁵⁸ ramina in carta rappresentante ritratti, valutata per carlini cinque, ducati 0,50. Tutti li descritti oggetti [...] sono stati, d'accordo delle parti, consegnati al tutore, signor Spinozzi che ne dichiara la ricezione, colla promessa di darne conto a suo tempo [...].

Nella camera contigua a quella del defunto a parte di oriente si sono trovati i seguenti oggetti: [...] due ramine di carta colle cornici di legno per carlini otto, ducati 0,80; [...] dissigillato⁴⁵⁹ l'indicato stipetto sopra la scrivania si è trovato quanto siegue: un orologio d'oro alla Parigina per ducati dieciotto, ducati 18,00; [...] nel⁴⁶⁰ tiratoio a sinistra si è trovato, cioè: tre zuccheriere di porcellana colle pitture, apprezzate ducati sei, ducati 6,00 [...].

Nella camera susseguente si è trovato quanto siegue [...].

Nella⁴⁶¹ cucina [...].

Nel passetto del quarto superiore vi sono [...].

⁴⁵⁶ C. 212 v. In calce alla pagina fine dell'inventario dell'Archivio della famiglia Grue, ora disperso.

⁴⁵⁷ C. 213r.

⁴⁵⁸ C. 213v.

⁴⁵⁹ C. 216r.

⁴⁶⁰ C.216v.

⁴⁶¹ C. 217r.

Dissuggellata⁴⁶² la porta che dà l'ingresso a due camere di detto quarto superiore, dentro le medesime si sono trovate quanto siegue: [...] cinque⁴⁶³ campagnole di tela e d'ordinaria pittura, apprezzate per carlini quindici, ducati 1,50 ; [...].

Nella stanza contigua a levante si è trovato quanto siegue: [...] sei⁴⁶⁴ quadri inutili per carlini sei, ducati 0,60; altri otto piccioli simili per carlini quattro, ducati 0,40 [...].

Nella camera a mezzogiorno si è trovato: [...] un involto di colori diversi per uso di maioliche per ducati quattro, ducati 4,00; biadetto per colori, libre due e mezza, per ducati sei, ducati 6,00; biacca⁴⁶⁵ di peso libre quarantacinque, per ducati sei e grana settantacinque, ducati 6,75. Aperto uno stipetto di legno, apprezzato per carlini dieci, ducati 1,00, dentro si è trovato numero otto chicheri e piattini di maiolica bianca per uso di caffè, per carlini otto, ducati 0,80; [...] quadri⁴⁶⁶ inutili numero nove, apprezzati per carlini nove, ducati 0,90 [...].

Nella camera contigua, a parte di oriente, si sono trovati: [...] un quadro di Sant'Antonio dell'autore Salomone, valutato per trenta ducati, ducati 30,00; tre altri quadri di pittura ordinaria, per tre ducati, ducati 3,00 [...].

Nel sotterraneo fondachetto si sono trovati i seguenti oggetti⁴⁶⁷ [...].

Nel⁴⁶⁸ cortile vi sono: [...].

Nel fondaco a oriente ci sono, cioè: [...].

Dissigillato un altro fondachetto anche a levante e vi si è trovato⁴⁶⁹ [...].

Nella cantina⁴⁷⁰ [...].

In⁴⁷¹ un passetto a pie' della cantina: [...].

In un camerino ad uso di fiaschiera si sono trovati: [...].

⁴⁶² C. 217v.

⁴⁶³ C. 218v.

⁴⁶⁴ C. 219r.

⁴⁶⁵ C. 219v.

⁴⁶⁶ C. 220r.

⁴⁶⁷ C. 221v.

⁴⁶⁸ C. 222r.

⁴⁶⁹ C. 223r.

⁴⁷⁰ C. 223v.

⁴⁷¹ C. 224r.

In⁴⁷² una camera ad uso della serva e nel secondo ripiano si è trovato: [...].

Dissugellata⁴⁷³ la porta della camera contigua al suddetto passetto si sono trovati, cioè: [...].

Nella⁴⁷⁴ camera suddetta per le galline: [...].

Nella stalla: [...].

Dissuggellata⁴⁷⁵ la porta di un sotterraneo dirimpetto alla stalla verso levante si è trovato quanto siegue: [...].

E⁴⁷⁶ nel suddetto di quattro settembre [...].

Ed⁴⁷⁷ il risultato perciò del totale valore degli effetti tutti come sopra descritti è di ducati quattromila novecento trentotto, grani ottanta e cavalli sei, ducati 4938,80,6 [...].

Fatto e pubblicato in Atri, provincia e distretto di Teramo, in casa del suddetto defunto signor Grue, nella prima camera detta sala [...].

Originale in A.S.TE., Notarile, Ignazio Guidetti 1824.

82.

1824, ottobre 1, Atri, nella masseria da campo in contrada di Colle Pilato.

Inventario delle masserie di Colle Pelato, di Mutignano e di quella nel *tenimento di Atri*, fatte ad istanza di Francesco Spinozzi, tutore di Saverio e Anna Grue, figli del fu Francescantonio Grue di Atri.

Originale in A.S.TE., Notarile, Ignazio Guidetti 1824.

⁴⁷² C. 225r.

⁴⁷³ C. 227r.

⁴⁷⁴ C. 227v.

⁴⁷⁵ C. 228r.

⁴⁷⁶ C. 233r.

⁴⁷⁷ C. 234v.

83.

1824, ottobre 29, Atri.

Inventario delle masserie *nel tenimento di Collicorvino, circondario di Loreto, distretto di Penne, in Contrade di Centinara e Casallegra*, fatto ad istanza di Francesco Spinozzi, tutore di Saverio e Anna Grue, figli del fu Francescantonio Grue di Atri.

Originale in A.S.TE., Notarile, Ignazio Guidetti 1824.

84.

1824, Atri.

Registro di contabilità della Chiesa cattedrale di S. Maria. Entrate.

Introito in danaro dal sono delle campane nel funerale di don Francescantonio Grue, per due campane, Ducati 1, 10.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Bilancio dell'introito ed esito della Chiesa cattedrale di Atri, 1824, b. 85, fasc. 33.

85.

1824, Atri.

Registro catastale del Capitolo della Chiesa Cattedrale di S. Maria relativo alle proprietà del contado.

Domenico Grue, alla Piomba. 793. Crispi Antonio - 46, Francesca Castagna, sua moglie, - 42, Vita - 10, Fedele - 6, Carmine - 11, Maria - 9, Pasquale, 1, loro figli.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Catasto 1824 - Campagne, b. 40.

86.

1824, Atri.

Registro catastale del Capitolo della Chiesa Cattedrale di S. Maria relativo ai beni urbani.

Grue⁴⁷⁸, 453: Mazzocchetti Francesco - 46, Anna Dominica dell'Arena, sua moglie - 42, Concetta - 6, Giuseppe - 4, loro figli.

Propria⁴⁷⁹: 454: Grue Domenico quondam Aurelio - 75, Maria Salomone, moglie del fu Antonio - 35, Isidoro - 14, Silvestro - 12, Aurelio - 10, Livia - 8, suoi figli, Giuseppe, garzone - 36, Elisabetta Giancola, serva - 24.

Grue, 466: Lolli Domenico - 29, Anna Nicola Sanità, sua moglie - 24, Annacintia, loro figlia - 2.

Grue, 468: Scena Aurelio, quondam Francesco Paolo - 55, Santa di Donato, sua moglie, - 55, Francesco Paolo - 32, Pietro Marino -

⁴⁷⁸ Bene di proprietà, locato a terzi

⁴⁷⁹ Bene a disposizione della famiglia.

20, loro figli; Annantonia Salvatori, moglie di Francesco Paolo - 24, Tobia - 5, Fiorideo - 2, loro figli, Elisabetta Capritti, moglie di Pietro Marino - 18, Vincenzo Auterio - 18, Raffaele Auterio - 9, garzoni.

Propria: 345, Grue Francescantonio - 45, Saverio, suo figlio - 13; Michelina Grue, sua nipote - 22, Maria, serva - 53, Girolamo Raspetta, garzone - 43, Ignazio Ronci, confidente amico - 64.

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Catasto 1824 - Quarto S. Croce, b. 40.

87.

<post 1857>.

Stato di famiglia dei Grue di Atri.

Stato della famiglia Grue in Atri, nel quarto di San Giovanni.

297. Grue. Aurelio (13 maggio 1813 – morto ai 24 marzo 1863); Maria Luisa Martinetti, moglie (1809 – morta ai 7 marzo 1868); Carolina (1836), Antonio(1837), Vincenzo (10 dicembre 1839), Domenico (17 ottobre 1842), figli; Anna, altra figlia maritata con Francesco Simone (31 dicembre 1845), Gaetano figlio (27 settembre 1844 – morto 12 gennaio 1845), Maria, figlia di Aurelio, maritata con Pasquale Fedri (27 giugno 1850), Giulio, altro figlio (9 dicembre 1847).

Stato della famiglia Grue in Atri, nel quarto di Santa Croce.

373. *Grue. Saverio (4 dicembre 1809 – morto 22 settembre 1845); Maddalena Catucci, sua moglie (27 giugno 1805 – morta al primo novembre 1845); Francescantonio (30 maggio 1829 – morto nel 1861), Carlo (10 luglio 1830), Maria Caterina (8 novembre 1834, monaca in S. Chiara), Giuseppe Maria (11 maggio 1840 – morto 5 agosto 1851), Egidio (31 gennaio 1847 – morto 25 settembre 1872), figli; Giovanni Lolli, servo; Matilde Paniccia, serva (1810); N.N., serva; Rosa, altra figlia di Saverio (16 agosto 1827); Maria de Rosa, moglie di Francescantonio; Marietta Torinese, moglie di Egidio, affidato in San Niccola; Maddalena, figlia di don Raffaele⁴⁸⁰.*

Stato della famiglia Grue in Atri, nel quarto di Santa Croce.

522. *Grue. Isdoro (20 gennaio 1809); Eleonora Massimi moglie (1806 – morta il 27 gennaio 1857); Alvina Filumena Rachela, figlia (3 gennaio 1842); Rosa de Vincentiis, serva (1825); don Michelino Savini di Castilenti⁴⁸¹, marito di Donna Alvina.*

Originale in Archivio Capitolare di Atri, Stato di popolazione dell'anno 1843.

⁴⁸⁰ Raffaele su Egidio espunto.

⁴⁸¹ Castilenti, Teramo.

IMMAGINI

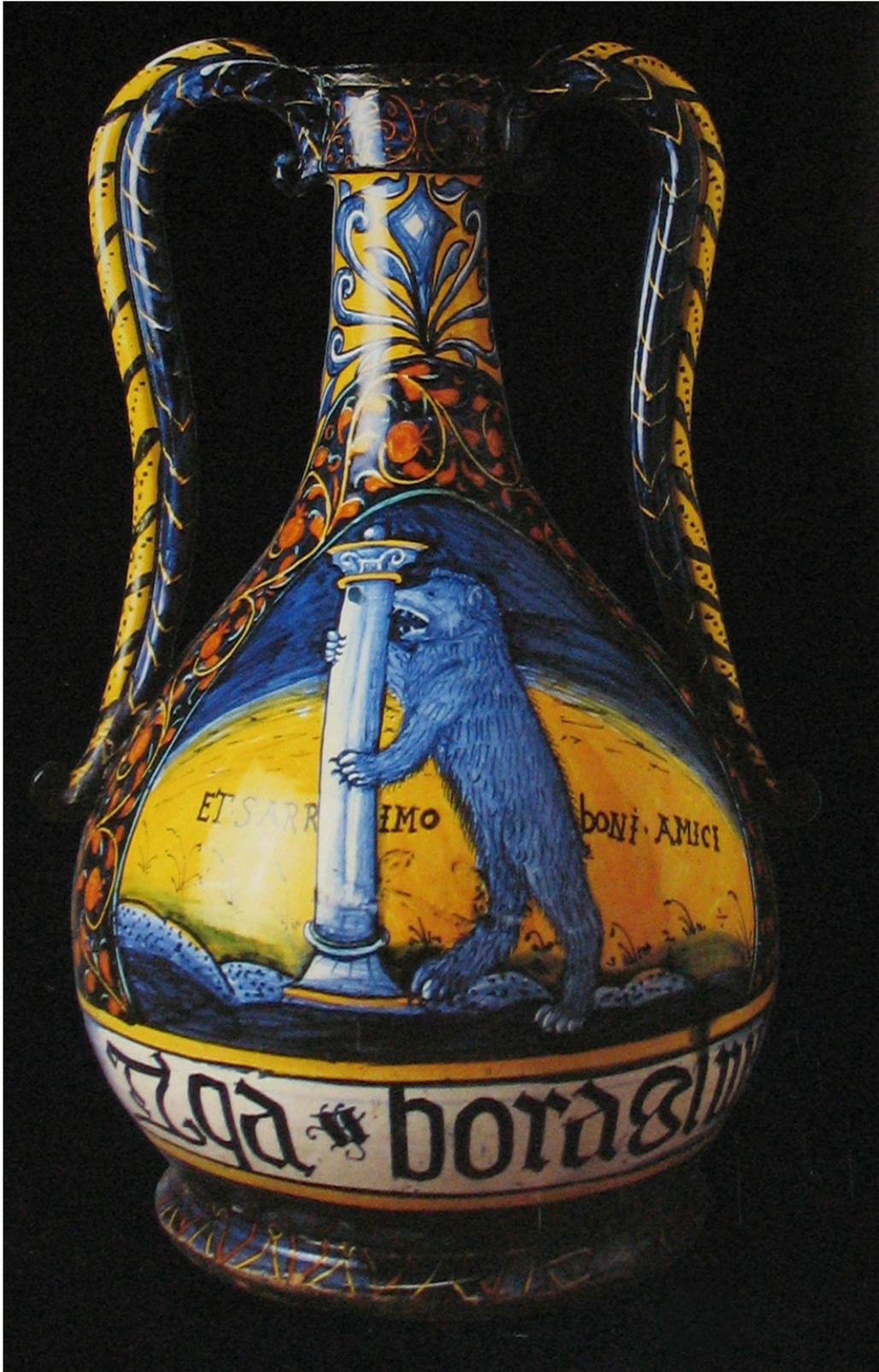


Fig.1 Bottega Pompei, *Fiasca biansata "Orsini-Colonna"*, metà del sec. XVI, London, British Museum.



Fig.2 Bottega Pompei, *Rinfrescatoio a navicella in maiolica turchina*, ultimo quarto del sec. XVI, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche.



Fig.3 Francesco Grue, *Piatto da pompa con Alessandro che copre con la clamide il corpo di Dario*, 1661-1668, Parigi, Museo del Louvre.



Fig.4 Francesco Grue, *Piatto da pompa con Il trionfo di Scipione*, 1661-1668, Parigi, Museo del Louvre.



Fig. 5 Francesco Bedeschini, *Disegno per un piatto*, 1689, London, Victoria and Albert Museum.



Fig.6 Francesco Bedeschini, *Disegno per un piatto*, 1689, London, Victoria and Albert Museum.



Fig.7 Carlo Antonio Grue, *Il Battesimo di Santa Polisia*, 1720 ca., Ascoli Piceno, Museo della Ceramica.



Fig. 8 Gesualdo Fuina, *Caffettiera decorata a terzo fuoco con Figure popolari*, 1790 ca., Castelli, Museo delle Ceramiche.



Fig. 9 Antonio Tempesta, *Una donna che osserva la caccia al cervo* (da Bartsch 1978, vol. 37, p. 60, n. 1162(170)).



Fig. 10 Carlo Maratti, *Galatea* (da *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roi*, tomo 2, Parigi 1763, tav. n. 123).

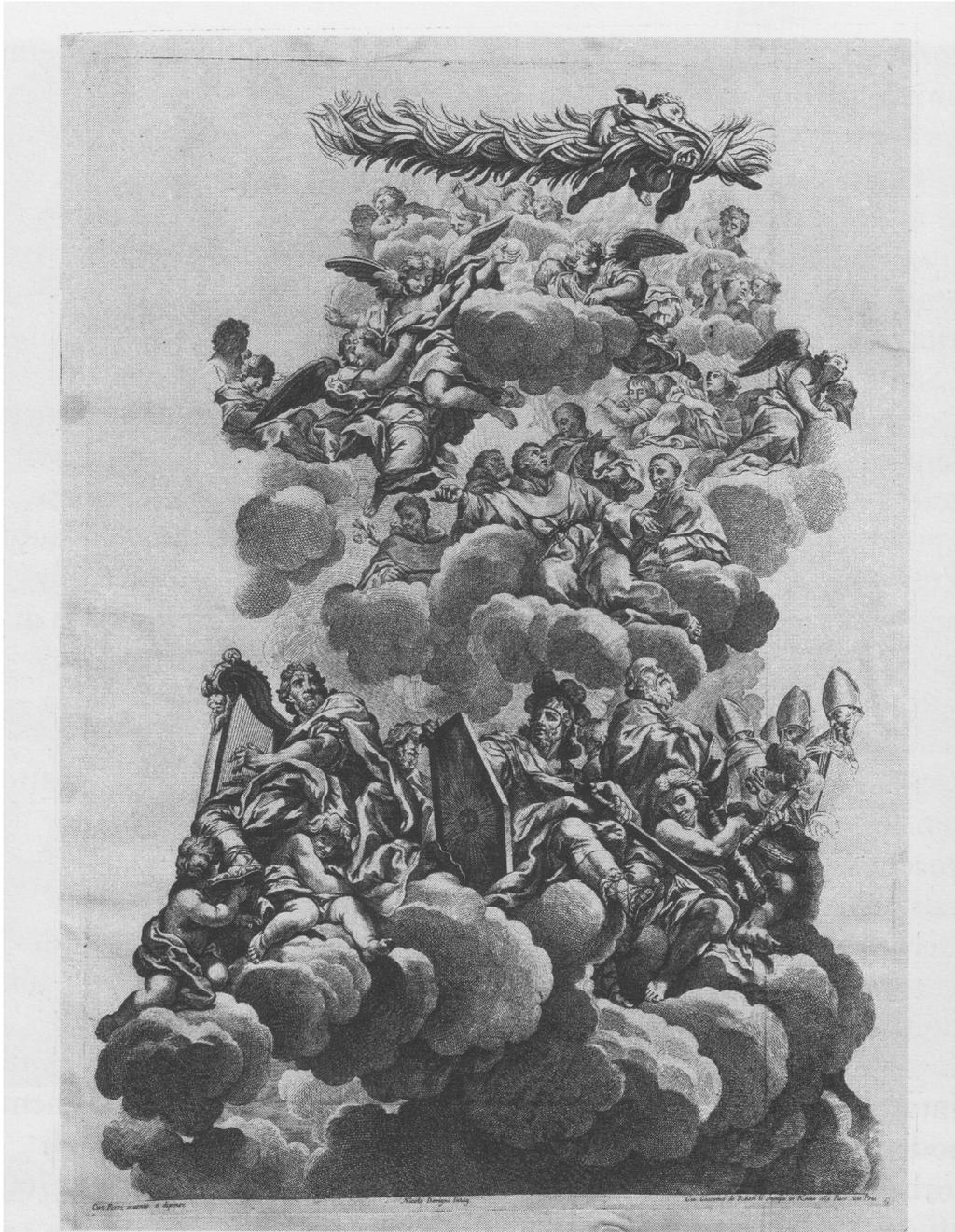


Fig. 11 Nicolas Dorigny, *Spicchio della cupola di Sant' Agnese* da *Ciro Ferri*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (da Roma 1997-1998², p. 232).

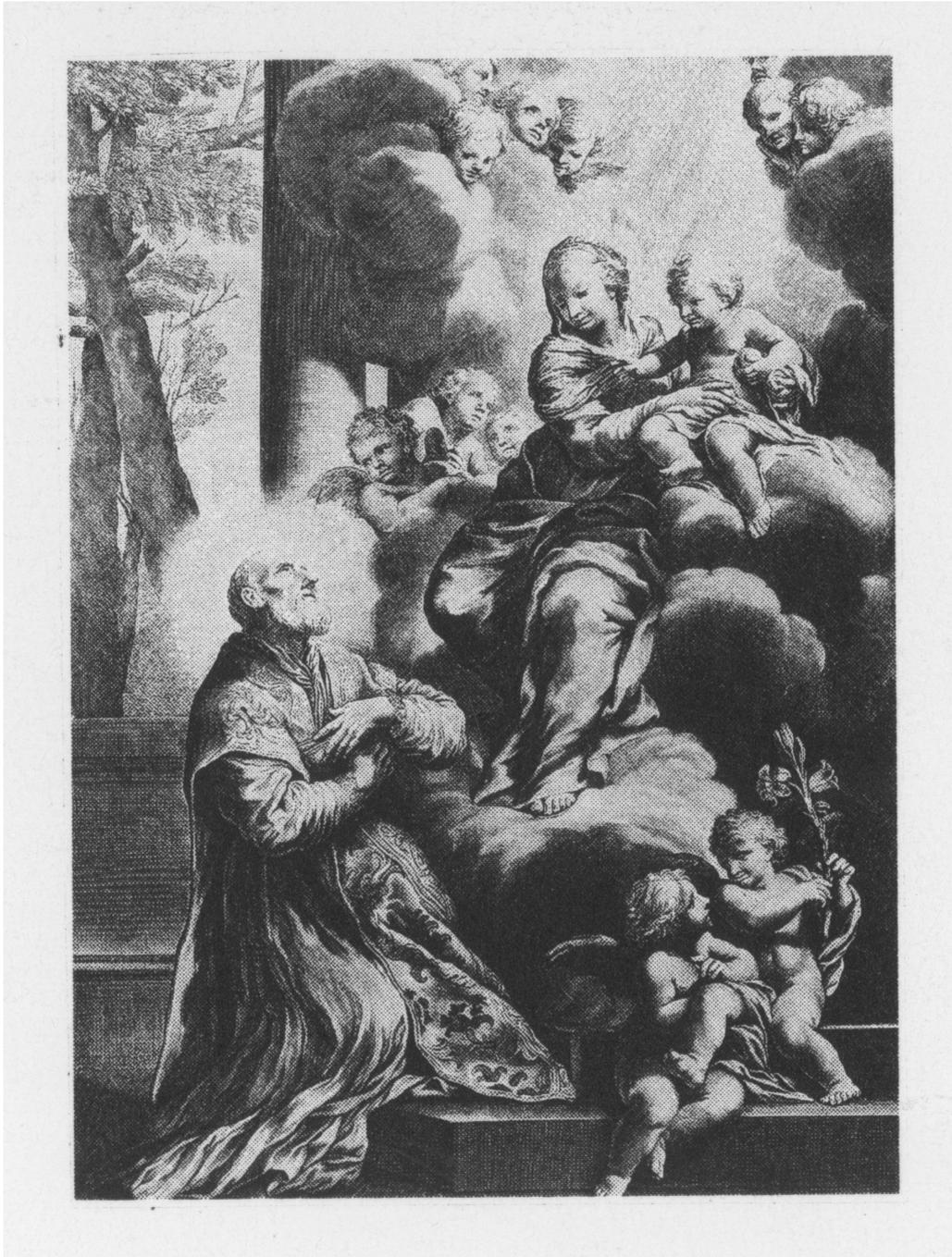


Fig. 12 Charles De la Haye, *La Vergine appare a San Filippo Neri* da
Ciro Ferri, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (da Roma
1997-1998², p. 232).



Fig. 13 Carlo Cesi, *Mercurio porta il pomo d'oro a Paride*, dalla Galleria Farnese (da Bartsch 1978, vol. 47, p. 55, n. 23(109)).



Fig. 14 Anonimo, *Caino e Abele sacrificano al Signore*, da Jean Cotelle, Milano, Raccolta Bertarelli (da Milano 1992, p. 168, n. 64a).

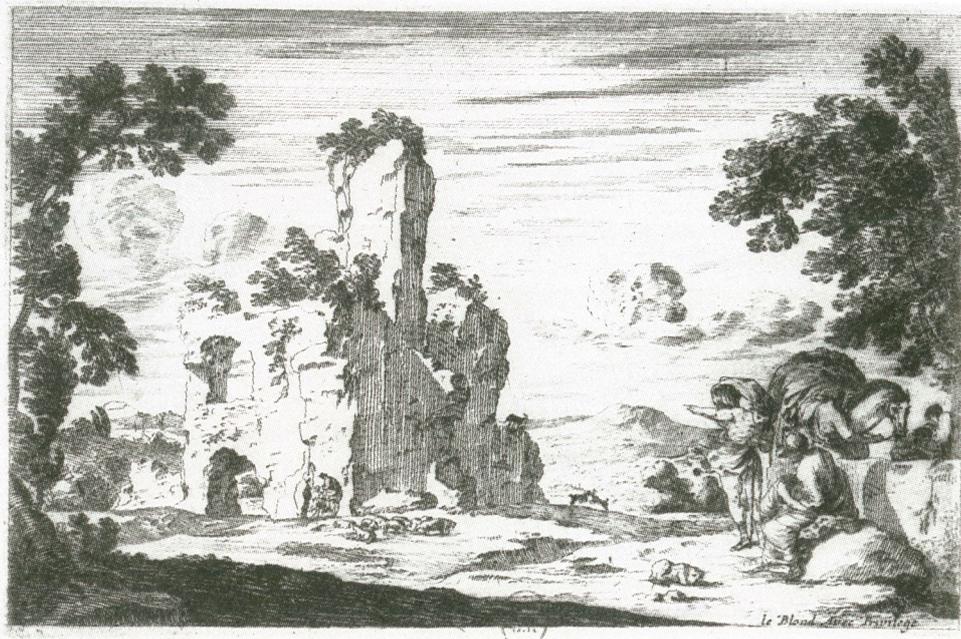


Fig. 15 Jean Lepautre, *Personaggi vicino a un abbeveratoio* (da Préaud 1993, p. 206, n. 430).



Fig. 16 François Chauveau, *Paesaggio con una statua sdraiata vicino a una tomba* (da Coural 2001, p. 83, n. 85).



Fig. 17 Gabriel Perelle, *Paesaggio*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Fig. 18 Gabriel Perelle, *Paesaggio*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Fig.19 Gabriel Perelle, *Paesaggio con albero in primo piano*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Fig. 20 Gabriel Perelle, *Paesaggio con viandanti*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Fig.21 Nicolaes Berchem, *Pastore con mandria al guado*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Fig. 22 Nicolaes Visscher, *La vacca che si abbevera*, da Nicolaes Berchem (da Bassano 1981, p. 35, n. 1).



Fig. 23 Dancker Danckerts, *Donna su un cavallo, a destra una donna munge una capra*, da Nicolaes Berchem (da Hollstein, vol. 5, p. 128, n. 17).



Fig. 24 Pieter van Laer, *Tre cavalli* (da Bartsch 1978, vol. 1, p. 2, n. 2(6).



Fig. 25 Pietro Aquila, *Trionfo di Bacco e Arianna* dalla Galleria Farnese (da Annibale Carracci e i suoi incisori 1986, p. 178, n. 17)



Fig. 26 Manifattura castellana, ovale con *Allegoria dell'acqua*, metà del XVIII secolo, Castelli, Museo delle Ceramiche.



Fig. 27 Manifattura castellana, ovale con *Allegoria della terra*, metà del XVIII secolo, Pescara, Fondazione Paparella Treccia-Devlet.

CATALOGUS
LIBRORUM
LOCUPLETISSIMUS,

QUI

SIVE ITALICE, SIVE LATINE
EX TYPOGRAPHIA REMONDINIANA
hactenus prodierunt ;

*Nec non eorum omnium, qui ibidem prostant,
cum suo cujusque leviore, firmoque pretio.*



V E N E T I I S

In Via Mercatoria

APUD JOSEPH REMONDINI, & FILIOS.

M D C C L I V.

Fig. 28 *Catalogus librorum locupletissimus, qui sive italice, sive latine ex typographia remondiniana hactenus prodierunt; nec non eorum omnium, qui ibidem prostant, cum suo cujusque leviore, firmoque pretio, Venezia 1754, frontespizio.*



Fig. 29 Manifattura castellana, *Brocca e bacile decorati con fiori e frutta*, metà del XVIII secolo, Pescara, Fondazione Paparella Treccia-Devlet.



Fig. 30 Carmine Gentili, *Piatto con Mercurio porta il pomo d'oro a Paride*, 1730-1740, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 31 Carmine Gentili, *Piatto con lavandaie alla fonte*, 1730-1740, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 32 Carmine Gentili, *Mattonella con La famiglia di Adamo*, 1740 ca., collezione privata.



Fig. 33 Carmine Gentili, *Mattonella con Il ritorno del figliol prodigo*, 1740 ca., collezione privata.



Fig. 34 Jan Saenredam, *Il ritorno del figliol prodigo*, da Abraham Bloemaert (da Battistella de Pompeis 2005, p. 137)

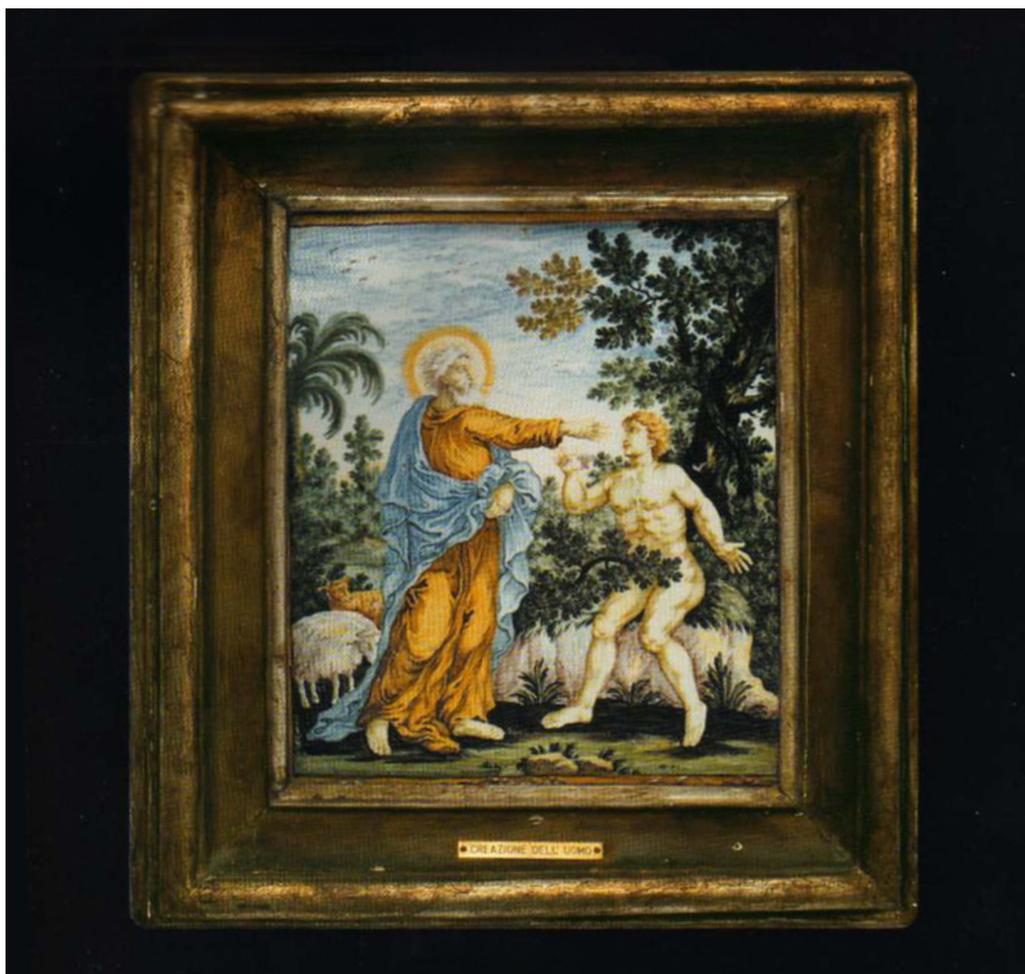


Fig. 35 Bottega dei Gentili, *Mattonella con La creazione di Adamo*, 1750 ca., Loreto Aprutino, Museo Acerbo.



Fig. 36 Bottega dei Gentili, *Mattonella con Caino e Abele sacrificano al Signore*, 1750 ca., Loreto Aprutino, Museo Acerbo.



Fig. 37 Foglio per spolvero proveniente dalla bottega Gentili, Castelli, Istituto d'Arte.



Fig. 38 Carmine Gentili (?), *Galatea*, foglio proveniente dalla bottega Gentili, Castelli, Istituto d'Arte.



Fig. 39 Carmine Gentili (?), *Il suicidio di Lucrezia*, foglio proveniente dalla bottega Gentili, Castelli, Istituto d'Arte.



Fig. 40 Carmine Gentili (?), *Il suicidio di Lucrezia*, foglio proveniente dalla bottega Gentili (verso), Castelli, Istituto d'Arte.

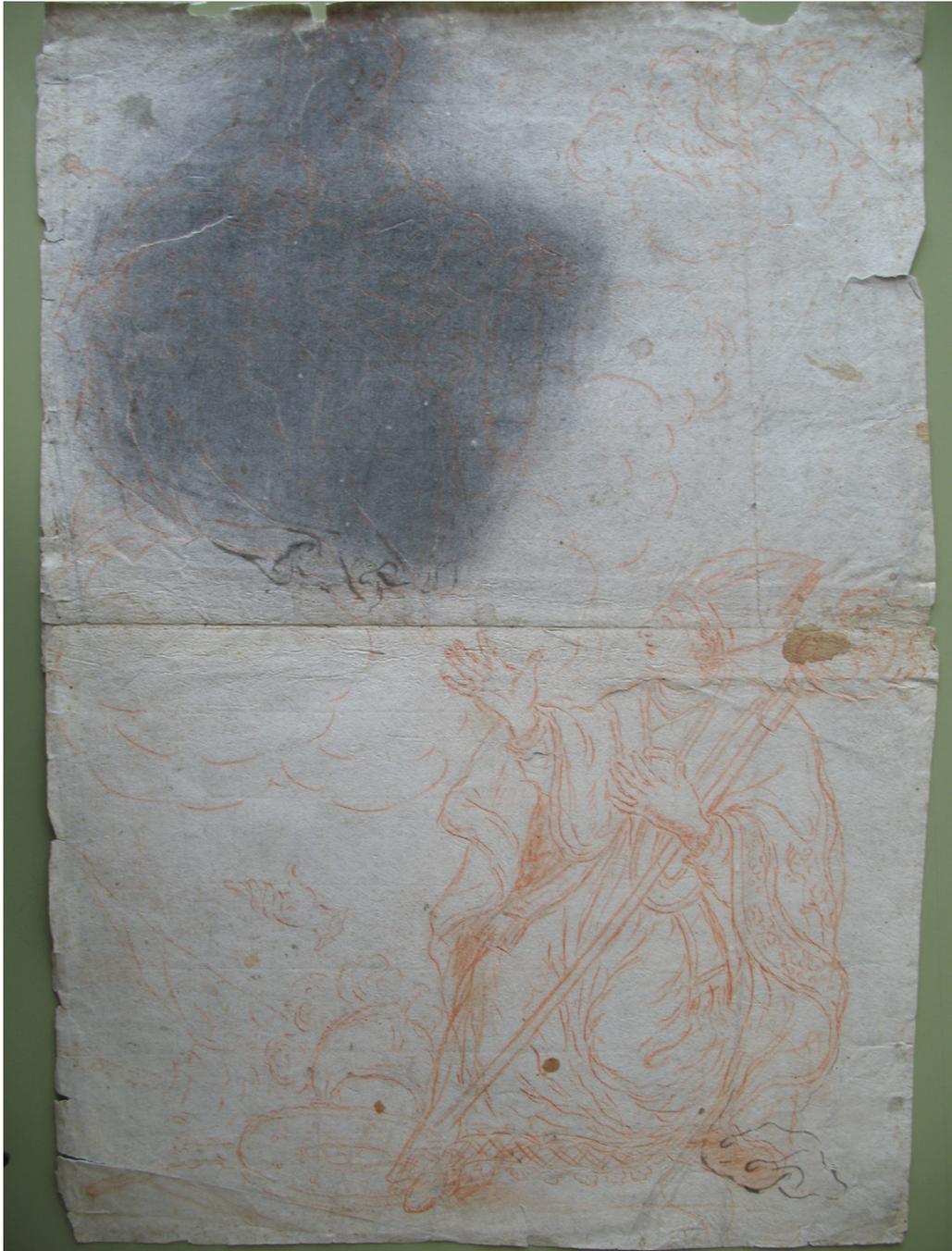


Fig. 41 Giacomo Gentili il Giovane, *Un santo Vescovo prega la Vergine Maria*, foglio proveniente dalla bottega Gentili, Castelli, Istituto d'Arte.

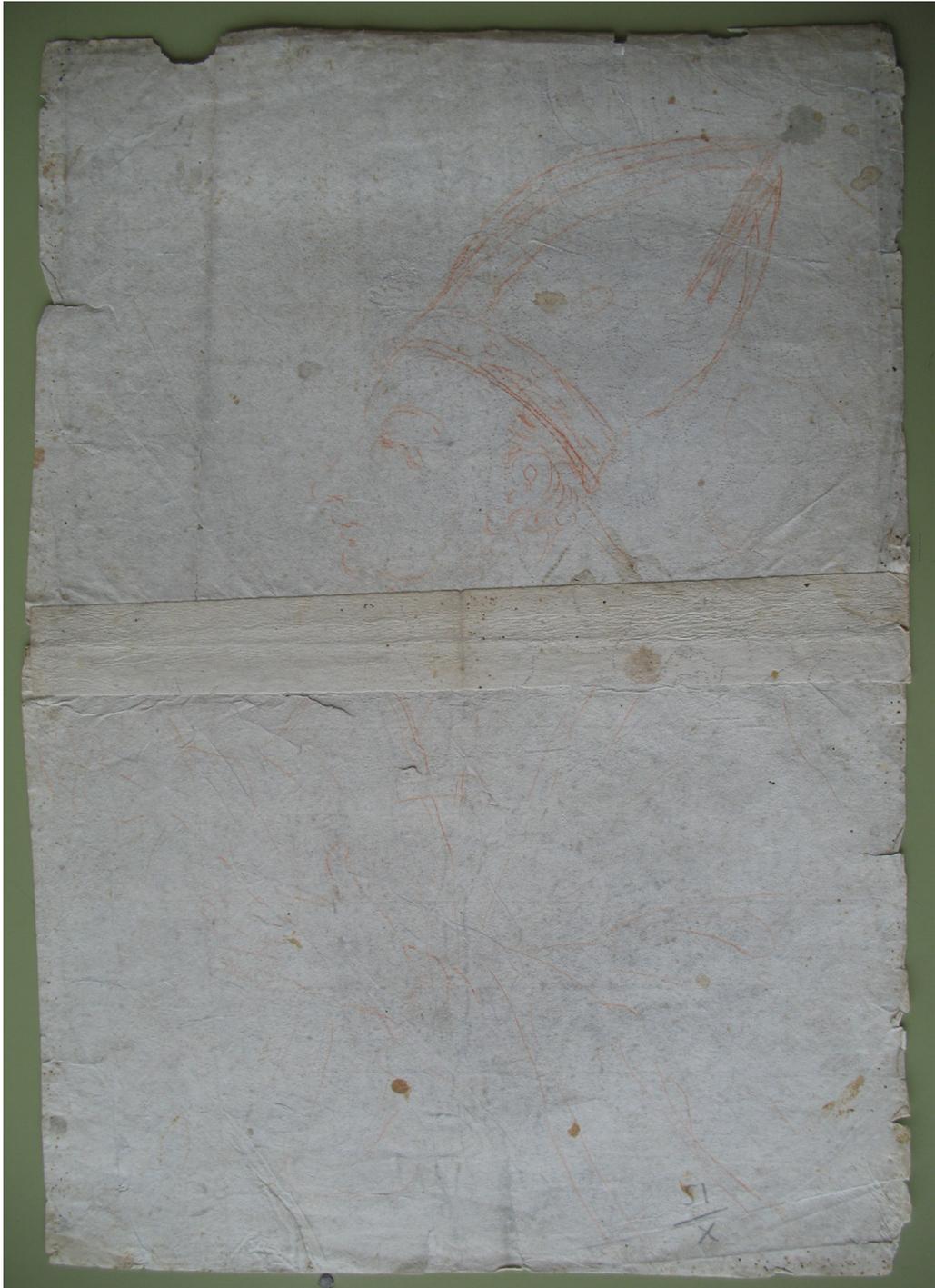


Fig. 42 Giacomo Gentili il Giovane, *Un santo Vescovo prega la Vergine Maria*, foglio proveniente dalla bottega Gentili (verso), Castelli, Istituto d'Arte.



Fig. 43 *Pastore con mandria al guado*, da Berchem, foglio proveniente dalla bottega Gentili, Castelli, Istituto d'Arte.



Fig. 44 Carlo Antonio Grue, *Piatto con Paesaggio*, 1700 ca., Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 45 Gabriel Perelle, *Paesaggio con ponte*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Fig. 46 Carlo Antonio Grue, *Piatto con paesaggio e albero in primo piano*, 1700 ca., Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 47 Carlo Antonio Grue, *Piatto con pastora e animali*, 1700 ca., Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 48 Jan de Visscher, *Pastora e animali*, da Berchem, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Fig. 49 Carlo Antonio Grue, *Piatto con Il ratto delle Sabine*, 1690 ca., Pescara, Fondazione Paparella Treccia-Devlet.



Fig. 50 Giovanni Battista Galestruzzi, *Il ratto delle Sabine*, da Polidoro da Caravaggio (da Bartsch 1978, vol. 46, p. 78, n. 4 (53)).



Fig. 51 Carlo Antonio Grue, *Vaso con Scene mitologiche*, 1715 ca.,
Dresda, Kunstgewerbemuseum.



Fig. 52 Carlo Antonio Grue, *Vaso con Scene mitologiche*, 1715 ca.,
Dresda, Kunstgewerbemuseum.



Fig. 53 Bottega di Carlo Antonio Grue, *Piatto con Paesaggio con una statua sdraiata vicino a una tomba*, 1720ca., Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 54 Carlo Antonio Grue e bottega, *Servizio di chicchere*, 1720 ca., Torino, Musei Civici d'Arte Antica di Palazzo Madama.



Fig. 55 Bottega di Carlo Antonio Grue, *Mattonella con Paesaggio in Tempesta*, 1715-1725, Pescara, Fondazione Paparella Treccia-Devlet.



Fig. 56 Bottega di Carlo Antonio Grue, *Paesaggio*, 1715-1725, Borgosesia, collezione privata.



Fig. 57 Bottega di Carlo Antonio Grue, *Paesaggio*, 1715-1725, Borgosesia, collezione privata.



Fig. 58 Bottega di Carlo Antonio Grue, *Paesaggio*, 1715-1725, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 59 Gabriel Perelle, *Paesaggio con cascata*, collezione privata.



Fig. 60 Gabriel Perelle, *Paesaggio*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Fig. 61 Francesco Grue, *Piatto con emblema araldico*, secondo quarto del XVII secolo, Pescara, Fondazione Paparella Treccia-Devlet.



Fig. 62 Bottega Grue di Atri, *Piatto con Diana ed Endimione*, 1720-1730, Napoli, Museo Duca di Martina.



Fig. 63 Bottega Grue di Atri, *Piatto con Allegoria della Carità*, 1720-1730, Napoli, Museo Duca di Martina.



Fig. 64 Bottega Grue di Atri, *Piatto con Allegoria della Giustizia*, 1720-1730, Napoli, Museo di San Martino.



Fig. 65 Bottega Grue di Atri (?), *Il Battesimo di Cristo*, 1720-1730, Roma collezione Giacomini.



Fig. 66 Liborio Grue, *Vasi con Scene bibliche*, 1760-1770, collezione privata.



Fig. 67 Anonimo, *Caino uccide Abele*, da Jean Cotelle, Milano, Raccolta Bertarelli (da Milano 1992, p. 170, n. 65a).



Fig. 68 Liborio Grue, *Mattonella con La creazione di Adamo*, 1730-1740, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 69 Anonimo, *Creazione di Adamo*, da Jean Cotelle, Milano, Raccolta Bertarelli (da Milano 1992, p. 166, n. 63a).



a



b

Fig.70 Aurelio Grue, *Coppa Acquaviva*, 1740-50, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



Fig.71 Aurelio Grue, *Caffettiera con pastore a riposo*, 1740-1750, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 72 Aurelio Grue, *Tazza e piattino con pastorella con cane e animali*, 1740-1750, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 73 Aurelio Grue, *Tazza e piattino con lavandaia e animali*, 1740-1750, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 74 Aurelio Grue, *Tazza e piattino con Diana e Atteone*, 1740-1750, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 75 Aurelio Grue, *Tazza e piattino con pastori a riposo*, 1740-1750, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 76 Aurelio Grue, *Tazza e piattino con Mandriani e animali alla fonte*, 1740-1750, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 77 Aurelio Grue, *Tazza e piattino con La lattaia*, 1740-1750, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig.78 Jan de Visscher, *Lavandaia e animali*, da Berchem, Paris, Bibliothèque Nationale.



Fig. 79 Aurelio Grue, *Piatto con Scena pastorale*, 1740-1750, collezione privata.



Fig. 80 Jan de Visscher, *Pastori e animali alla fonte*, da Berchem, Paris, Bibliothèque Nationale.



Fig. 81 Aurelio Grue, *Tondo con Pastore e giovane donna*, 1740-1750, Ascoli Piceno, Museo delle Ceramiche.



Fig. 82 Aurelio Grue, *Piatto con Tre pecore e una capra*, 1740-1750, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 83 Aurelio Grue, *Piatto con Tre cavalli*, 1740-1750, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 84 Aurelio Grue, *Piatto con Donna con bambino e lattaia*, 1740-1750, collezione Terregna.



Fig. 85 Aurelio Grue, *Piatto con Gentiluomo che prende il caffè*, 1750-1760, Ascoli Piceno, Museo della Ceramica.



Fig. 86 Gentiluomo che prende il caffè, da Il Callotto resuscitato, Paris, Bibliothèque Nationale.



Fig. 87 Aurelio Grue, *Piatto con Signori a passeggio*, 1750-1760, Ascoli Piceno, Museo della Ceramica.

JOIEUX SANS SOIN ET NANON TOUT-PAIANT.
 Plaisirius Waagfortunatus en Ricarda de Gaatenstopfster.

Juin

Zomermaand.



Eyfferfina Pratschfufzi. MIN CURTIUS Springinzfeld.

*Laßt uns den Gartenbau, die Ställ, das Vieh beschauen
 Erlustigt, Baurern, auch mit ihren Lieben Frauen
 Die Milch ist wunder fett, die Rosen prangen nun
 Versäumt Herr Hauptman, nicht die Ahnmut's rolle Stunden
 Und was ihr etwan seht die Vögel oben thun
 Ach! bey gelegenheit probiert es gleichfalls unden*

*Beau temps ne fait songer rien qu'à nous divertir;
 Car tout se jouit sur l'onde et sur la terre.
 Depensant tous mes biens, en faisant bonne chere
 Une riche Nanon me pourra retablir.*

*O hemel-blaauw gewelft o schoonste soomer dagen
 O Lieflyke akkerbouw! 't is alles vol van lust
 Jaag vlieg de kreefte gang met zyl of paard en wagen
 Een ryk wyf boet het al als alles is verbruft.*

Witb. Engelb. Konigh. excud. Amst.

I. v. S. fecit

Fig. 88 *Signori a passeggio*, da *Il Callotto resuscitato*, Paris, Bibliothèque Nationale.



Fig. 89 Aurelio Grue, *Piatto con Paesaggio e due alberi*, 1750-1760, collezione privata.



Fig. 90 Marco Ricci, *Paesaggio boscoso con raccoglitori di frutti* (da Bartsch 1978, vol. 47, p. 479, n. 14 (317)).



Fig.91 Aurelio Grue, *Piatta con Villaggio sul fiume con traghettino*, 1750-1760, collezione privata.



*Ill.^{mo} atque Exc.^{mo} D.D. Antonio Loredano Patricio Veneto Senatori Amplissimo
Obsequij argumentum Carolus Orsolini D.D.D. MDCCXXX. Marco Ricci In. et. fec.*

Fig. 92 Marco Ricci, *Villaggio sul fiume con traghettino* (da Bartsch 1978, vol. 47, p. 476, n. 11(317)).



Fig. 93 Aurelio Grue, *Mattone con Mandriani al guado*, 1750-1760, Chieti, Museo Costantino Barbella.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. 1929 - AA. VV., *L' officina di maioliche dei conti Ferniani*, Faenza 1929.

AA. VV. 1992 - AA. VV., *Il Museo d'arte Costantino Barbella*, Teramo 1992.

AA.VV. 1993, - AA.VV., *Castelli AD 1615 – 1617. La Sistina della maiolica. Il soffitto della Chiesa di S. Donato*, Colledara 1993

AA. VV. 2001 - AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001.

AA. VV. 2007 - AA. VV., *Convivium: fasto e stile a tavola tra XVI e XIX secolo*, Modena 2007.

ADORANTE 1988 - M. A. Adorante, *Le chiese di San Domenico e Santa Chiara in Atri*, in "Opus", I (1988), pp. 95-118.

ALBERINI 1998 - V. Alberini, *La rinascita delle ceramiche a Pesaro nel Settecento e l'opera mediatrice di Giovambattista Passeri e Gianandrea Lazzaroni: tre lettere inedite (1755-1760)*, in "Faenza", LXXXIV (1998), I-III, pp. 117-133, tavv. I-III.

ANSELMINI 1908 - A. Anselmi, *Il commercio delle maioliche di Castelli alla antica fiera di Senigallia. Lettera aperta al Comm. Cesare De Laurentiis*, Senigallia 1908.

ANSELMINI 1970 - S. Anselmi, *La fiera di Senigallia ai primi dell'Ottocento, 1802-1815*, Urbino 1970.

ARBACE 1993 - L. Arbace, *Maioliche di Castelli: la raccolta Acerbo*, Ferrara 1993.

ARBACE 1994¹ - L. Arbace, *La maiolica nel Regno di Napoli dal Quattrocento al Settecento*, in "Ceramicantica", IV (1994), 10, pp. 7-21.

ARBACE 1994² - L. Arbace, *Pax a Catellis: un piattello dipinto intorno al 1716*, in "Arte Viva", 4, 1994, pp. 33-37.

ARBACE 1995 - L. Arbace, *Nuovi documenti sulla produzione di Castelli del secolo XVII. Maioliche con lo stemma Alarçon y Mendoza*, in "Ceramicantica", V (1995), pp. 26-39.

ARBACE 1996 - L. Arbace, *La maiolica italiana. Museo della ceramica Duca di Martina*, Napoli 1996.

ARBACE 1997 - L. Arbace, *Maioliche di Castelli negli inventari della nobiltà napoletana*, in "Atti del 5° convegno di studio sulla maiolica di Castelli: 18 Novembre 1995", Atri 1997, pp. 13-27.

ARBACE 2000 - L. Arbace, *Francesco Grue (1618-1673): maiolica a Castelli d'Abruzzo dal compendiaro all'istoriato*, Colledara 2000.

ARBACE 2001 - L. Arbace, *Gli istoriati di Castelli: i piatti di maiolica dipinta*, in *Wunderkammer siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra di Palermo a cura di V. Abbate, Napoli 2001, pp. 273-288.

ARBACE 2002 - L. Arbace, *Carlo Antonio Grue: 1655-1723. Il trionfo della pittura*, Colledara 2002.

ARBACE 2005 - L. Arbace, *Francesco Antonio Saverio Grue (1686-1746 : l'attività del dottore maiolicaro da Castelli a Napoli*, Colledara 2005.

ATTERBURY 1983 - P. Atterbury (a cura di), *Storia della porcellana*, Novara 1983.

ATRI 2000 - *Il 700: un secolo d'oro delle maioliche di Castelli*: catalogo della mostra di Atri a cura di M. R. Proterra, Atri 2000.

AUSENDA 1996 - R. Ausenda (a cura di), *Maioliche settecentesche. Milano e altre fabbriche*, Saronno 1996.

BANZATO, MUNARINI 1995 - D. Banzato, M. Munarini (a cura di), *Ceramiche del '600 e '700 dei Musei Civici di Padova Venezia* 1995.

BARBIERI 1990 - F. Barbieri, *Le scene della scultura*, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra di Vicenza, Montecchio Maggiore e Bassano del Grappa a cura di F. Rigon, M. E. Avagnina, F. Barbieri, L. Puppi, R. Schiavo, Milano 1990, pp. 226-229.

BARNABEI 1876, F. Barnabei, *Studi sulla storia della ceramica. Delle maioliche di Castelli nell'Abruzzo Teramano*, in "Nuova Antologia", a. XI (1876), fasc. VIII, pp. 729-745.

BARRAL 1987 - C. Barral (a cura di), *Faïences italiennes: catalogue raisonné du Musée des Beaux-arts de Dijon*, Dijon 1987.

BARTOLINI SALIMBENI 1984 - L. Bartolini Salimbeni, *Organismi medievali e trasformazioni settecentesche nell'area pescarese*, in "AA.VV., Storia come presenza. Saggi sul patrimonio artistico abruzzese", Pescara-Ancona 1984, pp. 129-146.

BARTOLINI SALIMBENI 1993 - L. Bartolini Salimbeni, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Roma 1993.

BARTSCH 1978 - W. L. Strauss, J. T. Spike (a cura di), *The Illustrated Bartsch*, New York 1978-2008.

BASSANO 1963 - *Marco Ricci*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa a cura di G. M. Pilo, Venezia 1963.

BASSANO 1981 - *Nicolaes Berchem incisore e inventore, 1620-1683: stampe dalla collezione Remondini*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa a cura di G. Dillon, Bassano del Grappa 1981.

BASSANO 1990 - *La ceramica degli Antonibon*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa a cura di G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, Milano 1990.

BASSANO - MILANO 1990-1991 - *Remondini: un editore del Settecento*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa e Milano a cura di M. Infelise, P. Marini, Milano 1990.

BATTISTELLA 1985¹ - F. G. M. Battistella, *Nuovi documenti per la storia della maiolica abruzzese: Castelli (I)*, in "Rivista Abruzzese", XXXVIII (1985), fasc. 3-4, pp. 206-232.

BATTISTELLA 1985² - F. G. M. Battistella, *Archivio di Stato di Lanciano. Protocolli del Notaio G.D. Mancini di Lanciano*, in *Antichi documenti sulla ceramica di Castelli*, Roma 1985, pp. 135-138.

BATTISTELLA 1986 - F. G. M. Battistella, *Nuovi documenti per la storia della maiolica abruzzese: Castelli-Napoli (IV)*, in "Rivista Abruzzese", XXXIX (1986), n. 4, pp. 281-283.

BATTISTELLA 1989¹ - F. G. M. Battistella, *Appunti sulla produzione sei-settecentesca delle officine ceramiche di Castelli*, in "Rivista Abruzzese", XLII, 1989, n. 3, pp. 261-267.

BATTISTELLA 1989² - F. G. M. Battistella, *Note su alcune "fabbriche" attribuite a Francesco Di Sio architetto napoletano attivo in Abruzzo tra il settimo e il nono decennio del XVIII secolo*, in "Rivista abruzzese", XLII (1989), n. 2, pp. 97-183.

BATTISTELLA, DE POMPEIS 2005 - F. G. M. Battistella, V. De Pompeis, *Le maioliche di Castelli dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Pescara 2005.

BELLUNO 1968 - Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800, catalogo della mostra di Belluno, Venezia 1968.

BENEDETTI 1980 - S. Benedetti, *L'architettura dell'epoca barocca in Abruzzo*, in "Atti del XIX congresso di storia dell'architettura, L'Aquila 1975", vol. II, L'Aquila 1980, pp. 275-312.

BINDI 1883¹ - V. Bindi, *Artisti abruzzesi: pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli, dagli antichi a' moderni: notizie e documenti*, Napoli 1883.

BINDI 1883² - V. Bindi, *Le majoliche di Castelli ed i pittori che le illustrarono: brevi notizie storiche ed artistiche*, Napoli 1883.

BOJANI 1979 - G. C. Bojani, *La manifattura Ferniani a Faenza*, in *L'età neoclassica a Faenza , 1780-1820: Faenza , Palazzo Milzetti, 9 settembre-26 novembre 1979*, catalogo della mostra a cura di A. Ottani Cavina, F. Bertoni, A. M. Matteucci, E. Golfieri, G. C. Bojani, M. G. Tavoni, Bologna 1979, pp. 231-233.

BOJANI, RAVANELLI GUIDOTTI, FANFANI 1985 - G. C. Bojani, C. Ravanelli Guidotti, A. Fanfani (a cura di), *La donazione Galeazzo Cora*, Milano 1985.

BONGHI 1856, D. Bonghi, *La figulina di Castelli*, Napoli 1856

BOTTA 1936 - G. Botta (a cura di), *Le collezioni Agosti e Mendoza*, Milano 1936.

BOTTARI, TICOZZI 1822 - G. G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da m. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, vol. II, Milano 1822.

BRAUN 1954 - E. W. Braun, voce *Callotfiguren*, in *Reallexikon zur deutschen kunstgeschichte*, vol. III, Stuttgart 1954, pp. 312-320.

BRINCKMANN 1894 - J. Brinckmann, *Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe*, Hamburg 1894.

BRUNET 1862 - J. C. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, tome III, Paris 1862.

BUSHART, BIEDERMANN 1967 - B. Bushart , R. Biedermann (a cura di), *Johann Elias Ridinger, 1698-1767*, Ausburg 1967.

CAPITELLI 2004 - G. Capitelli, *Il paesaggio italianizzante in La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 212-231.

CAPITELLI 2004² - G. Capitelli, *Nicolas Berchem* (voce biografica), in L. Trezzani (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milano 2004, pp. 238-241.

CAPPELLETTI 2006 - F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma 2006.

CARDERI 1986 - B. Carderi, *Maria Anna e Isabella Acquaviva madrine dei Domenicani di Atri*, in "Atti del 6° Convegno sugli Acquaviva", tomo II, Teramo 1986, pp. 147-193.

CARÒLA PERROTTI 2001 - A. Caròla Perrotti, *Le figure della Commedia dell'Arte viste dagli artefici napoletani delle fabbriche di Capodimonte e della Real Fabbrica Ferdinanda*, in "Ceramicantica", XI (2001), 9, pp. 32-44.

CASANOVA 1998 - G. G. Casanova, *Memorie scritte da lui medesimo*, Milano 1998.

CASTELLI 1965 - *Mostra dell'antica maiolica di Castelli d'Abruzzo*, catalogo della mostra di Castelli a cura di L. Moccia, Roma 1965.

CASTELLI 1984 - *Castelli ceramiche di cinque secoli: Museo delle*

ceramiche, 5 agosto - 5 settembre 1984, catalogo della mostra di Castelli, Castelli 1984.

CASTELLI 1996 - *Incisioni e maioliche. Antologica di Romeo Di Egidio, catalogo della mostra di Castelli a cura di G. Meduri, Castelli 1996.*

CASTELLI 1998 - *Nella bottega dei Gentili: spolveri e disegni per le maioliche di Castelli, catalogo della mostra di Castelli a cura di L. Arbace, Teramo 1998.*

Catalogue... 1819 - Catalogue de la bibliotheque d'un amateur, avec notes bibliographiques, critiques et littéraires, Paris 1819.

CATALOGUS 1754 - *Catalogus librorum locupletissimus, qui sive italice, sive latine ex typographia remondiniana hactenus prodierunt; nec non eorum omnium, qui ibidem prostant, cum suo cujusque levio, firmitate pretio, Venezia 1754.*

CERULLI 1985 - R. Cerulli, *Le dimore degli Acquaviva in Atri e Giulianova*, in "Atti del 6° Convegno sugli Acquaviva", tomo I, Teramo 1985, pp. 91-127.

CHERUBINI 1845, G. Cherubini, *Notizie biografico-artistiche di Francesco Saverio Grue pittore di majoliche*, in "Poliorama Pittresco", a. IX (1845), pp. 391-393.

CHERUBINI 1859 - G. Cherubini, *Andrea Matteo III Acquaviva e la sua cappella nella chiesa Cattedrale di Atri*, Pisa 1859.

CHERUBINI 1865 - G. Cherubini, *Dei Grue e della pittura ceramica in Castelli (Abruzzo Ultra 1), notizie biografico-artistiche*, Napoli 1865.

CHERUBINI 1873 - G. Cherubini, *De' Grue e della pittura ceramica in Castelli (Abruzzo Ultra 1.): notizie biografico-artistiche*, Roma 1873.

CHIARI 1982 - M. A. Chiari (a cura di), *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia 1982.

CHIARI 1994 - M. A. Chiari Moretto Wiel (a cura di), *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, Milano 1994.

CHIETI 1905, *Catalogo generale della Mostra d'Arte antica abruzzese in Chieti, 10 giugno-31 ottobre*, Chieti 1905.

COHEN 1880 - H. Cohen, *Guide de l'amateur de livres à vignettes du XVIIIe siècle*, Paris 1880.

CORGNATI 1978 - M. Corgnati, *Nella casa del fabbricante di maioliche*, in "Antiquariato", I (1978), 1, pp. 1-5.

CORRIERI 1998 - G. Corrieri (a cura di), *Il museo delle ceramiche di Castelli*, Colledara 1998.

COSTANTINI 1998 - M. Costantini, *Commercio e marina*, in *Storia di Venezia*, vol. VIII, Roma 1998, pp. 555-612.

COSTANZI, MASSA, MONTEVECCHI 1999 - C. Costanzi, M. Massa, B. Montevercchi (a cura di), *I Ghezzi nelle Marche: guida alle opere*, Venezia 1999.

COURAL 2001 - N. Coural, *Les Patel. Paysagistes du XVIIe siècle*, Paris 2001.

COUTTS 1987 - H. Coutts, *Francesco Bedeschini, disegnatore di maiolica*, in "Centro studi per la storia della ceramica meridionale", quaderno 1985-1986, Napoli 1987, pp. 5-12.

COUTTS 1991 - H. Coutts, *Bedeschini and Grue: a fruitful collaboration*, in T. Wilson (a cura di) *Italian Renaissance pottery: papers written in association with a Colloquium at the British Museum*, London 1991.

CROLLALANZA 1986 - G. B. di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Sala Bolognese 1986 [ristampa anastatica dell'edizione di Pisa 1886].

CRUCITTI 1970 - G. A. Crucitti, *La ceramica in terra d'Abruzzo*, L'Aquila 1970.

CURCIO, KIEVEN 2000 - G. Curcio, E. Kieven (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, tomo I, Milano 2000.

DALLARI 1965 - U. Dallari, *Motti araldici editi di famiglie italiane*, Sala Bolognese 1965 [ristampa anastatica dell'edizione di Roma 1918].

DAL POGGETTO 2003 - P. Dal Poggetto, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel Palazzo ducale di Urbino*, Roma 2003.

DANESI SQUARZINA s.d. - S. Danesi Squarzina, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento: Italia, Fiandre, Olanda e il terreno di elaborazione dei generi*, Roma s.d.

DE BROSSES 1973 - C. De Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Bari 1973.

DE GRAZIA 1984 - D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci*, Bologna 1984.

DE LAURENTIIS, MATTUCCI, RIPARI 1989 - V. De Laurentiis, F. Mattucci, L. Ripari, *Pineto: una città verde sul mare*, Teramo 1989.

DE POMPEIS 1990 - C. De Pompeis, *Un secondo piatto in pasta verde con lo stemma Acquaviva-Ruffo*, in "Castelli", II (1990), 3, pp. 23-25.

DE POMPEIS 2001 - V. De Pompeis (a cura di), *Maioliche di Castelli nella collezione Acerbo in Loreto Aprutino*, Pescara 2001.

DE POMPEIS 2005 - V. De Pompeis, *I luoghi della nobile maiolica di Castelli*, in "Cericantica", XV (2005), 5, pp. 32-44.

DESCHAMPS, BRUNET 1878 - P. Deschamps, G. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres: supplément, tome 1*, Paris 1878.

DE VESME, MASSAR 1971 - A. De Vesme, P. D. Massar, *Stefano Della Bella*, New York 1971.

DI BLASI 1774 - S. M. Di Blasi, *Breve ragguaglio del Museo del Monastero di S. Martino delle Scale de' PP. Benedittini di Palermo dato in una lettera del P. D. Salvatore Maria di Blasi casinese custode di esso al Signor Cavalier D. Gaetano Filangeri De' Principi Di Arianello*, in "Opuscoli di Autori Siciliani", XV(1774), pp. 45-82.

DI FILIPPO 1996 - G. Di Filippo, *Gli uomini e la storia: personaggi illustri di Atri*, Atri 1996.

DI FILIPPO 2003 - G. Di Filippo, *Aurelio Grue e la sua storia*, in "Atti 7° Convegno di studio Gaetano Bindi sulla maiolica di Castelli: Atri 6 maggio 2000", Atri 2003, pp. 21-25.

DONATONE 1972 - G. Donatone, *Maiolica napoletana dell'età viceregnale*, in "Faenza", LVIII, 1972, fasc. IV-VI, pp. 87-92, tavv. XXXV-XXXVIII.

DONATONE 1985 - G. Donatone, *Francesco Antonio Grue incisore*, in "Antichi documenti sulla ceramica di Castelli", Roma 1985, pp. 139-147.

DONATONE 1994 - G. Donatone, *Una interpretazione iconologica selvaggia dello stemma di un piatto di Castelli*, in "Centro studi per la storia della ceramica meridionale", quaderno 1994, Napoli 1994, pp. 71-73.

DONATONE 2004 - G. Donatone, *Carl'Antonio Grue di Castelli*, in "Centro studi per la storia della ceramica meridionale", quaderno 2004, Napoli 2004, pp. 15-28.

DUCRET 1973 - S. Ducret, *Keramik und graphik des 18. jahrhunderts*, Braunschweig 1973.

EMILIANI 1992 - A. Emiliani (a cura di), *Alessio De Marchis e la sua bottega: l'esilio artistico urbinato di Alessio Pauciollo*, Bologna 1992.

EQUIZZI 2006 - R. Equizzi, *Palermo, San Martino delle Scale: la collezione archeologica. Storia della collezione e catalogo della ceramica*, Roma 2006.

ERICANI 1990 - G. Ericani, *Modelli e modellatori per la porcellana Antonibon*, in *La ceramica degli Antonibon*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa a cura di G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, Milano 1990, pp. 35-43.

EROLI s.d. - G. Erolì, *Lettera descrittiva sull'antica fiera di Senigallia*, Assisi s.d. [ma post 1890].

FABER DU FAUR 1958 - C. von Faber du Faur, *German Baroque literature: a catalogue of the collection in the Yale University Library*, New Haven 1958.

FAEDO, FRANGENBERG 2005 - L. Faedo, T. Frangenberg (a cura di), *Hieronymus Tetius, Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae : palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, Pisa 2005.

FAGIOLO DELL'ARCO 1998 - M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i "cortoneschi"*, Roma 1998.

FARINA 2002 - N. Farina, *La Scala Santa*, Teramo 2002.

FERRARI, SCAVIZZI 1981 - O. Ferrari, G. Scavizzi, *Maioliche italiane del Seicento e Settecento*, Milano 1981.

FERRARIS 1992 - G. Ferraris, *Pietro Piffetti e gli ebanisti a Torino: 1670-1838*, Torino 1992.

FERRIANI 1995 - D. Ferriani, *Pinacoteca Civica, Ascoli Piceno*, Firenze 1995.

FIRMIANI 1920 - R. Firmiani, *Fedele cappelletti e l'arte ceramistica abruzzese*, in "La lettura", 1920, pp. 529-531.

FIOCCO, GHERARDI 1985 - C. Fiocco, G. Gherardi, *Il corredo Colonna-Orsini nella produzione cinquecentesca di Castelli: proposte per*

un'attribuzione, in AA.VV., *Antichi documenti sulla ceramica di Castelli*, Roma 1985, pp. 67-104.

FIOCCO, GHERARDI 1986 - C. Fiocco, G. Gherardi, *Sulla datazione del corredo "Orsini-Colonna" e sul servizio "B"*, in "Faenza", anno LXXII (1986), fasc. 5-6, pp. 290-295.

FIOCCO, GHERARDI 1991 - C. Fiocco Drei, G. Gherardi, *Una tipologia castellana bianca e blu degli inizi del '700*, in "Castelli", III (1991), 4, pp. 15-22.

FIOCCO, GHERARDI 2004 - C. Fiocco, G. Gherardi, *schede*, in M.R. Proterra (a cura di), *L'antica ceramica da farmacia di Castelli*, Ferrara 2004, pp. 102-151.

FITTIPALDI 1992 - T. Fittipaldi, *Ceramiche: Castelli, Napoli, altre fabbriche*, Napoli 1992.

FORLANI TEMPESTI 1972 - A. Forlani Tempesti (a cura di), *Incisioni. Stefano Della Bella*, Firenze 1972.

FORTI 2000 - M. Forti, *Giovan Battista Gianni (Giani)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 54, Roma 2000, pp. 471-474.

FORTNUM 1873 - C. D. E. Fortnum, *A descriptive catalogue of the maiolica hispano-moresco, persian, damascus, and rhodian wares, in the south Kensington Museum*, London 1873.

FRAENGER 1922 - W. Fraenger, *Callots Neueingerichtetes Zwergenkabinet*, Erlenbach-Zürich-München-Leipzig 1922.

FRAENGER 1927 - W. Fraenger, *Callots Neueingerichtetes Zwergenkabinet*, Zürich 1927.

FRANCHI DELL'ORTO, VULTAGGIO 2001 - L. Franchi Dell'Orto, C. Vultaggio, *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 2: *Dizionario topografico e storico*, Teramo 2001.

GAETA BERTELÀ 1973 - G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, Bologna 1973.

GARDELLI 2003 - G. Gardelli, *Disegni, spolveri, incisioni: inediti della bottega Gentili e del dr. Francesco Antonio Grue*, in "Atti del 7° Convegno di studio Gaetano Bindi sulla maiolica di Castelli: 6 maggio 2000, Atri , Palazzo Duchi d'Acquaviva", Atri 2003, pp. 47-72.

GARDELLI 2004 - G. Gardelli, *Francesco Antonio Saverio Grue: letterato, poeta e pittore: 1686-1746*, Teramo 2004.

GENNARI 1951 - G. Gennari, *Una maiolica d'Urbino del dott. Francesco Antonio Saverio Grue*, in "Faenza", anno XXXVII, (1951), 2-3, pp. 46-48.

GENOLINI 1881 - A. Genolini, *Maioliche italiane: marche e monogrammi*, Milano 1881.

GIACOMOTTI 1974 - J. Giacomotti, *Les majoliques des musées nationaux*, Paris 1974.

GIACOMOTTI 1977 - J. Giacomotti, *Introduction à l'étude de la majolique de Castelli, XVIIe-XVIIIe siècles*, in "Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu", n. 59, 1977, pp. 7-21.

GIBSON 2000 - W. S. Gibson, *Pleasant places: the rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley 2000.

GIUSTI 2007 - P. Giusti, *La Real Fabbrica della porcellana di Capodimonte*, in *Sovrane fragilità: le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*, catalogo della mostra di Torino a cura di N. Spinosa, L. Ambrosio, P. Giusti, Milano 2007, pp. 17-25.

GIUSTINIANI 1797 - L. Giustiniani, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli 1797.

GOLFIERI 1975 - E. Golfieri, *L'arte a Faenza dal neoclassicismo ai giorni nostri*, vol. I, Faenza 1975, pp. 37-40.

GORIZIA 1983 - *Da Carlevarijs ai Tiepolo: incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra di Gorizia e Venezia a cura di D. Succi, Venezia 1983.

GRAESSE 1993¹ J.G.T. Graesse, *Trésor de livres rares et précieux*, tome II, Genève 1993 [ristampa anastatica dell'edizione di Dresde 1861].

GRAESSE 1993² J.G.T. Graesse, *Trésor de livres rares et précieux*, tome IV, Genève 1993 [ristampa anastatica dell'edizione di Dresde 1863].

GRANESE 1986 - A. Granese, *Tracce poetiche degli Acquaviva d'Aragona dal tardo Rinascimento all'Arcadia*, in "Atti del 6° Convegno sugli Acquaviva", tomo II, Teramo 1986, pp. 231-249.

GREGORI, SCLEIER 1989 - M. Gregori, E. Scleier (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989.

GROTTANELLI 1903 - L. Grottanelli, *Ricordi della fiera di Senigallia*, Firenze 1903.

GRUBER 1998 - G. Gruber, *Il ruolo delle stampe nell'ambito della pittura di genere*, in *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, catalogo della mostra di Brescia a cura di F. Porzio, Milano 1998, pp. 451-457.

HACKENBROCH 1986 - Y. Hackenbroch (a cura di), *Smalti e gioielli dal XV al XIX secolo. Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1986.

HAUSMANN 1972 - T. Hausmann, *Majolika: Spanische und Italienische Keramik vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1972.

HESS 2002 - C. Hess (a cura di), *Italian ceramics: catalogue of the J. Paul Getty museum collection*, Malibu 2002.

HIND 1998 - A. M. Hind, *Storia dell' incisione: dal XV secolo al 1914*, Torino 1998.

HOLLSTEIN 1949 - F. W. H. Hollstein, *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam 1949-2007.

Incendio... 1947 - *Incendio del materiale pregevole dell'Archivio di Stato di Napoli*, in "Notizie degli Archivi di Stato", IV-VII (1944-47), numero unico, pp. 21-22.

INFELISE 1980 - M. Infelise, *I Remondini di Bassano: stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa 1980.

INFELISE 1990² - M. Infelise, *La diffusione*, in *Remondini: un editore del Settecento*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa e Milano a cura di M. Infelise, P. Marini, Milano 1990, pp. 334-336.

JESTAZ 1973 - B. Jestaz, *Les modèles de la majolique historiée*, in "Gazette des beaux arts", v. LXXXI, anno 115, febbraio 1973, pp. 109-128.

LANARO 1999 - P. Lanaro, *I mercati nella Repubblica Veneta. Economie cittadine e stato territoriale (secoli XV-XVIII)*, Venezia 1999.

LANARO 2003 - P. Lanaro (a cura di), *La pratica dello scambio. Sistemi di fiere, mercanti e città in Europa (1400-1700)*, Venezia 2003.

LARCENA 2009 - D. Larcena, *François Chauveau : peintre, dessinateur et graveur (1613-1676)*, Aurillac 2009.

LEPORINI 1973 - L. Leporini, *Ascoli Piceno. L'architettura dai maestri vaganti ai Giosafatti*, Ascoli Piceno 1973.

LISBONA 1994-1995 - *A majolica no Reino de Napoles do seculo 15. ao seculo 18. Museu Nacional do Azulejo*, catalogo della mostra di Lisbona, Milano 1994.

LITTA 1843 - P. Litta, *Famiglie celebri italiane. Acquaviva di Napoli*, dispensa n. 99, Milano 1843.

LO BIANCO 1994 - A. Lo Bianco, *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi tra Roma e le Marche*, in C. Costanzi, M. Massa (a cura di), *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, Ancona 1994, pp. 208-232.

MAGLAND 1977 - L. Magland, *Sur quelques majoliques historiées de Castelli*, in "Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu", n. 59, 1977, pp. 22-37.

MALLÈ 1974 - L. Mallè, *Maioliche italiane dalle origini al Settecento*, Trieste 1974.

MARCIANI s.d. - C. Marciani, *Il duca di Atri Giovanni Girolamo Acquaviva e il suo amore per Venezia*, s.l. s.d. [estr. da Archivio Veneto, V, vol. XCVII (1972)].

MARCONE 1989 - M. Marcone, *Ritratto di un Acquaviva*, in "Atti del 6° Convegno Gli Acquaviva d'Aragona Duchi di Atri e Conti di S. Flaviano", tomo III, Teramo 1989, pp. 99-103.

MARCUCCI 1912 - R. Marcucci, *La fiera di Senigallia. Contributo alla storia economica del bacino Adriatico*, in *Atti e "Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province delle Marche"*, VIII (1912), pp. 247-526.

MARIACHER 1960 - G. Mariacher, *Il vetro soffiato: da Roma antica a Venezia*, Milano 1960.

MARIËN-DUGARDIN 1979 - A. M. Mariën-Dugardin, *Plaques de Delft et leurs modèles*, in "Faenza", LXV (1979), 5, pp. 376-381, tavv. CXVI-CXX.

MARINO 2004 - A. Marino, *Castelli sotto i Mendoza nell'età del Vicereame. Contesto e committenza*, in *L'antica ceramica da farmacia di Castelli*, catalogo della mostra di Castelli a cura di M. R. Proterra, Ferrara 2004, pp. 13-26.

MARINO, TENTARELLI, RANALLI 2005 - A. Marino, F. Tentarelli, L. Ranalli, *Carlo Riccione e Fano Adriano: un protagonista del barocco in Abruzzo*, Teramo 2005.

MARINI, STRINGA 1990 - P. Marini, N. Stringa, *La "fabbrica privilegiata" Antonibon. Una manifattura europea del Settecento*, in *La ceramica degli Antonibon*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa a cura di G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, Milano 1990, pp. 19-34.

MARTELLA 2001¹ - L. Martella, *Chiesa di Santa Reparata. Atri*, in AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001, pp. 343-345.

MARTELLA 2001² - L. Martella, *La fontana Canala ed il sistema idrico atriano. Atri*, in AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001, pp. 328-333.

MARTELLA 2001³ - L. Martella, *Palazzo ducale. Atri*, in AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001, pp. 334-335.

MARTELLI 1986 - S. Martelli, *Tra preistoria e storia dell'illuminismo meridionale: Troiano Acquaviva*, in "Atti del 6° Convegno sugli Acquaviva", tomo II, Teramo 1986, pp. 215-230.

MATTIOLI 1939 - S. Mattioli, *Ceramica e ceramisti di Castelli nel Piceno*, in "Il Solco" [Teramo], 1 luglio 1939.

MELEGATI 2000 - L. Melegati, *Ceramica*, Milano 2000.

MELI 1870 - G. Meli, *Catalogo degli oggetti di arte nell'ex Monastero e Museo di S. Martino delle Scale, presso Palermo*, Palermo 1870.

MILANO 1992 - *Maiolica e incisione: tre secoli di rapporti iconografici*, catalogo della mostra di Milano a cura di G. Biscontini Ugolini, J. Petruzzellis Scherer, Vicenza 1992.

MINIERI RICCIO, NOVI 1980 - C. Minieri Riccio, G. Novi, *Storia delle porcellane in Napoli e sue vicende*, Sala Bolognese 1980 [Ristampa anastatica delle edizioni di Napoli 1878-1880].

MOCCIA 1964 - L. Moccia, *Antica Maiolica d'Abruzzo: Castelli*, in "Abruzzo", II, n. 2, 1964, pp. 259-267.

MOCCIA 1967 - L. Moccia, *Del paesaggio nell'antica maiolica di Castelli: note*, in "Faenza", LIII (1967), fasc. II-V, pp. 55-57, tavv. XXXIV-XLIII.

MORELLI 1985 - G. Morelli, *Gli Acquaviva duchi d'Atri in un manoscritto del secolo XVIII*, in "Atti del 6° Convegno sugli Acquaviva", tomo I, Teramo 1985, pp. 61-78.

MORO 1981 - F. Moro, *Alcune fonti iconografiche delle maioliche dei Castelli d'Abruzzo*, in "Rassegna di studi e di notizie", Comune di Milano, vol. IX, anno VIII (1981), pp. 399-440.

MORO 1983 - F. Moro, *Il dott. Francesco Antonio Grue riscoperto incisore*, in "Rassegna di studi e di notizie", Comune di Milano, vol. XI, anno X (1983), pp. 303-312.

MORONI 2003 - M. Moroni, *Mercanti e fiere tra le due sponde dell'Adriatico nel basso Medioevo e in età moderna*, in P. Lanaro (a cura di), *La pratica dello scambio. Sistemi di fiere, mercanti e città in Europa (1400-1700)*, Venezia 2003, pp. 53-79.

Museo...2001 - *Museo d'arti applicate: le ceramiche, vol. 2*, Milano 2001.

NAPOLI-TERAMO 1955 - *Mostra dell'antica maiolica abruzzese*, catalogo della mostra di Napoli e Teramo a cura di G. Polidori, Cava de' Tirreni 1955.

NAPOLI 1984-1985 - *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra di Napoli, Napoli 1984.

NEGRI ARNOLDI 2001¹ - F. Negri Arnoldi, *Portale. Chiesa di Sant'Agostino. Atri*, in AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001, pp. 326-327.

NEGRI ARNOLDI 2001² - F. Negri Arnoldi, *Madonna con Bambino. Museo capitolare. Atri*, in AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001.

NICOLINI 1964 - F. Nicolini, *Un dimenticato personaggio casanoviano. Il Cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona*, Napoli 1964.

OLDING 1982 - S. Olding (a cura di), *Italian maiolica. Glasgow museums and art galleries*, Glasgow 1982.

ORLANDI 1772 - C. Orlandi, *Delle città d'Italia e sue isole adiacenti. Compendiose notizie sacre e profane, vol. II*, Perugia 1772.

OTTANI, CALBI 2005 - A. Ottani Cavina, E. Calbi (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Milano 2005.

PAGANI 1930 - G. Pagani, *Venezia e la fiera di Senigallia: studio economico per i secoli XVII-XVIII*, Fabriano 1930.

PALERMO 2001-2002 - *Wunderkammer siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra di Palermo a cura di V. Abbate, Napoli 2001.

PANNUZI 1990 - S. Pannuzi, *La ceramica rinvenuta nello scavo del giardino Sorricchio in Atri*, in "Castelli", II (1990), 3, pp. 7-22.

PANNUZI 1993 - S. Pannuzi, *Recenti rinvenimenti di ceramica medioevale e rinascimentale in Atri*, in "Atti 3° convegno di studio sulla maiolica di Castelli, 24 novembre 1990", Teramo 1993, pp. 68-69.

PAPETTI 1993 - S. Papetti, *I Giosafatti e la scultura ad Ascoli tra Seicento e Settecento*, in AA.VV., "Scultura nelle Marche", Firenze 1993, pp. 399-410.

PAPETTI 1995 - S. Papetti (a cura di), *Ascoli Piceno: Pinacoteca civica; disegni, maioliche, porcellane*, Bologna 1995.

PAPETTI 1998 - S. Papetti, *L'arte della maiolica ad Ascoli Piceno: dal Neoclassicismo al decò*, Colledara 1998.

PARIS 1957 - R. Paris, *Histoire du commerce de Marseille*, tome V, *De 1660 à 1789: le Levant*, Paris 1957.

PAVONE 1983 - M. A. Pavone, *L'altare barocco*, in AA. VV., *La Valle Siciliana o del Mavone*, tomo 1, Teramo 1983, pp. 415-453.

PAVONE 1986 - M. A. Pavone, *Intaglio ligneo e cultura religiosa popolare*, in AA. VV., *La Valle del medio e basso Vomano*, tomo 2, Roma 1986, pp. 659-681.

PESCARA-CASTELLI 1989 - *Le maioliche cinquecentesche di Castelli: una grande stagione artistica ritrovata*, catalogo della mostra di Pescara e Castelli, Pescara 1989.

PEYRE 2004 - J. G. Peyre, *La faïence à décor de chasse*, in "L'Estampille, L'Objet d'art", n. 395, octobre 2004, pp. 66-79.

PIACENZA-REGGIO EMILIA-MILANO 1992-1993 - *Storia dell'incisione italiana : il Seicento*, catalogo della mostra di Piacenza, Reggio Emilia, Milano a cura di P. Bellini, Piacenza 1992.

PIERUCCI 2005 - P. Pierucci, *Il commercio delle ceramiche di Castelli in età moderna*, in *Da Castelli all' Ermitage: mostra dell'antica maiolica di Castelli*, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo, 20 dicembre 2005-12 febbraio 2006, catalogo della mostra di San Pietroburgo a cura di V. de Pompeis, Teramo 2005, pp. 57-85.

PILO 1961 - G. M. Pilo, *Otto nuove acqueforti ed altre aggiunte grafiche a Marco Ricci*, in "Arte Veneta", XV (1961), pp. 165-174.

PILO 1963 - G. M. Pilo, *Acqueforti*, in *Marco Ricci*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa a cura di G. M. Pilo, Venezia 1963, pp. 85-99, figg. 196-235.

POLIDORI 1936 - G. Polidori, *Francesco Antonio Grue in Urbino*, in "Bollettino d'Arte", XXX (1936), pp. 527-536.

POLIDORI 1938 - G. Polidori, *La ceramica di Castelli con particolare riguardo alla maiolica*, in "Teramo", anno VII (1938), nn. 5-12, pp. 5-56.

POLIDORI 1949 - G. Polidori, *La maiolica antica abruzzese*, Milano 1949.

POLIDORI 1951 - G. Polidori, *I colori dei Grue*, in "La ceramica", VI (1951), 2, pp. 23-26.

POOLE 1995 - J. E. Poole (a cura di), *Italian maiolica and incised slipware in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1995.

PRÉAUD 1989 - M. Préaud (a cura di), *Inventaire du fond français. Graveurs du XVIIe siècle*, tomo 10, Paris 1989.

PRÉAUD 1993 - M. Préaud (a cura di), *Inventaire du fond français. Graveurs du XVIIe siècle*, tomo 11, Paris 1993.

PRIMERANO 1990 - D. Primerano, *Le stampe popolari a soggetto profano*, in *Remondini: un editore del Settecento*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa e Milano a cura di M. Infelise, P. Marini, Milano 1990, pp. 180-182.

PROFETA 1970 - M. Profeta, *Documenti inediti per un quadro storico-economico della ceramica di Castelli*, in "Faenza", LVI (1970), fasc. I, pp. 3-20.

PROTERRA 1985 - R. Proterra, *Il palazzo ducale di Atri*, in "Atti del 6° Convegno Gli Acquaviva d'Aragona Duchi di Atri e Conti di S. Flaviano", tomo I, Teramo 1985, pp. 129-135.

PROTERRA 2000 - M. R. Proterra (a cura di), *La tradizione figulina abruzzese nelle maioliche Gliubich*, L'Aquila 2000.

PUPPI 1968¹ - L. Puppi, *I "nani" di Villa Valmarana a Vicenza*, in "Antichità viva", VII (1968), 2, pp. 34-46.

PUPPI 1968² - L. Puppi, *I Tiepolo a Vicenza e le statue dei "nani" di Villa Valmarana a S. Bastiano*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", a.a. CXXX (1967-68), Tomo CXXVI, Classe di scienze morali, lettere ed arti, Venezia 1968, pp. 211-250.

PUTATURO MURANO 2001¹ - A. Putaturo Murano, *L'arte del legno. Atri e il suo circondario*, in AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001, pp. 376-385.

PUTATURO MURANO 2001² - A. Putaturo Murano, *Oreficerie sacre*, in AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001, pp. 449-463.

RACKHAM 1924 - B. Rackham, *Catalogue of the Schreiber Collection*, vol. III. *Enamels and Glass*, London 1924.

RACKHAM 1940 - B. Rackham, *Catalogue of italian maiolica*, London 1940 [II ed. with emendations and additional bibliography by J. V. G. Mallet].

RASMUSSEN 1984 - J. Rasmussen, *Italienische Majolika. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg, 1984.

RAVANELLI GUIDOTTI 2009 - C. Ravanelli Guidotti (a cura di), *La Fabbrica Ferniani. Ceramiche faentine dal barocco all'ecllettismo*, Cinisello Balsamo 2009.

RICCI 1989 - R. Ricci, *Gli Acquaviva e i Farnese nell'Abruzzo Teramano del '600: oligarchie, banditismo, società*, in "Atti del 6° Convegno sugli Acquaviva", tomo III, Teramo 1989, pp. 19-36.

RIGOLI, AMITRANO SAVARESE 1995 - A. Rigoli, A. Amitrano Savarese (a cura di), *Fuoco acqua cielo terra*, Vigevano 1995.

ROMA 1968-1969 - *Le antiche maioliche di Castelli d'Abruzzo*, catalogo della mostra di Roma a cura di L. Moccia, Roma 1968.

ROMA 1985 - *Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, catalogo della mostra di Roma a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 1985.

ROMA 1997-1998¹ - *Pietro da Cortona (1597-1669)*, catalogo della mostra di Roma a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997.

ROMA 1997-1998² - *Pietro da Cortona e il disegno*, catalogo della mostra di Roma a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, Milano 1997.

ROMA-CASTELLI-TERAMO 2007 - *Le maioliche di Castelli: capolavori d'Abruzzo dalle collezioni dell'Ermitage*, catalogo della mostra di Roma, Castelli, Teramo a cura di E. Ivanova, M. S. Sconci, Ferrara 2007.

ROSA 1857 - C. Rosa, *Notizie storiche delle maioliche di Castelli e dei pittori che le illustrarono*, Napoli 1857.

ROSA [1857] 1920, *Notizie storiche delle maioliche di Castelli e dei pittori che le illustrarono raccolte e pubblicate*, Teramo 1920.

ROSA 1861 - C. Rosa, *Proposta di una Società Anonima per lo miglioramento delle fabbriche di maiolica di Castelli*, Teramo 1861.

ROSA 1914 - C. Rosa, *Studii di Preistoria e di Storia*, Teramo 1914.

ROSA 1981 - C. Rosa, *I Grue di Castelli artisti della maiolica: genealogia*, Roma 1981.

ROSA 1988 - C. Rosa, *La maiolica barocca di Castelli*, in "Atti del 1° convegno di studio sulla maiolica di Castelli: Atri 22 novembre 1986", Atri 1988, pp. 29-33.

ROSENTHAL 1942 - G. Rosenthal, *An italian rococo relief in Bernini's tradition*, in "The journal of the Walters Art Gallery", V (1942), pp. 57-67.

ROSSI 2006 - M. G. Rossi, *Il Duomo di Teramo in età moderna*, in AA. VV., *Teramo e la valle del Tordino*, tomo 1, Teramo 2006, pp. 294-301.

ROSSI PINELLI 2000 - O. Rossi Pinelli, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni: la cultura visiva nel Settecento europeo*, Torino 2000.

ROVERE 1858 - C. Rovere, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, Torino 1858.

ROY 1992 - A. Roy, *Gérard de Lairesse (1640-1711)*, Paris 1992.

RUBINI 1990 - A. Rubini, *Gli stemmi nella ceramica di Castelli*, in "Atti del 2° convegno di studio sulla maiolica di Castelli: Atri 8 ottobre 1988, Atri 1990, pp. 19-28.

RUBINI 1997 - A. Rubini, *Il testamento di Carlo Antonio Grue*, in "Atti 5° convegno di studio sulla maiolica di Castelli, 18 Novembre 1995", Atri 1997, pp. 53-57.

SAINT OMER 1992 - *Les plaques en faïence de Castelli*, catalogo della mostra di Saint Omer a cura di G. Blazy, Saint Omer 1992.

SAN MARTINO 1997-1998 - *L'eredità di Angelo Sinisio: l'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra di San Martino delle Scale a cura di M. C. Di Natale, F. Messina Cicchetti, Palermo 1997.

SAVINI 1915 - F. Savini, *Le relazioni fra Teramo e le vicine Marche nei documenti teramani*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le Marche", vol. X, fasc. 1 (gennaio-aprile 1915), Ancona 1915, pp. 153-169.

SCARPA SONINO 1991 - A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Milano 1991.

SCHIPA 1923 - M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, vol. II., Roma 1923.

SIENA 1976 - *Jacques Callot, Stefano Della Bella, dalle collezioni di stampe della Biblioteca degli Intronati di Siena*, catalogo della mostra di Siena a cura di P. Ballerini, S. Di Pino Giambi, M. P. Vignolini, Firenze 1976.

SIENA-FAENZA 1992 - *Maioliche italiane*, catalogo della mostra di Siena e Faenza a cura di C. Ravanelli Guidotti, Siena 1992.

SORRICCHIO 1889 - L. Sorricchio, *Nicola Sorricchio: vita e bibliografia*, Atri 1889.

SORRICCHIO 1981 - L. Sorricchio, *Hatria - Atri. 1382-1598: dalla dinastia Durazzesca alla morte di Filippo II di Spagna*, vol. III, parte I, a cura di B. Trubiani, Atri 1981.

SPINOSA 1986 - N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento: dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986.

SPINOSA 1987 - N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento: dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1987.

STAROBINSKI 1964 - J. Starobinski, *La scoperta della libertà. 1700-1789*, Genève 1964.

STAZZI 1972 - F. Stazzi, *L'arte della ceramica. Capodimonte*, Milano 1972.

STRAZZULLO 1979 - F. Strazzullo, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, Napoli 1979.

STRINGA 1990 - N. Stringa, *Regesto. Documenti per cento anni di storia*, in *La ceramica degli Antonibon*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa a cura di G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, Milano 1990, pp. 176-195.

THIEME, BECKER 1932 - U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXVI, Leipzig 1932.

TIBONI 1951-1952 - R. Tiboni, *Nicola Ricci, ignorato tipografo in Atri e Teramo*, in "Buletino della deputazione abruzzese di storia patria", XLII-XLIII, serie VI, voll. I-II (1951-1952), pp. 157-169.

TORINO 2007 - *Sovrane fragilità: le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*, catalogo della mostra di Torino a cura di N. Spinosa, L. Ambrosio, P. Giusti, Milano 2007.

TREVIGLIO 2007 - *Paesaggi, vedute e capricci lombardi e veneti del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra di Treviglio, Iseo, Montichiari, Orzinuovi a cura di D. Dotti, Cinisello Balsamo 2007.

TROPEA 2006 - C. Tropea, *Dipinti di Giacomo Farelli. Santuario della Madonna dello Splendore. Giulianova*, in AA. VV., *Teramo e la valle del Tordino*, tomo 1, Teramo 2006, pp. 518-524.

TRUBIANI 1983 - B. Trubiani, *Atri*, Atri 1983.

TRUBIANI 1985 - B. Trubiani, *Gli Acquaviva nelle carte della Biblioteca di Nicola Sorricchio*, in "Atti del 6° Convegno sugli Acquaviva", tomo I, Teramo 1985, pp. 79-90.

VALERIANI 2001¹ - A. Valeriani, *Decorazioni in stucco. Chiesa di San Domenico. Atri*, in AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001, pp. 386-389.

VALERIANI 2001² - A. Valeriani, *Stucchi e facciata. Chiesa di San Francesco. Atri*, in AA. VV., *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, tomo 1, Teramo 2001, pp. 390-397.

VENEZIA 1996 - *Nani serenissimi dalle fornaci di Geminiano Cozzi*, catalogo della mostra di Venezia a cura di G. Piva, Venezia 1996.

VENEZIA 1998 - *La porcellana di Venezia nel '700: Vezzi, Hewelcke, Cozzi*, catalogo della mostra di Venezia a cura di F. Pedrocco, Venezia 1998.

VIALE 1932 - V. Viale, *La raccolta ceramica del museo civico di Torino, 1: Le maioliche*, Torino 1932.

WITTKOWER 2005 - R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 2005.

ZANETTI 1771 - A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri 5*, Venezia 1771.

ZOTTI MINICI 1994 - C. A. Zotti Minici, *Le stampe popolari dei Remondini*, Vicenza 1994.

Catalogue...1895 - Catalogue des objets d'art anciens appartenant au Prince F. Pignatelli d'Aragona Cortes, Naples 25 février 1895.

CHRISTIE 1970 - Christie Manson & Woods, *Important Italian and German porcelain*, Geneva 20 novembre 1970.

CHRISTIE'S 1982 - Christie's, *Fine continental porcelain, pottery and italian maiolica*, London 4 october 1982.

CHRISTIE'S 1985 - Christie's, *Maioliche, porcellane, tappeti. Mobili, oggetti d'arte. Argenti e orologi*, Roma 27-29 novembre 1985.

CHRISTIE'S 1987 - Christie's, *Importante vendita di dipinti e arredi*, Castello Galli della Loggia 21-22 settembre 1987.

CHRISTIE'S 1989 - Christie's, *Continental ceramics*, London 3 july 1989.

CHRISTIE'S 1990 - Christie's, *Continental ceramics*, London 15 ottobre 1990.

CHRISTIE'S 1991 - Christie's, *Importanti maioliche, porcellane europee e pastori napoletani del '700*, Roma 19 novembre 1991.

CHRISTIE'S 2005 - Christie's, *Arredi, maioliche, porcellane, oggetti d'arte, vetri, pendoleria*, Milano 6 giugno 2005.

CIARDIELLO 1925 - Galleria Ciardiello, *Catalogue des objets d'art ancien composant la collection de Mr. le Comte Galanti*, Florence 1-2 mai 1925.

DELLA ROCCA 2007¹ - Della Rocca casa d'aste, *Importante asta di arredi e dipinti antichi, porcellane, argenti e oggetti di decorazione. Importante collezione di rare maioliche italiane dal XV al XVIII sec.*, Torino 12-13 giugno 2007.

DELLA ROCCA 2007² - Della Rocca casa d'aste, *Importante asta di arredi, dipinti, porcellane, argenti e oggetti di decorazione dal XVII al XIX sec.*, Torino 22 novembre 2007.

DROUOT 1911 - Hôtel Drouot, *Catalogue des tableaux modernes*, Paris 1-2 juin 1911.

DROUOT 1930 - Hôtel Drouot, *Collection Calvet. Faiences anciennes*, Paris 24-25 novembre 1930.

DROUOT 1933 - Hôtel Drouot, *Collection Louis Sheid. Céramique européenne*, Paris 22-23 novembre 1933.

DROUOT 1937 - Hôtel Drouot, *Faiences anciennes. Porcelaines anciennes. Important ensemble de faiences de Nevers. Belles faiences italiennes*, Paris 15 décembre 1937.

DROUOT 2000 - Drouot-Richelieu, *Céramiques, objets de curiosité*, Paris 22-23 octobre 2000.

FINARTE 1974 - Finarte, *Asta di dipinti antichi e oggetti d'antiquariato*, Milano 7-8 maggio 1974.

FINARTE 1983 - Finarte, *Asta di argenti, arredi e dipinti dal XVI al XIX secolo*, Roma 25-26 ottobre 1983.

FINARTE 1984 - Finarte, *Arredi, tappeti, dipinti antichi e del XIX secolo*, Roma 3-4 aprile 1984.

FINARTE 1989 - Finarte, *Importanti argenti, mobili, arredi e dipinti antichi*, Roma 3 ottobre 1989.

FINARTE 1991¹ - Finarte casa d'aste, *Dipinti antichi e una raccolta di nature morte*, Roma 23 aprile 1991.

FINARTE 1991² - Finarte casa d'aste, *Dipinti antichi*, Roma 19 novembre 1991.

FINARTE 1993 - Finarte, *Dipinti antichi*, Roma 23 novembre 1993.

FINARTE 1994 - Finarte, *Dipinti antichi*, Roma 10 maggio 1994.

FINARTE 1995 - Finarte, *Dipinti Antichi*, 24-28 novembre 1995.

FINARTE 1996 - Finarte, *Maioliche italiane delle collezione Vigand Besner*, Milano 6 marzo 1996.

FINARTE 1997¹ - Finarte, *Dipinti antichi*, 27 maggio 1997.

FINARTE 1997² - Finarte, *Arredi e dipinti antichi, maioliche italiane dal XVI al XVIII secolo*, Milano 1 dicembre 1997.

FINARTE 1999 - Finarte, *Pittura napoletana tra Ottocento e Novecento. Mobili, arredi e dipinti antichi*, Napoli 9 novembre 1999.

FINARTE 2001 - Finarte, *Arredi e dipinti antichi*, Milano 17 dicembre 2001.

FINARTE 2002¹ - Finarte, *Arredi e dipinti antichi*, Milano 26 marzo 2002.

FINARTE 2002² - Finarte Semenzato, *Gli antichi arredi dell'Abbazia di San Gregorio : straordinari mobili rinascimentali, oggetti d'arte, sculture, maioliche d'alta epoca, bronzi, argenti, arazzi, tappeti, dipinti di maestri primitivi, prima parte*, Venezia 28 novembre 2002.

FINARTE 2005 - Finarte, *Mobili, dipinti e oggetti d'arte provenienti dall'appartamento romano di un principe russo e da altre raccolte private. Argenti, sculture, avori, marmi, libri e incisioni*, Roma 22-23 giugno 2005.

FINARTE 2006 - Finarte, *Arredi e dipinti antichi da un'abitazione milanese e altre provenienze*, Milano 26 ottobre 2006.

FINARTE 2007¹ - Finarte, *Arredi, dipinti antichi, maioliche*, Roma 16 ottobre 2007.

FINARTE 2007² - Finarte, *Arredi e dipinti antichi*, Milano 23 ottobre 2007.

FINARTE 2007³ - Finarte, *Design e arti decorative, arredi e dipinti antichi, una collezione di maioliche italiane dal XV al XVIII secolo, una raccolta di oggetti orientali*, Milano 19-20 dicembre 2007.

PANDOLFINI 1989 - Istituto Vendite Giudiziarie Pandolfini, *Vendita all'asta ordinata dal Giudice delle successioni della Pretura di Firenze degli arredi del Palazzo di Firenze Piazza del Duomo, 10 appartenenti alla eredita giacente m.se Uberto Strozzi Sacrati*, Firenze 18-21 aprile 1989.

PANDOLFINI 2003 - Pandolfini, *Arredi e mobili antichi, arti decorative, sculture e dipinti antichi*, Firenze 17-18 marzo 2003.

PANDOLFINI 2007 - Pandolfini, *Oggetti d'arte, arredi, mobili e dipinti antichi*, Firenze 9-10 ottobre 2007.

PITTI 1993 - Casa d'aste Pitti-Finarte, *Arredi, argenti, porcellane, tappeti, dipinti antichi, un gruppo di quadri dell'800 napoletano di una raccolta privata*, Firenze 28 settembre 1993.

PORRO 2005 - Porro, *Arredi, dipinti e oggetti d'arte*, Milano 9 novembre 2005.

PORRO 2007¹ - Porro, *Arredi, dipinti antichi e dipinti del XIX secolo. Una collezione toscana di maioliche. Arredi di un palazzo cremonese*, Milano 31 ottobre 2007.

PORRO 2007² - Porro, *Dipinti antichi*, Milano 21 novembre 2007.

SAN MARCO 2007 - San Marco casa d'aste, *Mobili, dipinti, oggetti d'arte. Incisioni di antichi maestri*, Venezia 20 ottobre 2007.

SAN MARINO 1993 - San Marino Arte, *Dipinti antichi*, Dogana (RSM) 18-19 dicembre 1993.

SEMENZATO 1987 - Semenzato-Nuova Geri, *Mobili italiani ed europei, maioliche e porcellane*, Milano 5 ottobre 1987.

SEMENZATO 1993 - Franco Semenzato casa d'aste, *L'arredamento antico di Villa Picchi, mobili, dipinti e oggetti d'arte provenienti da altre collezioni private*, Firenze 27 maggio 1993.

SEMENZATO 1997 - Semenzato, *Asta dell'arredamento antico di Villa Parri*, Pistoia 13-14 settembre 1997.

SEMENZATO 2000¹ - Semenzato, *Gli arredi antichi di un palazzo romano: importanti mobili italiani ed europei, dipinti antichi, eccezionali tappeti orientali ed europei, oggetti d'arte*, Venezia 23-24 settembre 2000.

SEMENZATO 2000² - Semenzato, *Mobili, dipinti ed oggetti da collezione napoletani e del Regno delle Due Sicilie*, Ercolano 17-19 novembre 2000.

SEMENZATO 2002¹ - Semenzato, *Antichi arredi*, Venezia 13-14 aprile 2002.

SEMENZATO 2002² - Semenzato, *Importanti mobili italiani ed europei, oggetti d'arte rari dipinti antichi provenienti da raccolte private italiane*, Venezia 13-14 aprile 2002.

SOTHEBY'S 1992 - Sotheby's, *Eine bedeutende Schweizer Privatsammlung*, Zürich 24 november 1992.

SOTHEBY'S 1996 - Sotheby's, *Importanti mobili, dipinti, ceramiche, argenti, sculture*, Milano 4-5 dicembre 1996.

SOTHEBY'S 1999 - Sotheby's, *Mobili, arredi, ceramiche, argenti e dipinti antichi*, Milano 8-9 giugno 1999.

SOTHEBY'S 2000 - Sotheby's, *Arredi, ceramiche, dipinti e vedute da "Villa Lontana", Roma*, Roma 4 ottobre 2000.

SOTHEBY'S 2002 - Sotheby's, *European ceramics and glass*, Amsterdam 16 december 2002.

SOTHEBY'S 2005 - Sotheby's, *Ceramiche, mobili, argenti e oggetti d'arte*, Milano 14 giugno 2005.

SOTHEBY'S 2007¹ - Sotheby's, *Old Master Paintings Day*, London 5 luglio 2007.

SOTHEBY'S 2007² - Sotheby's, *La collezione Vivolo, importanti porcellane e maioliche*, Milano 13 novembre 2007.

STAGIONI 1966 - Galleria Sala delle Stagioni, *La collezione di un artista del 700 : vendita all'asta di stampe antiche in particolare del settecento veneziano e dell'ottocento francese, disegni*, Pisa 9-10 dicembre 1966.