



Via Po, 53 – 10124 Torino (Italy)
Tel. (+39) 011 6704917 - Fax (+39) 011 6703895
URL: <http://www.eblacenter.unito.it/>

WORKING PAPER SERIES

ASPETTI STORICI E ARTISTICI DEL PRESEPE NAPOLETANO

Stefano De Caro

Dipartimento di Economia "S. Cagnetti de Martiis"

International Centre for Research on the
Economics of Culture, Institutions, and Creativity
(EBLA)

Working paper No. 03/2007



Università di Torino



Capitolo 2

Aspetti storici e artistici del Presepe Napoletano

Stefano De Caro

1. I primi presepi della tradizione napoletana: dal Trecento al Cinquecento

La prima menzione di un presepe nell'area napoletana risale al 1324, data nella quale in un testo si fa riferimento ad una cappella del presepe di casa d'Alagni ad Amalfi ed ancora della prima metà del Trecento è, inoltre, il ricordo, nella chiesa di Santa Chiara a Napoli, di una sacra rappresentazione della *Natività*, con la giovane Maria giacente ed il Bambin Gesù, iconografia rarissima nel panorama della scultura lignea italiana del XIV secolo.

E' tuttavia a partire dalla seconda metà del Quattrocento che nella Napoli aragonese cominciò a diffondersi l'uso di allestire presepi e se ne definì l'iconografia. Da quest'epoca si hanno anche le prime notizie sugli artigiani, i *figurarum sculptores* che nelle chiese e nelle cappelle napoletane realizzavano sacre rappresentazioni con statue lignee policrome e dorate a grandezza naturale, raffigurate in atteggiamenti ieratici e poste innanzi ad un fondale dipinto. Nel 1478 Jacovello Pepe, "aromatario" di Ferdinando, figlio di Alfonso di Aragona e Duca di Calabria, commissionò a Pietro Alamanno e a suo figlio Giovanni per la sua cappella nella chiesa di San Giovanni a Carbonara un presepe composto da ben quarantadue figure di altezza quasi

pari al vero, alcune delle quali - tra cui due magnifiche profetesse – si conservano ancora nel Museo Nazionale di San Martino; è noto in particolare che gli Alamanno furono incaricati dell'intaglio delle figure mentre la loro dipintura e la doratura fu commissionata nel 1484 al pittore Francesco Fedele.

Rappresentazioni della *Natività* con San Giuseppe e la Vergine orante furono realizzate negli stessi anni ancora dagli Alamanno per le chiese di Sant'Eligio e dell'annunziata; ed ai medesimi maestri è concordemente attribuito anche un presepe proveniente da Napoli ed ora conservato all'ospedale civico di Palma de Majorca caratterizzato dalla presenza di angeli musici con strumenti dell'epoca.

Durante il regno aragonese furono inoltre attivi come scultori di figure presepiali Pietro Belverte che realizzò nel 1507 per la cappella Carafa della chiesa di San Domenico Maggiore un San Giuseppe ed una Vergine orante, Cristiano Moccia che replicò il prototipo del San Giuseppe del Belverte per la chiesa di Santa Maria del Pozzo a Somma Vesuviana e Giovanni da Nola, autore di magnifiche figure per le chiese di Santa Maria del Parto a Mergellina (all'incirca nel 1524 su commissione di Jacopo Sannazaro che proprio in quegli anni pubblicava il suo poemetto *De partu virginis*), di San Giuseppe Maggiore (nel 1530) e di Santa Chiara (di questo presepe, un'opera che documenta la maturità del maestro, è scampata alla distruzione causata dal bombardamento del 1943 solo la figura del San Giuseppe orante). Negli stessi anni Agnolo Fiore fu autore di un presepe ligneo per la chiesa di Santa Maria La Nova ed Antonio Rossellino realizzò un presepe nella cappella Piccolomini della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi. Ai primi del Cinquecento risale, invece, un *unicum* in terracotta policroma: una Vergine orante con Gesù Bambino rinvenuta in una scarabattola nel coro del monastero di San Gregorio Armeno da Teodoro Fittipaldi e da questi attribuita ad un ignoto artista di formazione napoletano-toscana.

Verso la metà del Cinquecento, secondo la tradizione, San Gaetano da Tione apportò delle modifiche sostanziali all'allestimento presepiale e diede inizio, in qualche modo, al presepe moderno realizzando nell'oratorio di Santa Maria della Stelletta, presso l'Ospedale degli Incurabili, un presepe con figure ancora in legno ma abbigliate secondo la foggia del tempo. Nel corso del secolo iniziarono a comparire anche i primi paesaggi in rilievo che sostituirono via via i fondali dipinti e al bue e all'asinello, unici animali dei presepi precedenti, si aggiunsero cani e piccole greggi di pecore e capre.

Quale interessante anticipazione di questa tendenza al costruirsi di un paesaggio presepiale disponiamo di un notevole documento del 1532, una convenzione notarile che descrive con ricchezza di particolari un presepe con pastori¹ in terracotta dipinta realizzato da Domenico Impicciati, artista vicino a Giovanni da Nola, per il nobile sorrentino Matteo Mastrogiudice, figlio del conte di Terranova, partigiano di Ferrante d'Aragona. Nel documento sono elencate le figure da realizzare, una delle quali ritraeva lo stesso committente, e vi si specifica, inoltre, che per le dipinture l'uso dell'oro sarà limitato solo alle figure della Madonna e di San Giuseppe

¹ Anche se l'uso del termine "pastore" per indicare i diversi personaggi del presepe si affermerà solo successivamente per comodità espositiva lo introduciamo già in riferimento alle produzioni del XVI secolo.

mentre gli altri personaggi e gli animali saranno colorati con tinte naturali ad olio; si stabilisce, infine, che l'artista si recherà a Sorrento per fare il modello del "sacro monte", alla base del quale doveva essere collocata la grotta della Natività, e per dare indicazioni all'artigiano incaricato di realizzarlo. E' da evidenziare, inoltre, in questo presepe, l'uso di pastori in terracotta in un'epoca in cui questi venivano realizzati ancora prevalentemente in legno, e la scelta, frequente in pittura e nei bassorilievi ma non altrimenti documentata per i presepi dell'epoca, di rappresentare tra i pastori lo stesso committente; infine, potrebbe trattarsi della prima attestazione certa di un presepe destinato ad una casa nobiliare e non ad una chiesa, ma non è da escludere che esso fosse collocato nella cappella del palazzo.

Dalla seconda metà del Cinquecento coesistevano, quindi, presepi con pastori in legno ed altri con pastori in terracotta: dal Filangieri abbiamo testimonianza di un presepe con figure in legno alte "tre palmi e un quarto" realizzato nel 1558 da Annibale Caccavello, allievo di Giovanni di Nola, per le suore domenicane del convento della Sapienza ed ancora nel 1593 Guglielmo de Gautierre realizzò un presepe con pastori in terracotta dipinta di tre palmi e mezzo per la cappella di Giovan Battista Longo nella chiesa della Croce di Palazzo.

In base alle indicazioni dei documenti d'archivio risulta che i complessi presepi dovevano essere certo ormai numerosi, ben più di quelli che ci sono pervenuti. Gruppi della *Natività* o complessi con più figure ed apparati di ambiente stabili erano esposti già dalla fine del Trecento e sino a tutto il Cinquecento, a Napoli ed in altri centri del regno, nelle chiese dei tre grandi ordini monastici: i Francescani, i Domenicani e gli Agostiniani. Successivamente, sul finire del XVI secolo, nel clima di profonda propaganda religiosa della Controriforma gli allestimenti presepi costituirono, evidentemente, come tutte le altre rappresentazioni per immagini, un efficace strumento di catechizzazione popolare e con l'istituzione di nuovi ordini religiosi, gruppi e complessi presepi furono collocati anche nelle chiese dei Teatini, degli Scolopi (questi realizzarono nel 1627 il primo presepe con figure articolabili), degli Oratoriali e dei Gesuiti, oltre che nelle congreghe, nelle cappelle e nelle abitazioni private. I committenti erano religiosi o più spesso laici ricchi e di alta estrazione sociale. E' un interessante elemento di sincretismo culturale e indizio di una certa qual libertà censoria della Curia napoletana il fatto che, pur nel rispetto dei dettami della fede, fosse accettata, e forse anche favorita l'introduzione di personaggi che appartenevano alla tradizione dei Vangeli Apocrifi e la rappresentazione di elementi che si richiamavano ad antiche simbologie pagane.

2. Il Seicento

In questo secolo si colloca una fase nodale del lento processo evolutivo che porterà alla prevalente dimensione laica del presepe napoletano settecentesco. Per meglio comprenderne le caratteristiche può risultare efficace il confronto con un fenomeno parallelo che avviene nella letteratura e che ha pure esso come oggetto la narrazione della nascita di Cristo: il passaggio dalla Laude Drammatica alla Sacra Rappresentazione

attraverso un più complesso articolarsi dello schema del dramma, l'arricchirsi dell'apparato scenico, il cambio del metro, il progressivo allentarsi dei vincoli che legavano il teatro di soggetto sacro alla liturgia sino a giungere alla definizione di un genere teatrale che, pur richiamandosi ad un soggetto sacro, era del tutto indipendente dalle manifestazioni liturgiche.

La prima fase della produzione presepiale del XVII secolo si innesta in un percorso di piena continuità con il secolo precedente e trova in Aniello Stellato, scultore di pastori lignei, l'ultimo grande interprete della tradizione cinquecentesca.

Stellato fu lo scultore di pastori più attivo nei primi tre decenni del secolo e nella sua ricca produzione di pastori in legno policromo ripropone ancora iconografie del Cinquecento. La sua attività è attestata da numerosi documenti, tra i quali un contratto stipulato nel 1616 con la Priora del monastero di San Giuseppe delle monache di Sant'Agostino per la realizzazione, al costo di 111 ducati, di un presepe con due animali (il bue e l'asino) e diciannove figure: secondo l'accordo il presepe doveva comprendere un San Giuseppe ed una Madonna alti "*tre palmi dal ginocchio in su*" (erano rappresentati in ginocchio, nell'atto della preghiera secondo l'iconografia cinquecentesca) ed i Magi "*due genuflessi et uno in atto di riverentia*". Sempre dal contratto sappiamo che ad Antonio D'Amato, il pittore incaricato della coloritura e della doratura, fu corrisposta una cifra ancora più alta di quella pagata allo Stellato, ben 150 ducati, una somma ingente giustificata dal fatto che la decorazione, almeno per la *Sacra Famiglia* e per i *Magi*, richiedeva l'impiego di oro zecchino per le laminature e la realizzazione di "*abiti ricchi e ben adorni*" dipinti ad arabesco.

Ancora più ricco di figure e ben più costoso fu, circa quarant'anni dopo, il presepe realizzato nel 1659 dagli scultori Michele e Donato Perrone per il Viceré conte di Castrillo che a buon diritto può essere considerato un vero e proprio "incunabolo" del successivo presepe napoletano laico e cortese: dai documenti d'archivio sappiamo che il "*Nascimento*", come si diceva con termine spagnolesco, era composto da 112 figure, "*tutte d'escultura*" e che solo agli scultori fu corrisposta la somma di 500 ducati. Sappiamo, inoltre, che già l'anno precedente il viceré aveva commissionato delle sculture in legno, tra cui un "*Ninno Jesus*" in gloria, ad Aniello, fratello di Michele Perrone, sculture che molto probabilmente portò con sé quando poco dopo lasciò il vicereame e fece ritorno in Spagna.

Michele Perrone realizzò anche un presepe "*mobile*" (che veniva cioè riallestito ogni anno) per la chiesa di Santa Brigida su committenza di un tal Tonno Ciappa del quale si conservano ancora degli esemplari: riguardo a Michele Perrone il cronista dell'epoca Bernardo de' Dominici dice che "*fece bensì buoni pastori di presepio alli quali era da un particolare genio inclinato*" e di Aniello annota che fu scultore "*anche migliore*". Dopo la committenza per il viceré i fratelli Perrone furono conosciuti ed apprezzati anche in Spagna dove inviarono altri pastori.

Alla metà del XVII secolo, nel 1648, Pietro Ceraso realizzò un presepe con pastori lignei alti due palmi e mezzo per la chiesa di Santa Chiara, ma

figure di dimensioni notevoli nel tardo Seicento continuarono ad essere commissionate ormai solo da chiese e conventi.

Negli ultimi decenni del secolo erano realizzati infatti quasi solo pastori di dimensioni ridotte con manichini snodabili in legno: è di questo tipo l'ultima produzione dei fratelli Perrone e del medesimo genere erano i pastori eseguiti dal Catalano ed ancora di Domenico, Carlo e Donato di Nardo, i quali ne fecero un intero gruppo per la chiesa del Gesù Nuovo su commissione di Padre Scipione Cacciottoli, procuratore della Casa Professa. Anche gli allievi ed i seguaci di Aniello Stellato, artista profondamente legato alle tradizioni, per la realizzazione dei loro presepi adoperavano ormai manichini lignei snodabili vestiti di stoffa.

La nascita del presepe napoletano di età barocca, caratterizzato da una sempre più forte teatralità della messa in scena, è da collegarsi proprio al diffondersi ed al perfezionarsi di questi manichini in legno snodabili che avviarono un processo di progressiva "dinamicizzazione" delle figure, anche se persisterà ancora per alcuni decenni la produzione di statue lignee di dimensioni maggiori scolpite in un sol blocco sia per soddisfare la committenza più tradizionalista sia per integrare ed ampliare con elementi omogenei antichi complessi presepiali. Tra gli artisti più attivi in questa fase vanno ricordati Giacomo Colombo, Andrea Falcone, Nicola Fumo, Bartolomeo Granucci, Giuseppe Picano, Lorenzo Vaccaro e Fortunato Zampini.

I manichini realizzati a partire dalla metà del Seicento erano di diverse misure e lavorati con tecniche differenti: le due fasi principali della loro evoluzione prevedevano, in un primo momento, l'adozione di giunture a snodo per tutte le articolazioni delle figure in legno e, successivamente, sul finire del secolo, l'applicazione, sia della testa sia degli arti sempre intagliati nel legno e dipinti in policromia, a manichini fatti di stoppa su un'armatura di fil di ferro dolce. L'attacco della testa al busto era realizzato con soluzioni diverse già nei manichini con giunture a snodo: in alcuni esemplari l'estremità inferiore del collo era munito di un giunto ("*pettiglia*") che si incastrava in un incavo del busto e permetteva la rotazione del capo; in altri esemplari questo risultato si otteneva con il fissaggio della testa al corpo tramite un perno cilindrico (il cosiddetto innesto a tappo) in altri casi ancora la testa è un tutt'uno con il busto e sono snodabili solo gli arti. Gli occhi sono eseguiti in vetro soffiato ed incastonati sul volto, alcune teste, inoltre, ed in particolare quelle di soggetti femminili, sono realizzate senza capelli e vanno completate con l'aggiunta di parrucche il che, insieme alla varietà degli abiti, permette di ottenere un maggiore interscambio dei personaggi partendo da pochi soggetti base. Dalla metà del XVII secolo si avviava, quindi, una produzione di alto artigianato artistico in cui al maestro si affianca, per le fasi complementari della produzione dei singoli pastori, l'attività di un'intera bottega, molto probabilmente con una semplice ma netta distinzione dei compiti tra quanti vi lavorano ed una progressiva standardizzazione delle tecniche.

Un altro aspetto da non trascurare, occupandosi della varietà delle tecniche in uso alla metà circa del Seicento è la produzione di grandi allestimenti presepiali con pastori di cartapesta rivestiti di stoffa: due polizze del 1645 documentano la produzione di quarantasette pastori in cartapesta alti solo un palmo e mezzo (della dimensione che si affermerà in seguito e

sarà detta “terzina”) per il presepe del convento di Santa Chiara di Foggia ad opera di Ottavio D’Amico; i pastori modellati in cartapesta erano richiesti anche dalla committenza laica come è attestato da inventari dell’epoca nel 1682 per il nobile Antonio Gomez Palomba e nel 1684 per Matteo Cafaro.

Ancor più che nei pastori-manichini, in questi presepi di cartapesta è evidente che al valore intrinseco della singola figura scolpita, dipinta e magari decorata anche con dorature in oro zecchino, si sostituisce il valore dell’allestimento come contesto, della capacità di “messa in scena” che enfatizza e dà pregio anche a materiali vili, con un virtuosismo illusionistico che richiama alla mente altri aspetti simili tipici della sensibilità barocca come gli stucchi dorati che simulano metalli preziosi o le graniglie colorate riproducenti commessi marmorei.

La “dinamicizzazione” dei pastori stimolò anche un ruolo sempre più attivo del committente nell’allestimento degli apparati presepiali. Ora che disponeva di figure maneggevoli che potevano essere “animate” nei loro atteggiamenti con diversi movimenti del capo e degli arti e modificate nell’aspetto con l’uso di parrucche, abiti ed accessori differenti, egli non si contentava più di far da spettatore di una “messa in scena” statica, ma tendeva ad assumere il ruolo di regista dell’allestimento che poteva essere modificato e “reinventato” di volta in volta creando scenografie personalizzate. Si arrivò così ad allestimenti sempre più ricchi ed inusuali, in grado di produrre un sentimento di “*maraviglia*” nello spettatore ed in cui all’abilità degli artisti che realizzavano i pastori e lo scenario, sempre più composito, si assommava la capacità del committente-regista di far emergere la sua personalità, il suo gusto per la composizione e la sua capacità di presentazione di un soggetto profondamente legato alla tradizione religiosa ed allo stesso tempo sempre nuovo e diverso. E’ evidente quindi che per una completa comprensione ed il pieno apprezzamento del presepe barocco napoletano risultino fortemente penalizzanti lo smembramento dei contesti e la perdita degli elementi scenografici antichi degli allestimenti originali e delle composizioni coreografiche dei singoli gruppi di personaggi e di interi complessi.

I maggiori complessi presepiali seicenteschi di cui abbiamo notizia a Napoli e nella provincia, pur nell’incompletezza di questa lista, testimoniano la crescente diffusione di questo gusto. Si tratta quasi sempre di contesti composti anche da pastori del XVIII secolo, in particolar modo dei suoi primi decenni, nei quali si distingue bene tuttavia un nucleo originario del Seicento. A Napoli li troviamo nelle chiese di Santa Chiara, dell’annunziata e di Santa Maria in Portico (qui sono alcuni manichini snodabili a grandezza naturale che costituiscono una vera rarità) e nei conventi di San Giuseppe dei Ruffi e di Santa Teresa all’arco Mirelli. In provincia sono attestati nella chiesa di Santo Stefano a Capri e nella Confraternita di Santa Caterina a Castellammare di Stabia. Altri pastori del Seicento sono conservati in collezioni museali - merita tra questi un cenno il gruppo in legno intagliato e policromato databile tra il XVI e il XVII secolo nel museo provinciale del Sannio a Benevento - ed altri ancora in raccolte private. E’ inoltre da ricordare il numero rilevante di pastori napoletani del tardo Seicento e del primo Settecento attestato in Spagna: tali pastori, esportati su richiesta di una committenza raffinata ed esigente, fecero da prototipi per la successiva produzione locale ispanica ad opera, soprattutto, di Francisco Salzillo.

Pur in un panorama così articolato ed allo stesso tempo segnato dall'episodicità dei rinvenimenti e dalla dispersione dei contesti e delle scenografie originarie, si possono comunque ritenere acquisiti alcuni elementi fondamentali che caratterizzano il fenomeno del presepe lungo tutto il Seicento e fino all'epoca carolina quando l'allestimento si colorirà di una patinatura ancor più laica. Non sfuggano, anzitutto, i rapporti con le altre manifestazioni artistiche e artigianali nelle quali si esprime lo sfaccettato contesto della Controriforma: dalle rappresentazioni teatrali del genere epico-didascalico ai richiami alla letteratura idillico-pastorale e burlesca, agli spunti delle innovazioni e delle invenzioni tipiche delle scenografie e delle regie barocche, all'attenzione alle nuove soluzioni della pittura. La dimensione statica, soffusa di ieraticità, delle figure e delle composizioni più antiche è ora totalmente superata da figure ed allestimenti caratterizzati da un forte dinamismo; ai pochi tipi originari, intrisi di un forte valore simbolico nel loro richiamarsi ai personaggi protagonisti della *Sacra Natività*, si affianca un numero sempre più ampio e vario di figure sino a formare un campionario vastissimo di individui diversi per età, etnia ed appartenenza alle diverse classi sociali. Anche gli elementi d'ambientazione, limitati all'essenziale nei presepi più antichi (la grotta, la capanna-stalla, la capanna-stalla con ruderi di età classica), si moltiplicano in una varietà di "set" che danno vita a scene diverse e non sempre strettamente contemporanee, rese con minuzia cronachistica, in cui all'intento narrativo si sovrappone una più urgente esigenza descrittiva che produce l'affollarsi di personaggi e l'affastellarsi di oggetti.

Nel suo divenire una "narrazione per somma di scene", nel suo progressivo arricchirsi di elementi del tutto laici, ormai ben lontani dal mistero della *Natività*, nel suo proporsi con soluzioni sempre più teatrali, il presepe napoletano, nel corso della seconda metà del Seicento ed in particolar modo sul finire del secolo, divenne sempre meno oggetto da chiesa e sempre più arredo di palazzo. Questa tendenza è, d'altra parte, ben evidente nei documenti d'archivio che registrano un crescente numero di commesse da parte di nobili e di ricchi borghesi per allestimenti da realizzarsi nelle loro dimore mentre, negli stessi anni, diminuiscono quelle delle istituzioni religiose.

3 il Settecento

3.1 il primo cinquantennio

Il Settecento, ed in particolare il periodo che va dalla metà del secolo fino al primo decennio dell'ottocento, è unanimemente riconosciuto come l'epoca di massima fioritura e maturità del presepe napoletano giunto alla sua piena dimensione laica e cortese. E' evidente, d'altronde, come questi caratteri non siano del tutto nuovi, ma, come abbiamo visto, essi si sono consolidati in un processo evolutivo costante che aveva trovato nel corso del Seicento i suoi punti di snodo fondamentali.

Nel corso del Settecento il presepe napoletano nel suo modificarsi e diffondersi fu profondamente influenzato dalle vicende storiche, sociali ed artistiche, oltre che politiche ed economiche dell'epoca ed, allo stesso tempo ne divenne specchio fedele.

La produzione presepiale rientrava, ormai, tra quelle di un pregiato artigianato artistico ed i pastori erano annoverati tra i ricercati oggetti da esportazione alla cui produzione erano interessate le Real Fabbriche borboniche al pari degli arazzi, degli intagli di coralli e pietre dure, delle porcellane, delle sete e degli argenti.

Le cronache dell'epoca ci hanno conservato numerose testimonianze sul largo e qualificato interesse per gli allestimenti presepiali. Sappiamo, ad esempio, che nel 1702 Filippo V, venuto a Napoli per prendere ufficialmente possesso della città, riportò in Spagna un nutrito gruppo di pastori ricevuti in dono. Altri due episodi emblematici cadono durante il breve vicereame austriaco: nel 1712, secondo quanto riporta il cronista Giuseppe Parascandolo, il vicerè conte di Daun visitò il presepe di un non meglio identificato signor Nauclerio, forse da identificare con l'architetto Maurizio Nauclerio specialista in scenografie presepiali; l'episodio è in ogni caso significativo della possibilità di un esponente della borghesia napoletana di procurarsi un complesso presepiale certamente eccellente. Nella "Gazzetta di Napoli" del 12 gennaio 1734 si diede invece notizia che l'ultima viceregina d'Austria, la contessa Visconti della Pieve, con un drappello di guardie tedesche e il corteggio di numerose dame, si recò al palazzo del principe di Ischitella per ammirarne il presepe e che fu guidata nella visita dall'architetto Desiderio De Bonis autore dell'allestimento, a dimostrazione che, al di là del valore intrinseco dei singoli pastori, grande importanza era annessa alle scenografie e alla regia di tutta l'impresa presepiale.

Il principe di Ischitella, Emanuele Pinto, non possedeva tuttavia solo questo grande e spettacolare presepe onorato dalla visita della viceregina, il cui allestimento aveva richiesto l'uso di diversi ambienti. Egli era noto infatti come un grande cultore di presepi e possessore della forse più ricca collezione del tempo: ne aveva esposti in ogni stanza del suo palazzo, realizzati nei più diversi materiali, con pastori in legno, avorio, argento, terracotta (questi opera di Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro) ed anche in cera (di Caterina De Julianis, l'unica donna nota tra gli artisti di presepi del tempo). Dai documenti d'archivio sappiamo inoltre che negli anni successivi il principe Pinto continuò ad accrescere e ad arricchire il suo maggior presepe affidandone l'allestimento, dopo il De Bonis, all'architetto di palazzo Filippo Alinei; così nel 1743 acquistò ben 132 esemplari tra animali e pastori, alcuni dei quali vestiti "alla grande" e cioè con abiti di seta e broccato impreziositi da bottoni e gioielli in filigrana d'argento, e nel 1744 commissionò allo scultore Francesco de Leonardis altri 182 esemplari, fra pastori ed animali, tra cui *"tutti quelli che rappresentano il mistero del vecchio Simeone"*. Quest'ultima annotazione è indice del continuo arricchirsi e dilatarsi delle scene inserite nei presepi del tempo, aspetto sul quale ci soffermeremo in seguito, con lo scopo, ben evidente, di personalizzare il più possibile l'allestimento in un contesto di sempre più esplicita competizione tra i possessori dei grandi presepi.

Accanto al presepe del principe di Ischitella, che restò celebre fino alla metà del XVIII secolo, vanno aggiunti, tra i maggiori complessi del tempo, quello di Giovanna Battista Aragona Pignatelli duchessa di Terranova e Monteleone, quello di Carlo Maria Calà duca di Diano ed infine quello dell'agente marittimo Felice Giannattasio.

Il presepe dei duchi di Monteleone fu progressivamente arricchito nei primi decenni del secolo con l'acquisto di pastori di alto livello qualitativo e con la realizzazione di grandiose scenografie; disponiamo ancora dell'inventario dei pezzi redatto dallo scultore di pastori Francesco Ceraso che enumera, tra gli altri, pezzi eseguiti dallo scultore Giacomo Colombo, arredi miniaturistici in argento opera del maestro Ignazio Imparato e fondali dipinti dal pittore paesaggista Michele Pagano.

Altrettanto famoso il presepe del duca di Diano arricchito, tra l'altro, dalle scenografie di Carlo Mosca e dagli animali in legno scolpiti da Gennaro Reale; ma alla morte del duca, nel 1758, questo magnifico complesso fu smembrato e messo in vendita dagli eredi ed oggi si sono irrimediabilmente perse le tracce dei suoi pastori.

Felice Giannattasio, che poteva disporre di un ingente patrimonio accumulato con la sua lunga attività commerciale, iniziò a dedicarsi ai presepi verso la metà del secolo collezionando pezzi di notevole valore artistico e si dedicò, in particolar modo, a procurarsi animali di fattura raffinata per i quali fece numerose commissioni agli scultori Nicola e Saverio Vassallo, specialisti di questi soggetti.

3.2 I pastori e le scenografie: nuove tecniche e nuove soluzioni

Un'ulteriore, decisiva, evoluzione nelle tecniche di produzione dei pastori si ebbe agli inizi del Settecento quando si stabilizzò l'altezza delle figure nella dimensione detta "terzina" (che poteva variare tra i 35 ai 40 centimetri circa); dalla metà del secolo, inoltre le teste lignee furono, nell'arco di pochi anni, sostituite da teste in terracotta policroma con gli occhi di vetro soffiato dipinti a mano. Le caratteristiche di questo materiale rendevano più rapida l'esecuzione degli esemplari ed allo stesso tempo permettevano una maggiore finezza nella resa. Se da un lato, infatti, i più comuni artigiani "pastorari" potevano, grazie all'uso di calchi e matrici, velocizzare e progressivamente standardizzare la produzione destinata ad una committenza eterogenea, sempre più numerosa ma, evidentemente, non molto esigente, dall'altro la stessa tecnica della terracotta, nell'esecuzione degli artisti più sensibili e raffinati, consentiva una maggiore varietà e finezza nella resa delle fisionomie grazie alle possibilità offerte dalla plasticità del modellato. Gli arti, invece, continuavano ad essere realizzati preferibilmente in legno (l'essenza preferita era il tiglio) perché risultavano così meno fragili e più adatti all'innesto sul manichino, anzi nel tempo il persistere di arti in legno divenne sempre più un elemento di qualità dei pastori e tra gli intagliatori di braccia e gambe era particolarmente apprezzato il Tozzi. Gli effetti del modellato erano, inoltre, enfatizzati dalla "coloritura", dalla dipintura, cioè, delle teste e degli arti. La tecnica della dipintura era abbastanza complessa ed affidata ad artigiani specializzati. Grazie alle accurate indagini preliminari al restauro realizzate negli ultimi anni su numerosi esemplari è stato possibile indagare e conoscere con precisione questo procedimento: è emerso che sulle superfici finite nel modellato venivano applicate successive mani di colore che venivano infine ricoperte da un sottile velo di cera per rendere in modo più efficace le sfumature dell'incarnato.

Le teste erano fissate al busto con un legaccio che passava nei fori della “pettiglia” e della fascia dorsale mentre gli arti erano applicati al manichino (ancora realizzato con filo di ferro e stoppa) infilando le estremità sporgenti del fil di ferro nei fori praticati nel legno.

Il pastore settecentesco, era un prodotto artistico composito a cui lavoravano artisti ed artigiani con competenze diverse: la prima fase prevedeva la realizzazione, ad opera di mani differenti, degli arti in legno e delle teste in terracotta; seguiva poi l’assemblaggio sul manichino, la dipintura delle parti scolpite o modellate, ed infine si procedeva alla vestitura, compito di artigiani specializzati nella realizzazione in miniatura di abiti, calzature, accessori ed ornamenti di vario genere.

E’ da osservare, inoltre, che più la produzione aveva delle caratteristiche seriali, destinata ad una committenza meno esigente, più le diverse fasi di lavorazione sopra illustrate erano semplificate e concentrate (uso delle matrici, arti in terracotta, vestiture meno raffinate) con una più sommaria divisione dei compiti all’interno delle singole famiglie dei “pastorari” allo scopo di realizzare un prodotto finito contenendo al massimo tempi e costi di produzione. D’altra parte anche gli artefici più abili che lavoravano per committenti più raffinati trovavano opportuno e conveniente costituire delle associazioni di imprese come è attestato da documenti d’archivio.

Anche le scenografie presepiali agli inizi del Settecento avevano sempre più importanza e la loro realizzazione fu affidata ad esperti di questo genere: dai documenti sappiamo che lavorarono agli allestimenti dei più importanti presepi napoletani del tempo e alla realizzazione delle loro scenografie personaggi di rilievo quali gli architetti Maurizio Nauclerio e Niccolò Tagliacozzi Canale, i pittori Gennaro Greco, Michele Pagano, Nicola Maria Rossi ed ancora Vincenzo Re, scenografo originario di Parma, e Francesco Viva: è evidente che la loro irreversibile perdita costituisce di certo la nostra maggiore lacuna nella piena e completa conoscenza dei presepi napoletani della tradizione.

Non va, inoltre, tralasciata l’attività di ricerca e la sperimentazione fatta, nel corso del Settecento, su nuovi materiali per la realizzazione dei presepi: ne abbiamo già accennato ricordando i diversi presepi della collezione del principe di Ischitella e nello specifico meritano attenzione le ceroplastiche di soggetto presepiale di Caterina de Julianis. Se il suo presepe in cera per il principe Pinto è andato disperso, si sono, invece, conservati altri due splendidi esemplari di presepi in cera della de Julianis: uno proviene dal palazzo dell’arcivescovo Emmanuele Spinelli ed è conservato nella chiesa dell’Immacolata di Catanzaro, l’altro, firmato e datato al 1733, è di provenienza ignota e fa parte, attualmente, della collezione di presepi del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera. Le produzioni in cera offrivano notevoli possibilità di modellato ed un’eccezionale varietà e delicatezza nella resa delle cromie; caratteristiche che, ancora oggi, sono ben evidenti anche nei semplici cestelli con frutta ed altri viveri che i migliori artigiani continuano ad eseguire in cera.

3.3 Il presepe di eta’ Carolina e Ferdinanda

Nel 1752 l'architetto Luigi Vanvitelli in una lettera al fratello Urbano definiva la moda di allestire presepi, sempre più diffusa tra la nobiltà e l'alta borghesia del regno, "*una ragazzata*" pur rilevando "*l'abilità*" e "*l'efficace applicazione*" dei napoletani in queste realizzazioni. Nel parlare di "*ragazzata*" Vanvitelli seguiva, evidentemente, il suo orientamento culturale e le sue scelte artistiche improntate ad un razionalistico e pacato classicismo, ben lontane dal gusto per il fantastico e l'irrazionale cui si ispiravano i presepi; esprimeva, inoltre, in modo neanche tanto velato, un giudizio severo non solo sui committenti e sui loro gusti, ma anche su quei suoi colleghi architetti che li assecondavano impegnandosi negli allestimenti. D'altra parte, proprio con l'uso del termine "*ragazzata*" il Vanvitelli sembra individuare e sottolineare efficacemente uno degli aspetti sempre più preponderanti nell'uso di "allestire presepi": il loro carattere di gioco aulico e raffinato di cui il committente era pienamente protagonista, regista e spettatore allo stesso tempo e in cui le figure e gli allestimenti caratterizzati da elementi fantastici erano una proiezione artificiosa della vita contemporanea.

E' evidente che il presepe settecentesco, che giustamente si suole definire "cortese", conservava ben poco del suo originario valore sacro: era piuttosto un'attività mondana dei nobili e dei ricchi borghesi per i quali costituiva l'avvenimento più atteso ed il passatempo più ricercato delle festività natalizie dando vita ad una vivace competizione tra loro.

Tra i grandi presepi artistici della seconda metà del secolo si ricorda quello dei fratelli Terres, librai ed editori: il loro presepe era allestito dall'architetto Francesco Viva e fu arricchito progressivamente, nell'arco di alcuni decenni, da numerosi esemplari di pregio come è documentato da alcune polizze di pagamento bancario; dopo il suo smembramento, dovuto a divisioni testamentarie nell'ottocento, i pezzi migliori del presepe Terres confluirono nella collezione Perrone. Per la varietà delle scene ed il pregio artistico dei singoli esemplari va ricordato anche il presepe di Nicola Ruggiero, appartenente ad una ricca famiglia di mercanti di seta fornitrice della Real Casa di Borbone. Il notaio Servillo, infine, allestì fino al 1830 un grandioso presepe che fu più volte visitato da membri della corte borbonica; per l'acquisto dei pezzi il Servillo si avvalse della consulenza dello scultore Aniello Ingaldi mentre le scenografie furono realizzate dal pittore paesaggista Raffaele Gentile che decorò anche le stanze che precedevano il presepe con riproduzioni di paesaggi per creare un'ambientazione di maggiore effetto.

Anche da questi rapidi cenni è comunque ben evidente che nel corso della seconda metà del Settecento entrano sulla scena del presepe napoletano i ricchi borghesi che nel tentativo di assimilarsi agli aristocratici negli usi e nelle tradizioni, acquistano anche la passione per l'allestimento di grandi presepi, con spirito di emulazione e di sempre più esplicita competizione.

Appartiene certo all'oleografia del tempo l'immagine di Carlo di Borbone e di sua moglie Maria Amalia impegnati a costruire pastori ed allestire presepi, ma essa è indicativa, comunque, anche della vera e propria esplosione del fenomeno in quegli anni. Sappiamo d'altra parte che il costante interesse dei sovrani per i presepi si concretizzò nei grandi allestimenti presepiali di palazzo tra cui spiccava su tutti quello della Reggia

di Caserta. Anche il lungo regno di Ferdinando fu caratterizzato da un forte interesse per gli allestimenti presepiali, considerati una tradizione culturale di famiglia oltre che un fenomeno di moda.

3.4 L'Ottocento

Il grande successo dei presepi presso la corte, l'aristocrazia e la ricca borghesia del regno durò, come abbiamo già accennato, sino al primo quindicennio del XIX secolo, dopo il periodo murattiano iniziò invece una lenta ma progressiva decadenza del fenomeno dei grandi allestimenti mentre continuavano ad essere molto ricercati i piccoli presepi, spesso limitati al solo gruppo della Natività, contenuti nelle campane ("scarabattoli") di vetro. La produzione di pastori, che dai primi decenni dell'ottocento si andò concentrando nei laboratori di S. Gregorio Armeno, fu certo più abbondante rispetto al secolo precedente ma, al di là di qualche eccezione, di livello qualitativo evidentemente inferiore. Si irrobustiva intanto il fenomeno del collezionismo borghese; con l'esaurirsi di molte raccolte aristocratiche furono, infatti, soprattutto i ricchi borghesi che disponevano di ingenti liquidità ad acquistare e collezionare pastori: basti qui ricordare Antonio Perrone e Michele Cuciniello le cui raccolte furono poi donate, in epoche diverse, al Museo Nazionale di San Martino.

La corte borbonica della Restaurazione continuava comunque a tener viva la tradizione degli allestimenti presepiali e Francesco I si distingueva per essere ancora un vero collezionista ma queste scelte furono molto probabilmente dettate più da una esigenza di consolidamento delle tradizioni culturali del Regno che da un vivo e sentito interesse.

3.5. Il Novecento e l'età contemporanea

Le storie del presepe napoletano si arrestano invariabilmente alla metà dell'ottocento e quella nel Novecento è ancora da scrivere. Se è vero che con la caduta del Regno borbonico il fenomeno del presepe si isterilì fatalmente nei suoi aspetti artistici, è vero anche che con la progressiva, seppur lenta, ripresa e crescita della società napoletana nei ceti borghesi e popolari, il presepe è diventato fenomeno di massa. La produzione di migliaia di esemplari di piccole dimensioni per gli appassionati di quest'arte si è ovviamente impoverita dal punto di vista qualitativo, con esemplari in terracotta eseguiti a stampo e per lo più sommariamente dipinti a mano, ma proprio grazie ad essa la tradizione presepiale è riuscita a superare la crisi della sua committenza storica e a trasmettere non solo tipologie e personaggi, ma il gusto stesso della composizione presepiale a ceti che erano stati per secoli solo spettatori da lontano, nelle chiese, di questo fenomeno altrimenti destinato ai ricchi. E se oggi è possibile che nuove fasce di persone abbienti si accostino al presepe classico è perché la tradizione è stata mantenuta viva grazie alle umili figure di terracotta.

L'introduzione dell'elettricità nelle case di napoletani segnò una piccola rivoluzione nel presepe; grazie ad essa il notturno di Betlemme si accendeva di lucine colorate poste nelle taverne, nelle case, e, naturalmente, nella Grotta e fin nella stella cometa. Inoltre era ora possibile azionare piccoli meccanismi che davano movimento ai pastori ad arti snodabili impegnandoli in azioni semplici o azionare pompe che muovevano l'acqua del ruscello. E' questo il presepe, che certamente fa storcere il naso ai puristi, che abbiamo conosciuto nell'ultimo mezzo secolo nelle case dei nuovi appassionati del presepe combattere la sua resistenza all'invasione della moda dell'albero di Natale, e soprattutto nelle mille chiese della periferia napoletana, a cominciare da quello della casa del Pellegrino nel santuario della Madonna di Pompei che, come gli altri grandi santuari mariani, ha avuto un'immensa influenza in vastissimi strati della popolazione.

Oggi il fenomeno del presepe è caratterizzato da una pluralità di aspetti interconnessi tra loro.

Da una parte vi è il collezionismo dei pastori antichi, dal Seicento all'ottocento: esso si è andato progressivamente modificando e lo stesso riconoscimento di molti dei pastori come beni storico-artistici meritevoli di tutela da parte dello Stato, da ultimo ai sensi del Decreto Legislativo 42/2004 (il c.d. Codice dei Beni Culturali), ha inciso sui criteri con cui venivano gestite ed arricchite le collezioni e sulle modalità del loro trasferimento da un collezionista all'altro. Si è inoltre consolidata la consapevolezza del valore unitario, di contesto, della collezione e si è assistito, parallelamente, ad iniziative di donazione di interi complessi presepiali di notevole interesse artistico ad istituzioni museali. Il fenomeno del collezionismo, d'altra parte, nelle sue più recenti evoluzioni presenta anche altre sfaccettature meno critiche e più estemporanee. Collezionare pastori del Settecento napoletano rientra oggi negli indicatori di *status* sociale e risponde spesso a specifiche esigenze di investimenti finanziari; tale pratica, diffusasi notevolmente negli ultimi anni, si è caratterizzata purtroppo spesso per la creazione di raccolte eterogenee e per la mescolanza di esemplari autentici con prodotti di imitazione.

In parallelo con la valorizzazione del pastore storico, è venuta crescendo infatti la produzione di imitazioni dei pastori all'antica con tutto il repertorio degli accessori connessi. Questa produzione procede oggi su due filoni paralleli: da una parte si è affermata negli ultimi anni una tendenza a riprodurre i modelli settecenteschi con pastori dotati di testa ed arti in terracotta, corpo in stoppa ed abiti in tessuto: la loro realizzazione richiede un maggior impegno e comporta di conseguenza costi abbastanza sostenuti; dall'altra persiste, prevalendo nettamente per quantità, una produzione più seriale con figurine realizzate interamente in terracotta.

Come sopra detto, questa produzione è tutt'altro che da sottovalutare. E' soprattutto attraverso essa che gli eredi di questo antico mestiere perpetuano, tramandandosela di padre in figlio, una tradizione artigiana localizzata sin dagli inizi dell'ottocento nei laboratori e nelle botteghe di via San Gregorio Armeno, la strada nel cuore della *Neapolis* greco-romana diventata per antonomasia il luogo dei pastori ed uno dei maggiori motivi di attrazione turistica della città anche fuori del periodo natalizio. Al di là dell'oleografia turistica, però, si tratta di una produzione artigianale con

caratteristiche peculiari e problematiche ben definite, di un lavoro connotato dai difficili aspetti delle attività occasionali e stagionali, un lavoro sempre più incerto che se da un lato perpetua una lunga tradizione, dall'altro sconta la mancanza o, almeno, la discontinuità di interventi mirati alla sua stabilizzazione e valorizzazione anche in termini di certificazione della sua qualità. E' un mestiere che, al di là dell'apparente immagine gratificante delle folle che gremiscono S. Gregorio Armeno, è sempre a rischio di estinzione o di snaturamento, il che costituirebbe una perdita gravissima per il patrimonio culturale di tutto il territorio.

I dati parlano da soli: è necessario un intero anno di lavoro a fronte di pochi mesi effettivi di mercato. Ogni anno sono realizzati circa duecentomila pastori di terracotta dei quali solo un terzo nasce proprio nelle botteghe di San Gregorio Armeno mentre gli altri sono prodotti in zone periferiche della città o nei comuni dell'area vesuviana. La tecnica è sempre la stessa: il pastoraio con un'azione che ha un certo margine di creatività, poiché può apportare delle varianti a tipologie fissate nel tempo o addirittura inventare dei nuovi soggetti, modella in argilla un pastore "capostipite", da questo prototipo viene tratto uno o più stampi per realizzare la produzione in serie; con gli anni nasceranno intere generazioni di pastori, frutto di un'azione ripetitiva i cui esiti sono destinati ad essere di volta in volta più scadenti per la progressiva consunzione degli stampi.

Nella prima metà del Novecento, quando ancor le tradizioni artigianali erano forti e radicate, lavoravano a San Gregorio Armeno alcuni artigiani-artisti molto rinomati: da pochi anni è scomparso, ultranovantenne, Nicola De Francesco autore di pastori molto ricercati per l'espressività dei visi e la rifinitura del modellato.

Oggi sono solo tre le grandi famiglie che si dedicano costantemente alla realizzazione di pastori in terracotta: i Ferrigno, i Giannotti e i Piezzo-Maddaloni. I Ferrigno, attivi a San Biagio dei librai dall'ottocento, costituiscono il ceppo più antico tra gli artigiani pastorai e si sono distinti nel tempo per la creazione di soggetti peculiari, più di altri, infatti, hanno favorito quelle mescolanze storiche e culturali che trasferiscono Napoli con le sue tradizioni e la sua attualità cronachistica nei luoghi e nell'epoca della Natività: è di loro invenzione la figurina della venditrice di sigarette di contrabbando o l'incredibile carro funebre con tiro ad otto, e prete con chierichetti al seguito, ed ancora si deve all'abilità di Giuseppe Ferrigno la trasformazione in "pastori" di volti noti dello spettacolo e della cronaca tra cui la ricercatissima triade composta da Totò, Eduardo De Filippo e Massimo Troisi. I Giannotti, invece con i loro laboratori a palazzo Carafa in via San Biagio dei Librai, sono il gruppo più numeroso ed attivo dal momento che possono avvalersi di un'ampia rete di collaboratori: quest'organizzazione permette loro di produrre circa la metà di tutta la merce esposta nelle botteghe di San Gregorio Armeno, non solo pastori ma anche parti anatomiche per pastori vestiti ed accessori di vario tipo. I Piezzo Maddaloni, infine, oltre alla produzione di pastori che li impegna tutto l'anno si sono specializzati nella costruzione di grandi presepi esportati in Francia e Germania oltre che nelle città del Nord Italia.

I pastori realizzati da oltre un secolo nelle botteghe di san Gregorio Armeno non sono più, certo, dei prodotti particolarmente raffinati, oggetti di piacere e diletto, apprezzato passatempo di aristocratici e ricchi borghesi,

ma piuttosto un fenomeno di massa molto meno ambizioso per ricercatezza. I pastori delle produzioni contemporanee ben lungi dal voler competere con i grandi pezzi dei presepi settecenteschi ed ottocenteschi sono di dimensioni ridotte, fatti interamente d'argilla con gli abiti dipinti ed i visi dalle espressioni stereotipate; essi hanno, d'altra parte, delle caratteristiche peculiari: la semplicità della rappresentazione, la forza del verismo e l'immediatezza del racconto; costituiscono una ricca galleria di tipi fissi interessante nella loro varietà. E' evidente che i legami di filiazione tra questa produzione e le realizzazioni artistiche dei secoli precedenti non vanno oltre il tema: la rappresentazione corale ispirata alla vita del popolo attraverso i suoi gesti quotidiani.

4. APPENDICE.

Gli elementi compositivi degli allestimenti presepiali

Dopo aver, seppur brevemente, tracciato l'evoluzione del fenomeno presepe dalle sue prime manifestazioni sino ai nostri giorni, proviamo a passare qui di seguito in rassegna gli elementi che compongono un allestimento presepiale tradizionale e che lo hanno sostanziato mescolando profondamente tra loro capacità di alto artigianato artistico, fenomeni di folklore e richiami ad una dimensione di religiosità semplice nelle sue espressioni ed allo stesso tempo molto radicata.

Se molti di questi elementi permangono nell'attuale produzione di pastori all'antica, non meno numerosi sono quelli passati, pur impoveriti e talvolta travisati, nella produzione delle figurine di terracotta.

Ricordarne l'origine e la funzione di tali componenti, il cui inscindibile insieme solo giustifica una "lettura" socio-culturale oltre che artistica del presepe, è essenziale per la comprensione della complessità dei messaggi contenuti in un presepe, sia esso antico, di imitazione, e perfino dell'umile presepe di sughero con le figurine di terracotta e con lo sfondo di carta azzurra stampata a stelle dorate.

4.1. LE SCENE

Tutti gli allestimenti erano composti da tre nuclei narrativi fondamentali, ben distinti tra loro, pur se presentati in una stretta sequenza narrativa. Basati su una commistione di testi sacri (i Vangeli canonici ed apocrifi) e di tradizioni popolari, essi erano: *la Natività*, *l'Annuncio ai pastori* e *la Taverna* ai quali si aggiunse ben presto, come quarto momento narrativo, *il Corteo dei Magi* che, nel suo snodarsi lungo diversi spazi del presepe, aveva anche la funzione di collegare tra loro le altre scene.

L'iconografia che resterà poi tipica della Sacra Famiglia nella scena della *Natività*, con la Madonna seduta su un grosso masso rivolta verso la greppia che fungeva da culla e San Giuseppe in piedi dall'altro lato, venne definendosi e consolidandosi nel corso del Settecento. Maria e Giuseppe

sono i soli personaggi del presepe (insieme agli angeli, entità acorporee) che vestono abiti “all’antica”, tuniche e stole ritenute tipiche dell’abbigliamento delle classi sociali più semplici in età romana, colorate con tinte che divennero in breve tempo tradizionali nelle cromie del presepe: Maria vestita di rosa ed azzurro, Giuseppe di giallo e marrone-violaceo.

La scena era ambientata fino ai primi decenni del secolo in una grotta-stalla, in alcuni casi riproposta come capanna-stalla; in seguito iniziò a diffondersi la variante di un’ambientazione tra le rovine di un tempio pagano: si tratta, comunque, di ripari di fortuna rappresentati come poco ospitali ed invasi da una rigogliosa vegetazione selvatica. Nel corso della prima metà del Settecento l’ambientazione tra le rovine antiche, più rara e ricercata, era ancora una rappresentazione colta che attribuiva ai ruderi del tempio pagano un significato simbolico-religioso. Nella seconda metà del secolo, invece, l’uso delle rovine antiche divenne da un lato più frequente e diffuso anche negli allestimenti meno raffinati, dall’altro più erudito, di certo stimolato sia dai ritrovamenti degli scavi borbonici di Pompei ed Ercolano sia dalla “riscoperta” dei magnifici templi greci di Paestum. In alcuni presepi, inoltre, le rovine antiche che facevano da ambientazione alla scena erano costituite non dal colonnato di un tempio pagano bensì da archi in mattoni tipici dei teatri, degli anfiteatri o degli acquedotti antichi: non mancavano, accanto ai modelli grafici e pittorici colti – si pensi ad esempio alle “Carceri” di Piranesi – esempi reali di antichità, in città o nei suoi dintorni, che potevano fornire ispirazione: dalle arcate di via Anticaglia o dell’anfiteatro di Pozzuoli e di Capua antica, ai resti, noti come “Ponti Rossi”, dell’acquedotto romano del Serino.

Più in generale, la *Natività* veniva raccontata nel presepe con gusto squisitamente tardo barocco e rococò che si rifaceva indiscutibilmente alle contemporanee raffigurazioni pittoriche del medesimo tema come ad esempio quelle della scuola del Solimena.

Anche la seconda scena tradizionale, *l’Annuncio ai pastori*, aveva acquisito nel corso del XVIII secolo un’iconografia ben definita che si rifaceva in maniera attenta al testo evangelico. Pur nella dimensione eccezionale dell’evento narrato, la scena era composta con gusto e sensibilità bucolica. Arricchita da numerosi esemplari di pecore, capre e bovini colti nei più diversi atteggiamenti, essa si incardinava intorno a qualche povera capanna ed al recinto per gli animali; i mandriani erano rappresentati con forti caratterizzazioni fisiche, alcuni intenti alla fatica consueta con i loro miseri arnesi, ancora ignari del grande evento, altri già estatici innanzi all’angelo apparso per l’annuncio.

La scena della *Taverna* si richiama probabilmente al “*diversorium*” menzionato nel racconto evangelico (Luca, II, 7), la locanda dove fu negato l’alloggio a Maria e Giuseppe, anche se nelle composizioni settecentesche l’edificio si veniva connotando ormai soprattutto come taverna o osteria, affollata di avventori e fornita di cibo di ogni tipo, anzi è proprio l’esposizione degli alimenti già cucinati o ancora crudi che caratterizza fortemente questa scena e ne costituisce l’aspetto più tipico, quasi un parallelo puntuale delle “nature morte”, o ancor più delle scene di botteghe di cibarie della pittura del tempo. L’abbondanza dei cibi imbanditi sulle tavole, in preparazione in cucina, ma soprattutto appesi all’ingresso della taverna stessa (qui in prevalenza grossi tagli di carne e cacciagione oltre che

salumi e formaggi), riflette un uso locale – non ancora del tutto scomparso - che aveva il duplice scopo di allettare i passanti mettendo in mostra le vivande e di adempiere alle prammatiche che prescrivevano ai tavernari di esporre le carni fresche a garanzia degli avventori.

Il *Corteo dei Magi* e dei loro servitori, derivante dall'apocrifo "Vangelo armeno dell'infanzia", dava ampia espressione al gusto per l'esotico, tipico del rococò europeo. A Napoli, capitale di un regno e vivacissimo porto del Mediterraneo, questo gusto si alimentava e traeva spunto da una realtà profondamente cosmopolita, dove frequente era la presenza di genti medio-orientali, balcaniche e levantine. Inoltre è proprio negli anni Quaranta del secolo che si consolidano i rapporti del Regno di Napoli con l'area orientale del Mediterraneo grazie alla stipula nel 1740 di un trattato commerciale e con l'arrivo a Napoli tra il 1741 e il 1743 delle ambascierie del Sultano di Costantinopoli e del Bey di Tripoli con i loro sfarzosi cortei. Gli ambasciatori furono ritratti nelle loro ricche vesti orientali da Giuseppe Bonito in due grandi tele attualmente al Palazzo Reale di Napoli. Il consolidamento di tali rapporti politici e commerciali era precisa volontà di Carlo di Borbone il quale, come riporta il Venturi, aveva voluto "*assicurare il traffico e la navigazione de' sudditi del Re delle due Sicilie concludendo la pace tra Sua Maestà e la Porta Ottomana e con le Reggenze di Tripoli ed Algeri*", anche se interessanti fenomeni di apertura al più lontano mondo estremo-orientale vi erano stati già in precedenza con la fondazione, ad esempio, nel 1732 del "*Collegio dei Cinesi*" ad opera di Matteo Ripa. Ancora negli ultimi decenni del secolo, poi, l'attenzione per il mondo orientale era ben viva come dimostra il notevole successo della "*Cavalcata turca*", una sfilata in costumi orientali che nel 1778 percorse la strada di Toledo tra due ali di folla entusiasta, come raccontano i cronisti del tempo e che fu immortalata in dodici magnifici rami di Raffaele Morghen ed in un acquerello di Carlo Vanvitelli.

L'interesse per il mondo orientale, così tipico dello sfaccettato gusto rococò del tempo, trovava, tra le tante realizzazioni, una delle sue massime espressioni nel salottino in porcellana con scene orientali realizzato tra il 1757 e il 1759 nella reggia di Portici dai maestri della Real Fabbrica per la regina Maria Amalia.

Alle scene principali che abbiamo passato in rassegna potevano aggiungersene varie altre. La natura stessa del presepe napoletano non irrigidiva, d'altra parte, l'allestimento in tipologie fisse, permettendo, ed anzi ricercando la varietà della rappresentazione e, quindi, l'inserimento, secondo il gusto del committente, di alcune scene "secondarie" che avevano il duplice scopo di amplificare sempre più la narrazione e di personalizzarla. Bastino come esempi due scene tratte da due diversi contesti la rappresentazione della fuga in Egitto e la scena della chiesa. Nel primo caso la scena è comunque fortemente collegata alla vicenda evangelica di cui rappresenta un prosieguo cronologico ancorché rappresentata come contemporanea alla Natività; la lontananza della Palestina è fortemente rimarcata da un paesaggio connotato come esotico dalla vegetazione e dall'architettura tipiche. Nel secondo caso, invece, la scena rappresenta, ancora più anacronisticamente, il sagrato di una chiesa con un gruppo di fedeli a cui si mescolano viandanti e mendicanti; si tratta, questa volta, di

una scena che, come altre, riporta l'azione in spazi e luoghi consueti per il Settecento napoletano.

4.2 I PASTORI

Una delle caratteristiche più rilevanti del presepe napoletano, è, come abbiamo visto, la varietà dei pastori. Uno strumento molto utile per individuare le loro diverse tipologie sono gli inventari dei grandi presepi artistici quali quelli del Principe d'Ischitella, dei duchi di Monteleone e, naturalmente, dei Borbone. I tipi più comuni popolano da un parte scene di tradizione evangelica e dall'altra scene laiche, di vita quotidiana; in tutti è comunque attenta la ricerca fisionomica sia nella rappresentazione delle diverse etnie sia nella resa dei differenti tipi fisici, con particolare attenzione a quelli fortemente caratterizzati nei loro difetti fisici come gli sdentati, i gozzuti, i paralitici: personaggi grotteschi nella loro mescolanza di elementi tragici e comici. I modelli per gli artisti che lavorano i visi e gli arti (anche questi adeguati alla fisionomia dei tipi, alla loro età e alla loro condizione sociale) sono stampe ed acquerelli, ma anche i personaggi dell'opera buffa e soprattutto la ripresa dal vivo degli uomini e delle donne del contado.

I pastori assumono il ruolo di veri e propri "personaggi" drammatici all'interno di bozzetti di vita popolare e contadina, riprodotti con precisa ricerca fisionomica dal vero, ma anche ripresa dallo studio di pitture, incisioni, manuali e testi del tipo del "*de humana physiognomia*" di Giovan Battista della Porta. Queste rappresentazioni, che indagavano con sincerità sugli aspetti più miseri della società, risultano tuttavia prive di ogni denuncia sociale della condizione contadina del popolo napoletano contrariamente agli indirizzi scientifici proposti in quegli stessi anni da spiriti illuminati come l'Intieri e il Genovesi, e sembrano riflettere invece il desiderio di evasione e di *divertissement* dell'aristocrazia e della borghesia. Un "gusto per la povertà" affine ad altre tradizioni presepiali coeve e in particolare a quella maraglianesca del presepe genovese che insiste su quel tipico "fare caricato", presente fra l'altro, anche nella produzione bolognese.

E' da segnalare, infine, l'uso di alcuni committenti di inserire tra i pastori delle figure che ritraevano sé stessi e i loro amici in abiti ed atteggiamenti insoliti: le eleganti georgiane nel corteo degli orientali, ad esempio, sono in alcuni casi veri e propri ritratti in miniatura di nobildonne napoletane.

4.3 GLI ANIMALI

Gli animali hanno un ruolo di prima importanza negli allestimenti presepiali: del resto l'annuncio ai pastori narrato nel Vangelo di Luca o il racconto della deposizione del Bambino appena nato nella mangiatoia costituiscono già nella tradizione scritta canonica degli elementi cardine nella rappresentazione della nascita di Cristo. Inoltre non va dimenticata la tradizione dei Vangeli apocrifi che, seguendo Origene, misero in rapporto il passo di Luca "*...partorì il suo Figlio primogenito, lo fasciò e lo pose a giacere in una mangiatoia....*" Con la profezia di Isaia "*.... Il bue conobbe il suo Padrone e l'asino la culla del suo Signore....*" Ed elaborarono la

tradizione della presenza di un bue e di un asino nella stalla dove nacque il Bambino che già dal IV secolo sono gli elementi fissi nell'iconografia della Natività. Né, d'altra parte, va trascurata la presenza dei cammelli che si affermò parallelamente all'introduzione delle figure dei Magi.

Gli animali cominciarono ad acquistare un ruolo sempre più importante, per numero e varietà di tipi, nelle scenografie presepiali fin dal Seicento quando nella pittura si affermarono le scene di genere che, sempre più di frequente, li raffiguravano.

Nella prima metà del Settecento fu lo scultore Francesco Di Nardo che per primo si distinse come autore di animali caratterizzati da un vivo naturalismo. Ma è dalla seconda metà del Settecento con le opere dei fratelli Vassallo, di Carlo Amatucci e di Francesco Gallo che iniziò il periodo di maggior livello di questa produzione in cui si cimentarono, occasionalmente, come documentato dagli inventari borbonici, perfino degli artisti della levatura di Francesco Celebrano e di Giuseppe Sanmartino. La rappresentazione degli animali superava ormai il "genere" anche grazie ad una maggiore attenzione per la loro anatomia e per la loro resa. I Vassallo, scultori in legno specializzati nella produzione di animali, realizzavano numerosi soggetti di questo genere scolpendo di preferenza cavalli, asini, giumente, mucche, cani e dromedari. Non sembra possibile distinguere la produzione di Nicola Vassallo da quella del fratello Saverio, di poco più giovane, dal momento che, dalla metà del Settecento lavorarono insieme per diversi decenni nella stessa bottega. Le loro opere sono di notevole livello e possono essere enumerate, a buon diritto, tra i migliori esemplari della scultura lignea napoletana del Settecento.

Anche l'Amatucci scolpiva il legno e realizzava animali, in particolare cavalli, di fattura elegante e di grande rigore formale ma caratterizzati da una certa freddezza intellettualistica di matrice neoclassica. Le sculture dell'amatucci erano particolarmente apprezzate e ricercate ai suoi tempi e nel 1803 lo scultore ricevette l'incarico di progettare un presepe per il re del Portogallo Pietro III.

Francesco Gallo realizzava invece nei primi decenni del XIX secolo animali in terracotta policromata: i suoi soggetti preferiti erano pecore, capre, bufali e cammelli ed alcuni esemplari di sua mano sono nel presepe della Reggia di Caserta e al Museo Nazionale di San Martino a Napoli; la sua produzione è caratterizzata da un ricercato effetto tattile nella resa del manto degli animali e si distingue per lo studio e la resa delle loro attitudini naturali e per la realizzazione di teneri gruppi di madri e cuccioli.

Nella ricchezza e nella varietà degli animali che popolano il presepe un ruolo importante è svolto, inoltre, dagli esemplari esotici. Anche se in una città al centro di grossi traffici marittimi non era inusuale vedere piccole scimmie di diverse taglie portate in giro al guinzaglio o pappagalli ed altri uccelli esotici esposti nelle voliere, dai documenti del tempo sappiamo che l'arrivo di un elefante indiano donato nel 1742 da un sultano al re Carlo suscitò un certo scalpore e che in quello stesso anno per ospitare il pachiderma ed altri animali esotici fu costruito il Regio Serraglio presso il ponte della Maddalena, lungo la strada che conduceva alla Villa Reale di Portici. Ebbene proprio questi animali che incuriosivano i Napoletani per la loro esotismo popolano il variopinto corteo degli orientali presente nei più

importanti allestimenti presepiali in cui alle scimmiette e agli uccelli variopinti si affiancano cammelli, dromedari e talora anche elefanti che trasportano personaggi facoltosi e carichi preziosi.

4.4 LE VESTITURE E I FINIMENTI

4.4.1 LE VESTITURE

Già dalla seconda metà del Seicento con la creazione e la diffusione del manichino ligneo i pastori, così come attestano alcuni documenti che menzionano “foresi” e “foritane”, iniziarono ad essere vestiti con i costumi popolari e contadineschi delle diverse province del Regno di Napoli, un uso che nel XVIII secolo andò via via diffondendosi ed arricchendosi di tipi sempre nuovi.

Come in altri paesi d'Europa, a Napoli il gusto per la riproduzione in oggetti di alto artigianato artistico dei costumi tipici delle popolazioni del Regno caratterizzò tutto il Settecento e fu trasversale a diverse manifatture tra cui le porcellane, le stampe, le *gouaches* ed i ricami, oltre che i pastori. Matrice comune furono le incisioni intese ad illustrare, come un moderno *reportage* fotografico, i diversi costumi in uso nelle province del Regno. Ferdinando IV nei primi anni Ottanta inviò nelle province i pittori Alessandro D'Anna e Saverio Gatta e successivamente Antonio Berotti e Stefano Santucci per ritrarre le “vestiture” degli abitanti, un tentativo, tra gli altri, di approfondire, forse con qualche paternalistica ingenuità, da parte della corte borbonica la conoscenza dei sudditi sparsi in province lontane e arretrate conferendo al tempo stesso pari dignità a tutte le popolazioni ritratte nei loro costumi nazionali. Le incisioni tratte dai loro disegni furono usate come modello per decorare le diverse produzioni di artigianato artistico ora informate ad uno spirito “documentario” ed a curiosità etnografica dell'epoca, ora piuttosto al gusto bucolico di fine Settecento.

Ed è a questi stessi modelli che si ispirano i pastori del presepe, vestiti con abiti riproducenti i costumi contemporanei non della città di Napoli, ma delle diverse zone della Campania (tra cui spiccano per la loro peculiarità gli abiti delle donne di Procida), nonché di quelli dell'Abruzzo, della Puglia, della Basilicata e della Calabria.

Pastori con abiti del Regno di Napoli furono inviati da Ferdinando al fratello che regnava in Spagna (ora conservati in una collezione privata madrilena): lo documentano polizze bancarie e “cartigli” con l'indicazione della zona di origine dei diversi costumi, questi ultimi cuciti all'interno degli abiti.

L'opera compiuta dagli artisti per conto di re Ferdinando seguiva in realtà di pochi anni la serie di incisioni realizzate nel 1773 da Pietro Fabris e riunite nella sua “*Raccolta di vari vestimenti ed arti del regno*”, dedicate a William Hamilton, ma queste immagini ebbero un'ampia diffusione solo nel 1790 ad opera di Domenico Venuti, intendente della Real Fabbrica di Porcellane, che se ne assicurò la privativa, sancita da un editto reale, e finalizzata a non permettere, con cattive riproduzioni, il decadimento di

quelle immagini usate come modelli per le produzioni della Real Fabbrica. Quando, nel 1806, terminò la privativa reale rinacque un nuovo e diffuso interesse per i costumi del Regno che nel primo trentennio del nuovo secolo ebbe interessanti riflessi anche nelle vestiture dei pastori.

E' da ricordare che i costumi popolari riprodotti per i pastori sulla scorta delle serie di incisioni erano gli abiti della festa, ovvero gli abiti di uomini e donne delle province e del contado "*galantemente vestiti*", come recitano i testi dell'epoca. Essi costituiscono l'abbigliamento di numerosi personaggi del presepe inseriti in scene diverse ma che si ritrovano soprattutto nella taverna e, mescolati ai pastori ed agli orientali, nei gruppi che si recano a venerare il Bambino portando doni. Le altre due tipologie di abiti ricorrenti nei presepi sono quella dei pastori e dei contadini e quella degli orientali: mentre i primi usano abiti ruvidi e logori, i secondi indossano costumi ricchi e raffinati. Si tratta di abiti tratti da modelli orientali la cui resa è molto accurata: i magi sono vestiti con i costumi tipici dei gran visir, gli africani con abiti algerini e turchi ed i mongoli ed i turcomanni, frequenti nei cortei degli orientali, con vesti arabe; le donne more si presentano velate mentre le bianche georgiane di origine caucasica indossano ampie brache di seta.

Nella confezione degli abiti si esprimeva l'abilità di maestri sarti specializzati, i quali realizzare una produzione in miniatura che riproduceva fedelmente i modelli con dovizia di particolari e cura nella resa degli accessori; anche le stoffe, nella loro varietà, erano tessute appositamente e ornate con minuscole fantasie nei laboratori di San Leucio presso Caserta o a Napoli in quelli dei maestri dell'arte della lana e della seta.

Si comprende quindi il pregio notevolissimo di un pastore di "prima vestitura", che indossa cioè abiti originari del tempo: purtroppo il concetto di "integrità del manufatto artistico", che ammette interventi di restauro delle sue parti logorate ma senza la loro sostituzione con elementi più moderni, si è affermato solo negli ultimi decenni; in passato, gli abiti, se lisi o danneggiati dalle tarme, erano totalmente rifatti, con stoffe e fattura moderne ancorché uguali agli originali.

Un altro aspetto interessante nell'abbigliamento dei pastori, nello specifico dei personaggi femminili, è costituito dai gioielli, che segnano, in qualche modo, un tratto d'unione tra gli abiti e i cosiddetti finimenti. Le "foritane", le donne in abito tradizionale delle province del Regno, indossano i gioielli tipici delle classi popolari e piccolo borghesi le cui fogge rimasero sostanzialmente invariate per tutto il Settecento; tramandati gelosamente di madre in figlia, erano indossati nei giorni di festa, a segnalare una certa qual condizione di agiatezza. Si tratta di "*laccetti*", "*incannature*" e "*fiocaglie*" in filigrana d'oro, in corallo, in granati e in perle scaramazze; di orecchini a bottone o pendenti dei medesimi materiali, ancor una volta fedeli miniature degli originali e realizzati dagli stessi orefici ma con un basso titolo d'oro. Più fastosi e inusuali, invece, gli ornamenti portati dalle donne del corteo degli orientali che si rifacevano ai gioielli delle classi più abbienti, con i cosiddetti "*concerti*", vere e proprie *parures* e diademi.

4.4.2 I FINIMENTI

I “*finimenti*”, termine gergale degli artigiani presepiali dell’ottocento per indicare gli accessori e le minuterie che arricchivano i loro allestimenti, sono stati nel tempo un fattore costante di interesse e fascino nei presepi. Nei grandi come nei piccoli presepi gli spettatori apprezzavano l’abilità miniaturistica degli artigiani nel riprodurre, in dimensioni ridotte e con estrema fedeltà ai modelli in grandezza naturale, oggetti d’ornamento, utensili e accessori di ogni tipo; e quella stessa capacità di descrivere nel dettaglio le piccole cose colpisce tuttora l’immaginario e dà colore e vita alla narrazione che procede con un susseguirsi e un intrecciarsi continuo di personaggi e scene.

I finimenti completano e definiscono le scene fondamentali di ogni presepe: la *Natività*, l’*Annuncio*, la *Taverna* ed il *Corteo dei Magi*, ed ancor più caratterizzano tutte le altre possibili “scene minori” che si sostanziano proprio della loro ricchezza e varietà.

Nella *Natività* i finimenti sono soprattutto i doni portati al Bambino dai pastori, in particolar modo cesti di frutta, alcuni dei quali sono davvero magnifici per la finezza, la cura dei particolari ed il realismo.

Nell’*Annuncio* sono invece gli oggetti, gli utensili e i prodotti legati al mondo pastorale, rimasti invariati nei secoli e riproposti con minuzioso dettaglio: dalle zampogne alle bisacce e ai forconi, dalle forme di pane e formaggio alle “fuscelle” con la ricotta fresca e così via.

Nella *Taverna* e nel *Corteo dei Magi* i finimenti si moltiplicano in una miriade di oggetti che esprimono l’inesauribile fantasia e la ricca inventiva dei pastori: sono le scene dell’immaginario collettivo dove predominano in un caso la quantità e la varietà del cibo, troppo spesso carente nella vita reale del popolo, e nell’altro l’esotismo e la ricchezza di oggetti inconsueti. Nel raccontare l’abbondanza, la *Taverna* è allo stesso tempo una denuncia di fame atavica ed un augurio di prosperità. Come su un palo della cuccagna nei suoi rustici ambienti si ammassa cibo di ogni tipo, ancora crudo o già pronto per essere mangiato, riprodotto con incredibile realismo in cera e in creta, messo in bella mostra appeso alle pareti, stipato nelle ceste traboccanti o imbandito ai commensali. La *Taverna* è inoltre abbondantemente fornita di stoviglie dette “*cretarie*” e “*faenze*” e di utensili. Piatti, ciotole, zuppiera, brocche, boccali, lucerne ed altri oggetti in creta grezza o maiolicata provenivano dalle fabbriche Giustiniani e Del Vecchio, dalle fabbriche del ponte della Maddalena e , per i pezzi più pregiati, anche dalle manifatture di Cerreto e di Castelli; i vetri, bicchieri, bottiglie e fiaschi di forme diverse, erano prodotti da artigiani locali; i paioli e tegami in rame erano realizzati per lo più da artigiani dell’irpinia e dell’abruzzo, ancora in rame, in ferro e in legno e in paglia e giunco gli altri numerosi utensili della cucina, della cantina, della dispensa e del forno. Dai documenti sappiamo che Giuseppe De Luca si era specializzato nella produzione in creta di quarti di maiale, tagli diversi di carni, salsicce e salumi, verdure ed animali domestici, Francesco Gallo, invece, abile a lavorare la cera policroma (con cui realizzò anche dei centrotavola con frutta per la Reggia di Caserta) componeva dei ricchi cesti di frutta e verdura; ma per entrambi mancano le firme e non ci sono, quindi, attribuzioni certe.

Nelle scene di taverna oltre agli osti e agli avventori ci sono anche i suonatori ambulanti, antenati dei più recenti “posteggiatori”, con i loro strumenti tipici: il violino, la chitarra a battente, il mandolino o il “*calascione*”; in alcuni casi si tratta di musicisti provenienti dalla Basilicata, riconoscibili per gli strumenti tipici, sono sempre i tre, un giovane uomo con una piccola arpa, un vecchio con un violino e un ragazzo con un triangolo.

Gli strumenti musicali in legni pregiati con rifiniture in avorio, madreperla e tartaruga erano realizzati in miniatura dagli stessi maestri liutai napoletani come i Vinaccia, i Fabbricatore, i Gagliano le cui produzioni erano apprezzate in tutta Europa: le loro miniature, alcune anche firmate, riproducono alla perfezione e con gli stessi materiali pregiati gli strumenti a grandezza naturale dei quali alcuni esemplari sono oggi nelle collezioni di strumenti musicali del Castello Sforzesco a Milano di musei europei di Stoccarda e Vienna e statunitensi di New York.

Nelle scene del corteo degli orientali c'è la massima varietà e ricchezza dei “finimenti”. Si tratta degli ornamenti e delle armi dei signori, dei finimenti dei cavalli e dei dromedari, degli oggetti più svariati portati dai servi come doni per il Bambino ed allo stesso tempo prova visibile della ricchezza. Notevole è la varietà degli oggetti in argento e la cura con cui erano stati realizzati: vasi di diversi tipi, vassoi, scrigni e cofanetti in filigrana in alcuni casi riproducono in miniatura, per specifica richiesta del committente, vasellame tipico della tradizione occidentale e più specificamente napoletana come zuppieri, salsiere e caffettiere. In argento erano realizzati anche speroni, staffe e guarnizioni per le bardature dei cavalli con ricami in filigrana d'oro e d'argento. A tali finimenti lavorarono argentieri di notevole fama come Leonardo D'Urso, Giuseppe Guariniello, Ignazio Imperato, Aniello Ciuffi, Saverio D'Amato e per il primo quarto dell'ottocento Gennaro Pane, Leopoldo Amoroso e Gennaro Romanelli. Ancora in argento o in avorio erano altri finimenti come pomi di bastoni e pipe e sempre in argento fibbie, bottoni ed altre minuterie.

Particolarmente accurate erano anche le riproduzioni delle armi bianche: spade, scimitarre, sciabole e pugnali con else in rame dorato o in argento decorate con pietre dure fornite di foderi in cuoio ed argento. Modelli di queste miniature furono, tra l'altro, le armi con decorazioni preziose donate da principi orientali e sultani ai Borbone.

Una specialità a sé era, infine, tra i finimenti tipici del corteo dei Magi, la produzione degli strumenti musicali a fiato e a percussione di tradizione orientale che si rifacevano con grande precisione a prototipi o a riproduzioni su stampe e a cui si mescolavano ottoni di tipica tradizione occidentale come trombe e tromboni, realizzati con la consueta abilità dai maestri campani.