

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVI DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME V
FASCICOLO II - MAGGIO - AGOSTO 2019

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVI DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME V
FASCICOLO II - MAGGIO - AGOSTO 2019

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore

Pierluigi Leone de Castris

direzione

Piero Craveri

Lucio d'Alessandro

redazione

Rosanna Cioffi

Nicola De Blasi

Carlo Gasparri

Gianluca Genovese

Girolamo Imbruglia

Fabio Mangone

Riccardo Naldi

Giulio Pane

Valerio Petrarca

Mariantonietta Picone

Federico Rausa

Pasquale Rossi

Nunzio Ruggiero

Sonia Scognamiglio

Carmela Vargas (coordinamento)

direttore responsabile

Arturo Lando

Registrazione del Tribunale
di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico

e dei garanti

Ferdinando Bologna †

Richard Bösel

Caroline Bruzelius

Joseph Connors

Mario Del Treppo

Francesco Di Donato

Michel Gras

Paolo Isotta

Barbara Jatta

Brigitte Marin

Giovanni Muto

Matteo Palumbo

Paola Villani

Giovanni Vitolo

segreteria di redazione

Stefano De Mieri

Federica De Rosa

Gianluca Forgione

Vittoria Papa Malatesta

Gordon M. Poole

Augusto Russo

referenze fotografiche

©Archivio dell'arte – Luciano e Marco

Pedicini: pp. 22, 23, 24, 27, 29, 68, 70 (sinistra)

Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo: p. 74

(sinistra)

Copenaghen, Museo Thorvaldsen: p. 71

Giuseppe Panza fotografia: pp. 35, 36, 37,

38, 39; per gentile concessione dell'Ufficio

Diocesano Beni Culturali di Aversa: p. 28

Manuel García Luque: pp. 56-57, 59

Napoli, Cappella del Tesoro di San Gennaro:

p. 60

Napoli, chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli:

p. 46

Napoli, Collezione Intesa Sanpaolo: p. 4

Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti:

p. 74 (destra)

Napoli, Museo Archeologico Nazionale:

pp. 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17

Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte:

pp. 25, 73

Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia

dell'Arte: p. 64

Roma, Museo Praz: p. 72

Soprintendenza Archeologia, belle arti e

paesaggio di Salerno e Avellino: pp. 34, 50,

53, 54, 55

Sorrento, basilica di Sant'Antonino: p. 48

©The State Hermitage Museum: p. 71

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà della Fondazione Pagliara, articolazione istituzionale dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. Gli articoli pubblicati su questa rivista sono stati sottoposti a valutazione rigorosamente anonima da parte di studiosi specialisti della materia indicati dalla Redazione.

ISSN 0027-7835

Un numero € 38,00 (Estero: € 46,00)

Abbonamento annuale € 75,00 (Estero: € 103,00)

redazione

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10

80131 Napoli

seg.redazioneapolinobilissima@gmail.com

amministrazione

prismi editrice politecnica napoli srl

via Argine 1150, 80147 Napoli

arte

coordinamento editoriale

maria sapio

art director

enrica d'aguanno

grafica

franco grieco

finito di stampare

nel settembre 2019

stampa e allestimento

officine grafiche

francesco giannini & figli spa

napoli

arte'm

è un marchio registrato di

prismi

certificazione qualità

ISO 9001: 2008

www.arte-m.net

stampato in italia

© copyright 2019 by

prismi

editrice politecnica napoli srl

tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 La sezione egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli:
le ragioni di un (ri)allestimento
Federico Poole
- 21 Su Francesco Cicino da Caiazzo (con una possibile aggiunta)
Donato Salvatore
- 33 Novità sulla pittura napoletana del Cinquecento: Giovan Lorenzo Firello
di Afragola autore del *Martirio di san Biagio* in Aversa
Paola Improda
- 45 Due Martoriello ritrovati
Roberta Bellucci
- 51 Per l'attività di Domenico Lemico tra l'Andalusia e la Certosa di Padula.
Avvio di una ricerca
Letizia Gaeta
- 65 L'onda lunga di Canova: la *Pietà* di Gennaro Cali e qualche nota sulla fortuna
internazionale degli scultori napoletani nella prima metà dell'Ottocento
Almerinda Di Benedetto
- Note e discussioni**
- 78 Giulio Pane
Ancora sulle *Sette Opere di Misericordia*



1. Paolo Vetri, *Le mummie*, ante 1874, Napoli, Collezione Intesa Sanpaolo.

La sezione egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: le ragioni di un (ri)allestimento*

Federico Poole

Introduzione

Il 7 ottobre 2016, dopo lunghi anni di chiusura per adeguamento dei locali, la sezione egiziana del MANN è stata finalmente riaperta al pubblico con un allestimento rinnovato, frutto di un ripensamento radicale dell'approccio museologico rispetto a quello precedente, inaugurato nel 1989.

Perché chi scrive possa rendere conto delle ragioni di questo cambio di paradigma¹, sarà prima necessario ripercorrere le vicende che portarono alla formazione della sezione egiziana. È una storia già raccontata più volte da altri, per cui qui ci si limiterà a esporne i punti salienti, rinviando per maggiori dettagli alle fonti bibliografiche citate via via per; quella che segue non sarà tuttavia una mera ricapitolazione, perché fornirà l'occasione di sottolineare alcuni aspetti che hanno finora trovato poco risalto in questa narrazione a più voci.

Quella del MANN può essere definita una raccolta 'media', non paragonabile certo alle grandi raccolte egiziane occidentali (Torino, Louvre, British Museum, Berlino, Metropolitan Museum, Leiden, ecc.), ma comunque cospicua, con oltre 2300 oggetti, fra cui vari reperti notevoli e in qualche caso unici. Deve la sua importanza soprattutto al fatto che il suo nucleo costitutivo originale, la collezione del cardinale Stefano Borgia, è ritenuta la maggiore tra le collezioni europee di antichità egiziane formatesi prima della spedizione di Napoleone (1798-1801) che spalancò all'Occidente le porte dell'Egitto e dei suoi tesori archeologici.

A questa si aggiunse poi una collezione raccolta in Egitto da Giuseppe Picchianti e dalla moglie, Angelica Drosso, negli anni Dieci e Venti del XIX secolo, all'epoca detta 'dei consoli', durante la quale si formano le principali collezioni egiziane europee. Per quanto costituite a distanza di pochi decenni, le collezioni Borgia e Drosso-Picchianti

presentano, come vedremo, significative differenze, che testimoniano di un'evoluzione della sensibilità verso l'antico, da un lato, e del mutare del contesto storico dall'altro.

A questi due nuclei principali si aggiungono alcuni oggetti donati o acquistati nel corso dell'Ottocento, e vari ritrovamenti archeologici provenienti dal territorio campano. Questa sovrapposizione di diverse temperie e circostanze storiche fa della sezione egiziana del MANN una testimonianza particolarmente ricca e articolata della fortuna dell'antico Egitto nei secoli, nonché dell'evoluzione degli interessi scientifici e del gusto antiquario prima e dopo lo spartiacque della spedizione napoleonica.

La collezione Borgia: la formazione e il Museo Borgiano a Velletri

La raccolta egiziana del Museo nasce con l'acquisizione nel 1814 della raccolta di antichità egiziane del cardinale Stefano Borgia (Velletri 1731-Lione 1804). Appassionato collezionista, pronto a vendere beni e gioielli per ampliare la già cospicua collezione di famiglia, il Cardinale trasforma la residenza borgiana a Velletri in uno dei primi musei pubblici. La sua posizione di segretario di Propaganda Fide gli fornisce un canale privilegiato di accesso a antichità esotiche, grazie ai continui contatti con missionari e viaggiatori².

Quella di Borgia non è una *Wunderkammer*, ma una collezione di studio, con materiali ordinati in classi (antichità egiziane, greche, romane, etrusche, volsche, oggetti indiani, ecc.)³. Autore egli stesso di monografie su soggetti antiquari⁴, il Cardinale sostiene e promuove molti valenti studiosi perché conducano ricerche, anche e soprattutto sulla sua collezione, fra cui quelle di argomento egittologico occupano un posto d'onore. È inutile entrare nei dettagli di questa fecondissima collaborazione e dei suoi i protago-



2. Statua di funzionario (c.d. 'Dama di Napoli'), granodiorite, h. cm 46, III dinastia (2686-2613 a.C.). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1076 (coll. Borgia).

nisti, di cui si dà ampiamente conto altrove⁵. Menzionerò solo alcuni studiosi che hanno specifica rilevanza per la storia della collezione egiziana di Napoli, e su tutti il danese Georg Zoëga, filologo e antichista, che la critica è andata riscoprendo in anni recenti.

A Zoëga il Cardinale commissiona il trattato *De origine et usu obeliscorum* (1797), la sua opera più nota. Il danese compila anche un mai edito *Catalogo dei Monumenti Egiziani esistenti in Velletri nel Museo Borgiano* – di cui si conservano due versioni, una a Copenhagen, l'altra a Velletri – fonte preziosa per gli studi attualmente in corso sulla collezione egiziana di Napoli⁶.

Perché Stefano Borgia raccoglie antichità egiziane? Secondo Krzysztof Pomian⁷, da un lato per il pervasivo interesse settecentesco per le origini, dall'altro per un interesse per tutte le civiltà, disdegnando egli, come ricorda Luigi Cardinali nel suo elogio in memoria del Borgia, gli «imitatori freddi, e stupidi ammiratori de' romani, e de' greci», che ritenevano barbare «tutte le altre nazioni dell'universo»⁸; insomma, per lo stesso spirito con cui raccoglie non solo antichità greche e romane, ma anche quelle che oggi chiamiamo 'italiche' (volsche, etrusche, campane), come anche oggetti cinesi, indiani, arabi, messicani, ecc.

Il Borgia può perciò facilmente apparire solidamente radicato nello spirito erudito ed enciclopedico del Secolo dei Lumi, se è vero che il suo intento, sempre secondo Cardinali, è «di ravvicinar tutti i popoli tutte le scienze tutte le arti (...) e di tutti gli abitatori del globo farne una sola nazione, indirizzando ogni studio, e ogni disciplina ad una scienza universale della specie umana»⁹. Va però sottolineata la complessità della sua figura, che non si può valutare solo alla luce del suo collezionismo e della sua promozione di indagini scientifiche. Uomo di spicco della gerarchia ecclesiastica, mette infatti più volte la sua erudizione al servizio della difesa degli interessi temporali del papato, a cui è completamente organico: in particolare nella sua *Breve istoria del dominio temporale della Santa Sede nel regno delle Due Sicilie*¹⁰, dove la ricostruzione storica è polemicamente finalizzata a dimostrare la legittimità delle rivendicazioni del papato su Benevento (di cui Borgia era stato Rettore) e sul suo territorio; e nell'anonimo *pamphlet* controrivoluzionario *Disinganno nelle parole ai popoli d'Europa tutta*¹¹. Piuttosto che

come un 'Uomo dei lumi' *tout court*, il Borgia va visto come un esponente di quell'intelligenza ecclesiastica pronta a recepire le istanze della modernità, ma sempre nell'ottica di garantire il primato della Chiesa e del papato¹². La stessa acquisizione enciclopedica di conoscenze sulle culture dei popoli del mondo ha il suo risvolto politico, in quanto propedeutica all'evangelizzazione di quegli stessi popoli¹³.

Il fondo copto

In quest'ottica risulta particolarmente significativo un nucleo di reperti che non fa parte della collezione Borgia di antichità egiziane al Museo di Napoli, ma è tuttavia fondamentale per la valutazione degli interessi 'egittologici' del Cardinale e del suo dotto *entourage*, e cioè la vasta raccolta borgiana di manoscritti copti. Al tempo di Stefano Borgia, questi erano divisi fra la sede romana del Borgia a Palazzo Altamps e il Museo Borgiano di Velletri. Dopo la morte del Cardinale, la Congregazione di Propaganda Fide reclamò come proprio il patrimonio borgiano conservato a Palazzo Altamps, vincendo la causa intentata dagli eredi Borgia. Il fondo copto fu così smembrato: i manoscritti veliterni trovarono la via di Napoli assieme al resto della collezione ivi conservata e rimasta in eredità al nipote del Cardinale, Camillo Borgia, mentre quelli romani furono trasferiti presso la sede di Propaganda Fide, e di qui, nel 1902, nella Biblioteca Vaticana¹⁴. L'arrivo a Napoli comportò un ulteriore smembramento: il fondo copto del Museo Borgiano confluì nel patrimonio manoscritto della Biblioteca Reale, mentre il resto della collezione rimaneva al Real Museo Borbonico.

Queste vicende fanno sì che l'importanza del fondo copto sia passata ripetutamente in secondo piano nel valutare sia la collezione del Cardinale nel suo complesso, sia all'interno di essa la raccolta di antichità egiziane, nonostante i manoscritti copti costituiscano «uno dei nuclei originari e più ampi della collezione Borgiana»¹⁵.

All'epoca del Cardinale, il recupero della letteratura cristiana egiziana in Occidente aveva ormai una tradizione secolare. Con la graduale estinzione della lingua parlata nel corso del medioevo, i dotti cristiani egiziani si erano preoccupati, a partire dal XIII secolo, di conservare la memoria della lingua perché si potesse continuare a leggere la letteratura religiosa e i testi liturgici, ed avevano quindi

elaborato delle grammatiche e dei vocabolari arabo-copti¹⁶. Questi testi, riportati da viaggiatori e missionari europei in Egitto assieme a manoscritti, costituirono gli strumenti fondamentali per la nascita degli studi copti in Europa, il cui inizio è tradizionalmente segnato dalla pubblicazione delle grammatiche di Athanasius Kircher nel 1636 e 1643¹⁷.

Il copto era al centro degli interessi del Cardinale, che si circondò di studiosi della materia quali i danesi Jacob Georg Christian Adler, Friederik Münter¹⁸ e, di nuovo, Georg Zoëga, autore di un magistrale catalogo della collezione di manoscritti copti borgiani¹⁹. Il Cardinale stesso leggeva l'antica lingua egiziana, tanto che fu lui a dare le prime lezioni a Münter; questi ben presto superò il maestro, e il Borgia lo assillava perché si concentrasse esclusivamente sul copto²⁰. Va sottolineata la presenza a Roma, fra i vari seminaristi stranieri, di religiosi egiziani che frequentavano la cerchia del Cardinale, e in particolare di Raphael Tuki, che studiò anch'egli i manoscritti copti borgiani²¹. Interessante a riguardo la testimonianza di Adler: «Ich ward in Rom mit einigen egyptischen [*sic*] Mönchen bekannt, und ließ mich von ihnen in der koptischen Sprache unterrichten»²².

Questo forte interesse per il copto ha varie anime. Intanto va osservato che si inquadra nel contesto di un interesse generale per le lingue e la tradizione letteraria di ogni cultura: la collezione Borgia comprendeva infatti manoscritti siriaci, ebraici, arabi, indiani, etiopici, greci, illirici, ecc. Inoltre la letteratura copta era preziosa testimonianza sia di una Chiesa locale ancora vitale in un paese a maggioranza musulmana, sia di una comunità cristiana risalente ai primordi del Cristianesimo, e dunque «veniva di appoggio e sostegno all'opera dei missionari così come agli interessi ed alle rivendicazioni delle potenze cristiane europee»²³. Che lo studio dei testi religiosi copti potesse addirittura avere finalità direttamente politiche, in un'ottica di 'colonialismo religioso', lo illustra in modo eloquente il seguente passo:

Clemente XI (...) mandovvi [*scil.* in Egitto] nel 1716 il celebre Assemanni (...) sotto il colore di visitare i monasteri dei Cofti, e cercarne i codici nelle loro biblioteche. Ma in verità per conoscerne le disposizioni degli animi, e portati a Roma i codici, legger le storie della nazione, consultare i loro scrittori, rilevarne le fallacie, trarne argomenti per confutarli...²⁴



3. *Monumento di Amenemone*, granodiorite, h. cm 48,5, XIX dinastia, regno di Ramesse II (1279-1213 a.C.). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1069 (coll. Borgia).

Ma vi è un altro filo rosso che percorre la storia degli studi copti europei fin dalle loro origini, e cioè l'identificazione del copto con la lingua del tempo dei faraoni e l'ipotesi dunque che fosse la lingua dei geroglifici, sostenuta già da Kircher²⁵ e più volte ripresa dagli studiosi, fino a Champollion e alla sua decifrazione, che ne dimostrò la fondatezza.

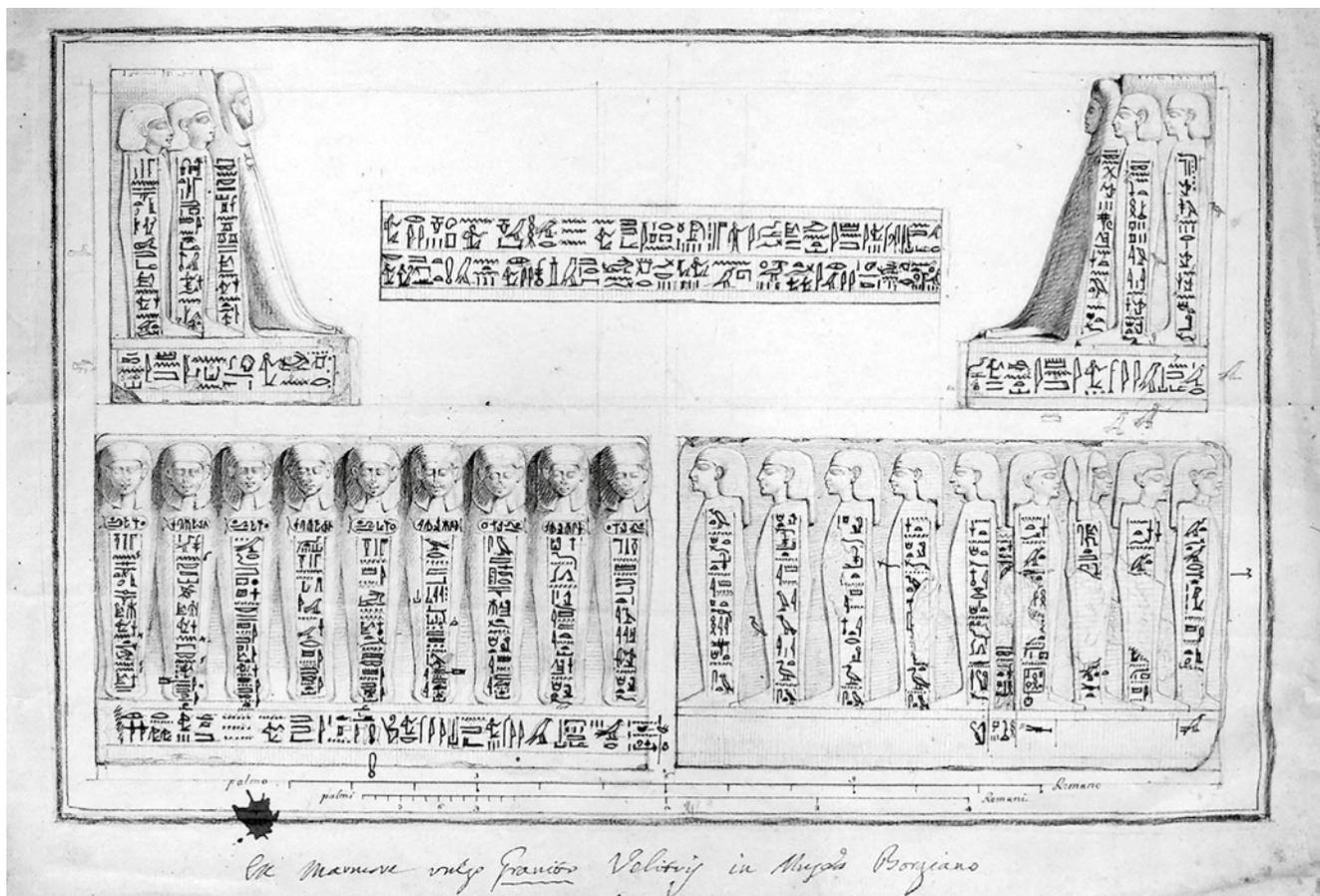
La brama di trovare la chiave per la lettura della scrittura geroglifica animò anche Georg Zoëga, che si cimentò per anni nel tentativo, copiando iscrizioni, inventando una sorta di stenografia che rappresentava i segni tramite numeri, e cercando di applicare a questo studio la sua profonda conoscenza del copto²⁶. Alla fine abbandonò l'ostica impresa, definita da uno dei suoi vecchi professori l'ambizione di 'spianar montagne'²⁷; la notizia del rinvenimento della stele di Rosetta molti anni dopo sembra ravvivare l'interesse del danese, ma non prese parte alla gara alla decifrazione che

seguì, e del resto non sembra abbia mai avuto accesso a una copia²⁸. Alla luce di quanto sopra, è evidente che dobbiamo ritenere la raccolta di manoscritti copti una componente imprescindibile degli interessi 'egittologici' del Cardinale e della sua cerchia.

Le antichità egiziane di Stefano Borgia

Ogni collezione è il risultato di due ordini di fattori: da un lato, gli interessi e le conoscenze del collezionista; dall'altro, le concrete circostanze in cui opera in termini di possibilità e opportunità. Borgia vive in un momento storico in cui l'Egitto è (ancora per poco) una realtà lontana e di accesso difficoltoso. Grazie però ai suoi contatti con le missioni religiose nel mondo, il Cardinale può beneficiare, come abbiamo visto, di canali privilegiati per l'acquisizione di oggetti esotici.

Le circa 600 antichità della collezione egiziana di Bor-



4. Georg Zoëga, *Il monumento di Amenemone*, disegno (dal *Catalogo dei Monumenti Egiziani esistenti in Velletri nel Museo Borgiano*).

gia inviate al Real Museo Borbonico rivelano un interesse per la ritrattistica, per la storia delle religioni e per la scrittura: comprendono infatti sculture in pietra, stele e lastre funerarie con iscrizioni e immagini, frammenti iscritti di obelischi, bronzetti raffiguranti divinità, amuleti, stele con Arpocrate che trionfa sugli animali nocivi, una situla, sarcofagi, vasi canopi²⁹, statuette funerarie (*uscebti*), statuette del dio funerario Ptah-Sokar-Osiride, amuleti, un vaso contenente una mummia di ibis, un papiro greco; ne facevano parte anche due mummie infantili, andate in seguito perdute. Fra i reperti più notevoli spicca una statua funeraria, la cosiddetta 'Dama di Napoli'³⁰, in realtà raffigurante un dignitario, databile a un periodo remoto della storia egiziana (XXVII secolo a.C.) per il quale si tramandano un numero limitato di sculture (fig. 2).

Altro monumento di eccezione è il blocco trapezoidale con figure mummiformi a rilievo rappresentanti il funzio-

nario Amenemone e la sua prestigiosa famiglia di nascita e acquisita (fig. 3)³¹; esso attirò già l'attenzione di Zoëga, che ce ne ha lasciato disegni e trascrizioni delle iscrizioni (fig. 4), a testimonianza dell'interesse per la scrittura monumentale egiziana che ritroviamo in chiunque si fosse occupato dell'antico Egitto da Kircher in poi, e ancora prima, e che, come abbiamo visto, per Zoëga era quasi un'ossessione. La collezione del Cardinale comprende del resto svariati oggetti interi iscritti (fra cui una statua coperta di formule magiche), nonché alcuni frammenti di vari oggetti lapidei (stele, statue, una clessidra ad acqua) conservati evidentemente soltanto perché recanti i resti di testi geroglifici³². L'interesse erudito del Borgia per l'argomento è confermato dal Cardinali, che nel suo citato *Elogio* in memoria del prelado dichiara (non senza un filo di esagerazione) il suo ammirato stupore per il fatto «che i geroglifici dell'egitto [sic] gli fosser palesi»³³.



5. Statua di funzionario restaurata come busto, granodiorite, h. cm 19, XXVI dinastia (664-525 a.C.). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 987 (coll. Borgia).

Importante per la storia degli studi antichistici è la *Charta Borgiana*, papiro greco contenente un elenco di operai che nel 192-193 d.C. lavorarono alla realizzazione di opere idrauliche a Tebtynis, nell'oasi del Fayyum: la sua edizione ad opera del danese Niels Iversen Schow (1754-1830) segna infatti la nascita della papirologia in Italia³⁴.

Un gruppo di statue di funzionari databili all'Epoca Tarda (664-332 a.C.) ci testimoniano un fenomeno di 'appropriazione culturale' che ci dà anche il senso dei limiti dell'empatia del collezionista col materiale che raccoglieva. Queste sculture in origine a figura intera – caratterizzate da tratti fisiognomici marcati che danno l'impressione di una ricerca di 'realismo' – sono interpretate al tempo del Borgia come ritratti e restaurate perciò a imitazione dei busti dell'arte classica (fig. 5)³⁵.

Un'altra manipolazione degna di nota riguarda la statua acefala del funzionario Nakht (ca. 1980-1760 a.C.)³⁶, completata con una goffa testa recante, incongruamente e reso in maniera approssimativa, il *nemes*, il copricapo di stoffa riservato esclusivamente ai faraoni (fig. 7)³⁷.

Le esitazioni riguardo all'approccio conservativo da adottare riguardo a questa integrazione posticcia in vista dell'allestimento del 1989 sono emblematiche delle visioni museografiche a volte contrastanti che hanno animato quel progetto: da un lato quella per la quale un restauro siffatto rappresenta un oltraggio all'integrità storico-artistica del reperto, nonché una potenziale fonte di confusione per il visitatore, dall'altro quella che lo ritiene invece un'eloquente testimonianza del mutare della sensibilità verso l'antico, nonché ormai parte integrante della storia dell'oggetto. La testa fu infatti rimossa in un primo tempo, ma per un ripensamento fu invece reintegrata prima dell'inaugurazione; decisione non più messa in questione da allora, anche se i pareri a riguardo sono rimasti discordi³⁸. La scelta era coerente con un approccio generale che andava affermandosi all'epoca, tesa a valorizzare sia i restauri storici sia l'unità delle collezioni come pregnanti testimonianze del loro tempo. Simili ripensamenti vi furono in Museo rispetto alle sculture Farnese³⁹, soggette fra Cinquecento e Settecento ad analoghe disinvolute integrazioni (secondo i canoni moderni) delle parti mancanti per fini estetici o narrativi⁴⁰.

Da Velletri a Napoli: Camillo Borgia e la vendita del Museo Borgiano

Convocato nel 1804 per accompagnare il papa Pio VII all'incoronazione di Napoleone, Stefano Borgia muore a Lione durante il viaggio. Il Museo Borgiano di Velletri è ereditato da suo nipote, il conte Camillo Borgia.

Militare di carriera, Camillo Borgia servì come ufficiale nell'esercito francese, da ultimo sotto Gioacchino Murat, che lo nomina sottoprefetto del Lazio. Afflitto da problemi di denaro, tenta ripetutamente ma senza successo di vendere il Museo Borgiano, al re di Danimarca nel 1801, poi al governo francese (1811-1812). Finalmente trova un acquirente nella persona dello stesso Murat e nel 1814 la collezione è trasferita a Napoli. La caduta del governo Murat interrompe la procedura di vendita, che si conclude nel 1815 con la ratifica dell'acquisto da parte di Ferdinando I⁴¹. Per l'occasione, Camillo compila a Napoli un catalogo della collezione basato su quello di Zoëga⁴².

Secondo Barocas, diversamente dal Cardinale, Camillo «si muove (...) in una logica (...) ormai pienamente borghese»

se ottocentesca», in cui «[l]e collezioni assumono un valore fine a se stesso, che può essere facilmente trasformato in danaro e che prescinde completamente dal proprietario»⁴³. Tale affermazione va forse sfumata: Camillo appare piuttosto come una figura di transizione fra due epoche. Gli scavi da lui condotti in Tunisia e Algeria nel 1815-1816, mentre era esule dallo stato pontificio per la sua collaborazione con i francesi, non sembrano infatti mossi dal solo intento di lucrare: rientrato a Napoli nel 1817, egli lavora agli appunti scientifici delle sue ricerche nordafricane in vista di una pubblicazione, ma la morte lo coglie prima che possa portare a termine il lavoro⁴⁴.

È in realtà all'epoca dell'acquisizione del nucleo collezionistico dei coniugi Picchianti che si è ormai compiuto definitivamente il passaggio a quella che Barocas chiama una logica «borghese ottocentesca», in cui lo scopo principale è l'arricchimento personale.

La collezione Drosso-Picchianti

Nel 1827 la sezione egiziana del Real Museo Borbonico si arricchiva di una nuova raccolta, messa insieme in Egitto durante una decina di anni di permanenza nel paese da Giuseppe Picchianti e sua moglie, la (sedicente) contessa Angelica Drosso.

Nonostante gli sforzi fatti in passato e tuttora in corso per delineare la figura dei coniugi Picchianti, rimangono a tutt'oggi più zone d'ombra che di luce. Del loro lungo soggiorno in Egitto, in particolare, non resta alcuna testimonianza, se non scarse notizie desumibili da documenti negli archivi napoletani, come la supplica rivolta da Angelica Drosso al marchese di Fuscaldo perché interceda col sovrano per la vendita della loro collezione al Museo, dove ella dichiara di avere «per dieci anni continui», a partire dal 1814, fatto condurre «scavazioni» a Tebe, Saqqara e Giza, rinvenendo «molte antichità», di cui allega l'elenco⁴⁵.

Il Museo acquisterà solo parte della collezione, per una cifra – 1100 ducati – giudicata insoddisfacente dal Picchianti. Questi decide allora di donare il resto della collezione al Museo, a condizione di essere assunto come custode della sezione egiziana. In questa veste appare preoccupato soprattutto della conservazione delle mummie. Passati quattro anni, dopo aver invano richiesto promozioni o un



6. Statuette funerarie (uscebti) del funzionario Herugia, faience, h. cm 10,9-12, XXVIII-XXX dinastia (404-332 a.C.). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, invv. vari (coll. Picchianti).

aumento, il Picchianti intavola una nuova travagliata contrattazione, da cui ricava la somma di 1000 ducati in cambio della remissione del suo impiego. Subito dopo lascia il Regno di Napoli, dopodiché di lui si perdono le tracce⁴⁶.

Le antichità egiziane Picchianti e Borgia a confronto

Se quella del Borgia è un caso molto particolare di collezione settecentesca di antichità egiziane, quella dei Picchianti è invece un esempio piuttosto ordinario di raccolta di antichità egiziane dei primi dell'Ottocento. Comprende



7. Statua del funzionario *Nakht*, basalto, h. cm 34, XII dinastia (1985-1773). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 983 (coll. Borgia).

oltre 1500 oggetti, fra cui due sarcofagi lignei, varie mummie, vasi canopi, una rete di mummia, due papiri funerari, stele, bronzi, vasi, numerosi *uscebti*, circa 900 amuleti, scarabei, due paia di sandali, specchi, ornamenti e decorazioni. I criteri di scelta sono quelli tipici dell'epoca: oggetti interi, attraenti per ragioni estetiche, insoliti, colorati, figurati, o fatti di materiale pregiato, o atti a soddisfare il gusto del macabro o dell'esotico. A differenza di quello del Cardinale, il collezionismo dei coniugi Picchianti non appare dunque rappresentativo di chiari interessi di studio. Inoltre, per quanto anche la loro raccolta si componga di *disiecta membra*, annovera qualche gruppo di oggetti provenienti dal medesimo contesto archeologico, eviden-

temente per avere i Picchianti avuto l'opportunità di acquistarli in blocco poco dopo il loro ritrovamento; questo vale in particolare per alcune serie di *uscebti* (fig. 6).

Colpisce la totale assenza della statuaria fra le antichità Picchianti, dovuta probabilmente innanzitutto a motivi logistici e di opportunità: invitati minori al banchetto in cui i rappresentanti delle principali nazioni europee si spartiscono o contendono le antichità dell'Egitto, i Picchianti non hanno infatti né le risorse, né l'accesso privilegiato ai siti archeologici di soggetti come i consoli Drovetti o Salt e i loro agenti. Sembra però anche di leggere una mancanza di interesse: qualche occasione di acquisire una statua, sia pure di piccole dimensioni, deve pure essersi presentata loro nel corso degli anni; si tratta comunque di un'idiosincrasia che non riflette il gusto dell'epoca, visto che le sculture abbondano in altre collezioni egiziane coeve.

Altra categoria sottorappresentata nella raccolta dei Picchianti rispetto a quella del Borgia è quella dei bronzetti votivi raffiguranti divinità egiziane in forma umana e/o animale: una ventina, contro gli oltre duecento nella collezione del Cardinale, a suggerire un maggiore interesse di quest'ultimo per i costumi religiosi e l'iconografia.

Uno squilibrio ancora più evidente fra le due collezioni si nota per la categoria dei vasi (esclusi i canopi): i circa quaranta della sezione egiziana – fra cui spicca un rarissimo contenitore con etichetta in scrittura ieratica che conteneva in origine un rimedio per la tosse (fig. 9)⁴⁷ – appartengono infatti praticamente tutti alla collezione Picchianti. Anche qui, non è chiaro se abbia pesato più il gusto o l'opportunità, per quanto sia indubbia l'enfasi del collezionismo egittologico del Cardinale sull'immagine, da un lato, e sulla scrittura, dall'altro. Va considerato il fattore 'conoscenza': era più facile riconoscere un vaso anepigrafo come egizio per chi operava in loco; una volta portato fuori dall'Egitto con informazioni di provenienza labili, inaffidabili o inesistenti mancavano gli elementi intrinseci per fare questo genere di attribuzione.

Le 'acquisizioni minori' e le antichità egiziane dal territorio

Oltre ai suoi due principali nuclei costitutivi, le collezioni Borgia e Picchianti, la raccolta egiziana del MANN comprende anche altri reperti acquisiti dal Museo in varie circostanze⁴⁸. Fra questi va menzionata in particolare, per l'importan-

za storico-collezionistica, una statua in basalto della XXVI dinastia (664-525 a.C.) raffigurante un funzionario che offre un *naós* contenente un'immagine di Osiride (fig. 8)⁴⁹; arriva con la collezione Farnese, di cui fa parte già nel 1566⁵⁰, ed è probabilmente il primo oggetto egizio a entrare in Museo.

Tra queste 'acquisizioni minori', un posto speciale è occupato dagli oggetti egiziani ed egittizzanti provenienti dal territorio campano, che si diffondono in Italia sull'onda della crescente popolarità dei culti e delle immagini dell'Egitto nel mondo romano. Il MANN ne custodisce parecchi, una parte dei quali, provenienti da Pompei ed Ercolano, furono integrati nella sezione egiziana fin dalla sua creazione⁵¹.

Gli allestimenti. Dal «Portico delle cose egizie» al dopoguerra

Il primo allestimento delle antichità egiziane del Museo fu inaugurato, per iniziativa dell'allora direttore Michele Arditi, nel 1821, nella galleria a destra dell'ingresso (ribattezzata «Portico delle cose egizie»), nell'ambito di un programma espositivo in cui le varie sezioni dovevano essere disposte in ordine cronologico e per area geografica, e quella egiziana era collocata dunque all'inizio del percorso⁵². Alle antichità borgiane furono affiancati il naoforo Farnese e i reperti egiziani o egittizzanti provenienti dal territorio. Si tratta di una sistemazione dove i criteri espositivi appaiono principalmente scenografici ed evocativi, comprendente addirittura due spoglie di coccodrillo moderne per creare un'ambientazione nilotica, rimosse però già nel 1823 (fig. 10).

Nel 1828 l'acquisizione della collezione Drosso-Picchianti rese necessario un ampliamento e un riallestimento della sezione. Una commissione riunita dall'Arditi, comprendente lo stesso Picchianti, raccomandò che si rimuovessero da essa gli oggetti erroneamente identificati come egiziani, fra cui alcuni vasi figurati magnogreci⁵³. Proprio a modelli magnogreci si era ispirato il restauratore Raffaele Gargiulo per la «grattatura e ridipintura» con figure di due sarcofagi, a cui aveva aggiunto geroglifici di fantasia (1822-1824). In uno di essi fu collocata una pseudo-mummia fabbricata con frammenti di mummia provenienti dalle Farmacie del Monastero di San Francesco di Paola a Porta Capuana e da quella della Casa Santissima dell'Annunziata⁵⁴.

Dopo l'unità d'Italia, la direzione di Giuseppe Fiorelli avviò una profonda riorganizzazione delle collezioni del



8. Naoforo di Uahibra Meryneith, basalto, h. cm 97,5, XXVI dinastia (664-525 a.C.). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1068 (coll. Farnese).

Museo. La sezione egiziana fu trasferita dal portico al pianterreno al seminterrato, dove è esposta tuttora, nelle stanze direttamente sottostanti il Toro Farnese, dove «le curve depresse delle volte» erano giudicate «in armonia con lo stile dei monumenti». Nelle sale adiacenti era previsto l'allestimento anche di alcune «classi» del Museo Borgiano, i «monumenti semitici, arabi e indiani»⁵⁵; questi, essendo post-antichi, saranno trasferiti al Museo di Capodimonte nel 1957, in un ulteriore capitolo nello smembramento della collezione del Cardinale.

I locali furono decorati – secondo un gusto che ritroviamo in altri allestimenti contemporanei di collezioni egiziane, sia in Italia sia all'estero – con motivi in stile faraonico, ope-



9. Coppetta per medicinale, terracotta, h. cm 6, V-IV sec. a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 828 (coll. Picchianti).

ra del pittore e decoratore Ignazio Perricci⁵⁶; serba memoria di questa decorazione, e della macabra esposizione dei corpi imbalsamati nei loro sarcofagi, il quadro *Le mummie* di Paolo Vetri (fig. 1)⁵⁷. Il Museo aveva perso nel frattempo l'opportunità di beneficiare per l'allestimento della competenza di Luigi Vassalli, egittologo e garibaldino, giunto a Napoli con i Mille nel 1860, che aveva partecipato a scavi in Egitto e alla creazione del museo di Bulaq al Cairo. Nominato Conservatore, aveva avanzato proposte allestitivie e fatto presente l'esigenza di un catalogo scientifico; fu però ben presto declassato a custode, per cui si dimise e ritornò in Egitto. Nella nuova esposizione i materiali sono ancora una volta disposti con criteri non adeguati allo stato delle conoscenze egittologiche del tempo, e non vi saranno miglioramenti in questo senso nei decenni che seguono, durante i quali la sezione andrà inoltre incontro a lunghi periodi di chiusura⁵⁸.

Riordinamento e riallestimento (1983-1989)

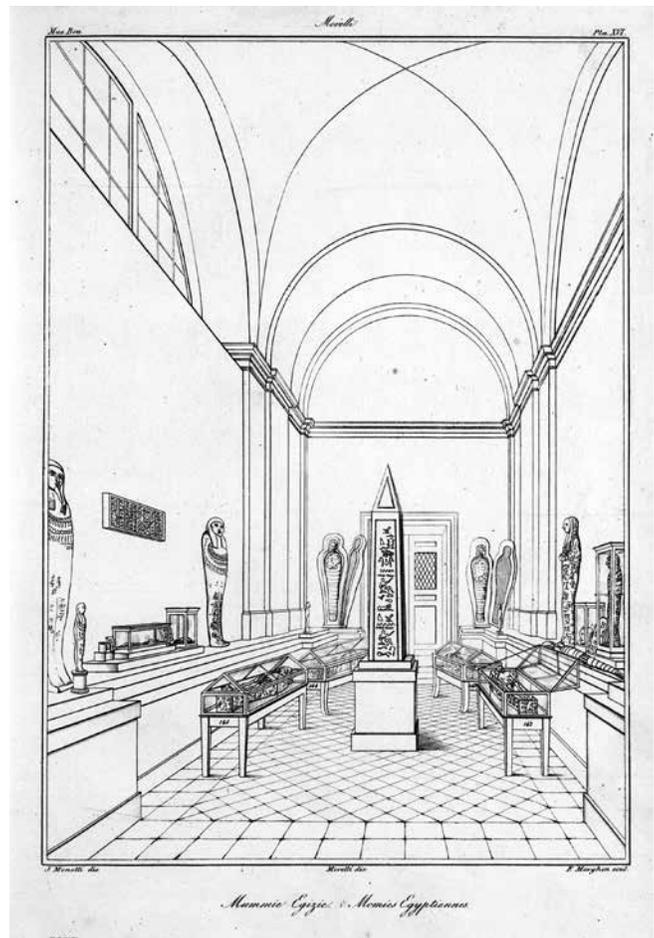
Dopo le dimissioni del Vassalli, dovevano passare più di cento anni prima che un egittologo mettesse di nuovo mano alla raccolta egiziana del Museo. Il punto di svolta fu la collaborazione fra il MANN, diretto da Renata Cantilena, e la cattedra di Egittologia dell'allora Istituto Universitario Orientale di Napoli, retta da Claudio Barocas, che sfociò

nella mostra *Civiltà dell'antico Egitto in Campania* (1983), dove si esponevano una selezione di oggetti della collezione egiziana accanto a *Aegyptiaca* provenienti dal territorio campano. Per la prima volta nella storia della raccolta, il pubblico poteva beneficiare di una presentazione e di un apparato didattico realizzato da specialisti.

L'intento programmatico della mostra era dichiarato esplicitamente dal sottotitolo del catalogo: «Per un riordinamento della collezione egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli». Dalla mostra si passò infatti immediatamente a un progetto di schedatura della collezione e di un allestimento completamente rinnovato, un lavoro pluriennale affidato a una squadra di laureati e laureandi in Egittologia dell'«Orientale»⁵⁹.

I dati degli inventari ottocenteschi furono incrociati per ricostruire le collezioni di provenienza dei singoli pezzi, e furono esaminati i documenti di archivio. Fra i risultati più importanti di queste ricerche vi fu il recupero da un sostanziale oblio dell'esistenza e dell'importanza del nucleo Picchianti⁶⁰, e una prima messa a punto sui coniugi Picchianti e sulla loro collezione. Parallelamente furono stabiliti i criteri espositivi e pianificato l'allestimento. Le antichità avrebbero occupato cinque sale consecutive nel seminterrato, comprese quelle sottostanti il *Toro Farnese* in cui erano state esposte dall'unità d'Italia in poi. Le scelte museografiche recarono la forte impronta della visione di Barocas, che nel 1983 aveva scritto: «[L]a singolarità della collezione risiede (...) non tanto nella singolarità dei pezzi che la costituiscono quanto nel valore di testimonianza che la sua storia assume»⁶¹. Si decise infatti di valorizzare particolarmente l'aspetto collezionistico, tenendo distinti i nuclei costitutivi della raccolta: le prime due sale furono dedicate alla collezione Borgia, la terza alle 'acquisizioni minori' e a una sezione sulla scrittura, e le ultime due alla collezione Picchianti⁶². L'esigenza di raccontare comunque l'antico Egitto portò alla creazione di un'ulteriore suddivisione per temi che intersecava l'articolazione per collezioni, pur restando ad essa subordinata.

In alcuni casi, in realtà, la diversa composizione delle collezioni facilitò il discorso museografico. Per esempio, la statuaria è quasi tutta borgiana, per cui si poté creare una sala dedicata alla scultura, disposta in ordine cronologico. Per le



10. Il 'Portico delle cose egizie' (da A. MORELLI, *Musée Royal Bourbon: Vues et descriptions des galeries*, Naples 1835, tavv. XV-XVI).

restanti sale, si utilizzarono dei criteri di raggruppamento generici molto in uso nell'esposizione delle collezioni egiziane nel mondo – per lo più costituite, come quella napoletana, da oggetti eterogenei dalla provenienza incerta – e in particolare l'opposizione votivo/funerario: quindi magia e religione da un lato, raccogliente oggetti votivi e apotropaici relativi al culto degli dèi (in gran parte borgiani), dall'altro oggetti provenienti da tombe; è soprattutto in quest'ultima categoria che si riscontrarono, per effetto della divisione per collezioni, delle ridondanze dovute al ricorrere di oggetti dello stesso tipo (sarcofagi, canopi, *uscebt*, stele) nelle collezioni Borgia e Picchianti, e anche fra le acquisizioni minori, con le conseguenti discontinuità nella narrazione museale. Va aggiunto infine che, laddove il campione era sufficientemente ampio e distribuito nel tempo, all'interno della stessa categoria tipologica gli oggetti (in particolare statuaria e

uscebt) furono disposti in ordine cronologico. Con l'inaugurazione dell'allestimento nel 1989, per la prima volta nella sua storia la sezione egiziana del MANN veniva esposta in modo ragionato e critico, e con il supporto delle moderne conoscenze egittologiche. Il *design* era sobrio⁶³, con vetrine a struttura portante metallica e senza elementi decorativi (fig. 11). La disposizione degli oggetti era, per forza di cose, tipologica, a parte alcuni tematismi, come la piccola sezione sulla scrittura sopraricordata e la vetrina con falsi o imitazioni.

Fra le scelte fatte all'epoca, va ricordata in particolare quella di esporre la quasi totalità della raccolta, con l'eccezione della maggioranza dei circa 900 amuleti (in cui era alto il tasso di ripetitività), di alcuni reperti particolarmente rovinati, e delle mummie più deteriorate. Un'altra scelta museografica da segnalare fu quella di sistemare le tre mummie umane scelte per l'esposizione nell'ultima delle



11. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, allestimento del 1989, seconda sala (coll. Borgia, oggetti funerari e votivi).

12. Napoli, Museo Archeologico Nazionale: allestimento del 2016, sala XXI, *La mummificazione*: il pannello sull'evoluzione dei sarcofagi.

cinque sale, sia per concentrare lì il discorso sulla fascinazione ottocentesca per le mummie e lo sbendaggio delle stesse, sia perché non si voleva che questi antichi resti umani focalizzassero da subito eccessivamente l'attenzione, distraendo i visitatori dal percorso nel suo complesso.

Le ragioni del nuovo allestimento (2016)

Nel 2007, per urgenti lavori di adeguamento dei locali che la ospitavano, la sezione egiziana fu di nuovo chiusa al pubblico. Tale chiusura era destinata a protrarsi negli anni, appena mitigata dall'esposizione, qualche anno dopo, di una limitata selezione di materiali nell'ambiente sottostante l'attuale guardaroba. Di questo problema si decise di fare un'occasione, progettando un rifacimento *ex novo* dell'allestimento, adeguandolo alle nuove conoscenze sugli oggetti e la loro storia acquisite nel corso degli anni, nonché a

standard più aggiornati di comunicazione museografica⁶⁴. La scelta più significativa (e sofferta) fu quella di rinunciare proprio all'idea principale sottostante l'allestimento del 1989, quella cioè di fare della storia del collezionismo il cardine dell'esposizione, con sale distinte dedicate alle collezioni Borgia, a quella Picchianti e alle 'acquisizioni minori'.

Questa decisione fu determinata principalmente da considerazioni di ordine didascalico, e in particolare dalla constatazione che quella chiave di lettura sembrava apprezzata solo da una minoranza esigua di visitatori. Appariva evidente che il pubblico visitava la sezione principalmente per vedere antichità egiziane e perché gli si raccontasse l'antico Egitto. Il ripetersi di alcune categorie di reperti (sarcofagi, *uscebti*, bronzi...) in punti diversi del percorso era percepito come una semplice ridondanza anziché invitare, come auspicato, alla riflessione sulla storia del collezionismo. Abbiamo perciò concordemente valutato che fosse ormai impossibile ignorare questa esigenza in nome della coerenza metodologica. Decidemmo perciò di raccontare la storia del Museo negli ambienti di ingresso, in cui hanno preso posto una vetrina con i falsi e le imitazioni, nonché alcuni dei calchi di monumenti realizzati in Egitto da Vassalli nel 1871 allo scopo di integrare le lacune nelle collezioni egiziane italiane, che furono acquisiti dai musei di Torino, Firenze e Napoli⁶⁵. Il racconto delle storie di Stefano e Camillo Borgia, dei coniugi Picchianti e delle acquisizioni minori è affidato alla pannellistica.

Si accede quindi alle cinque sale che ospitano le antichità, suddivise secondo i seguenti temi: I. «Il faraone e gli uomini» (statuaria e frammenti d'obelisco); II. «La tomba e il corredo funerario»; III. «La mummificazione»; IV. «Religione e magia»; V. «Scrittura, arti e mestieri/L'Egitto fuori dall'Egitto». Le tematizzazioni si discostano solo in parte da quelle che avevano sotteso il precedente allestimento; l'abbandono della divisione per collezioni ha permesso però di articularle in modo più efficace e chiaro. Un'intera sala, la III, è stata dedicata ai sarcofagi e alle mummie, anche per rendere adeguatamente conto di importanti nuove conoscenze acquisite sugli uni e sulle altre in anni recenti⁶⁶. Le antichità egiziane dal territorio non fanno più parte dell'ormai abolita sezione delle "acquisizioni minori", ma sono confluite in una sezione autonoma



13. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, allestimento del 2016, sala XXI, *La mummificazione*.

(«L'Egitto fuori dall'Egitto»), che comprende anche alcune antichità borgiane di provenienza romana o laziale, come il frammento dell'obelisco eretto da Tito Sesto Africano a Palestrina⁶⁷. La sezione «Scrittura» è ampliata, comprendendo anche «arti e mestieri». Un'altra scelta che è andata nel senso della chiarezza e della semplificazione è stata quella di diminuire il numero di reperti in esposizione.

A testimonianza del mutare del gusto e delle tendenze museografiche nel corso di quasi trent'anni, il design a colori vivaci si distacca molto da quello dell'allestimento del 1989⁶⁸, soprattutto nell'uso di fondali bianchi e pannelli a colori vivaci, nonché nell'ampio ricorso all'illuminazione artificiale (fig. 13). L'apparato didattico – altra innovazione significativa – comprende anche, in tutte le sale, una serie di pannelli rivolti specificamente ai bambini (una percentuale importante dei fruitori della collezione), chiaramente diversificati dagli altri per posizione e stile.

Dal collezionismo individuale all'eterotopia moderna

L'andare decisamente incontro al pubblico con un approccio fortemente didascalico è dunque la cifra principale del nuovo allestimento. Questo modo di procedere ha avuto un principio ispiratore ben preciso: si trattava di fare in modo che la raccolta egiziana del MANN potesse in qualche modo costituire un inventario, per quanto parziale, della civiltà egiziana.

Per aiutarci a chiarire, a posteriori, il senso del nostro approccio può venire in aiuto il concetto foucaultiano di «eterotopia»:

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les musées et les bibliothèques étaient des institutions singulières ; ils étaient l'expression du goût de chacun. En revanche, (...) l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les

goûts, (...) c'est là une idée tout à fait moderne : le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à notre culture⁶⁹.

Scegliendo di mettere fra parentesi il Museo Borgiano, «institution singulière», espressione del gusto di uno specifico collezionista (la raccolta di Picchianti è meno eloquente in questo senso, non essendosi mai costituita come 'museo'), abbiamo concluso un percorso in fondo già avviato con l'allestimento del 1989 (dove i tematismi individuati già facevano in qualche modo concorrenza al taglio storico-collezionistico), sostituendo definitivamente un contesto riconducibile a un'epoca storica ben definita con una trattazione che, senza ambire a rendere conto di «toutes les époques» e «toutes les formes» della civiltà egiziana, vuole almeno offrirne uno squarcio significativo.

Questa volontà si è scontrata naturalmente con i limiti di una collezione che, per quanto cospicua, presenta enormi lacune se giudicata secondo il parametro della rappresentatività enciclopedica. Di qui la scelta in alcuni casi di colmare tali lacune con disegni o fotografie di reperti in altri musei, in particolare per rendere conto della varietà dei tipi scultorei («les formes») e dell'evoluzione dei sarcofagi dagli inizi dell'epoca faraonica all'epoca greco-romana («les époques») (fig. 12). I disegni sono stati anche usati per fornire dati contestuali (ad esempio lo spaccato di una tomba nella sezione dedicata al corredo funerario) e per illustrare i mestieri nell'antico Egitto e la scrittura in una sezione nell'ultima sala che è addirittura in parte prevalentemente grafica, con pochi oggetti a supporto.

Se c'è stato così un guadagno importante in termini di leggibilità dell'allestimento, è stato sicuramente al prezzo di una rinuncia. Rimescolando gli oggetti Borgia e Picchianti, nonché le 'acquisizioni minori', abbiamo inevitabilmente in parte sottratto alla fruizione – anche se non alla conoscenza scientifica – l'ultimo contesto rimasto a questi reperti eterogenei e quasi tutti privi di provenienza accertata, cioè proprio quello storico/collezionistico, e con esso un pezzo della 'biografia dell'oggetto', che abbraccia non solo la produzione e l'uso di un manufatto nella sua cultura di origine, ma anche le sue vicissitudini successive, passando per l'acquisizione collezionistica e fino alla scelta di un curatore di metterlo in una vetrina a supporto di uno specifico discorso.

Abbiamo barattato la concretezza storica per l'astrazione didascalica? In qualche misura è proprio così. Non si può però trascurare il fatto che, per quanto riguarda il nucleo Borgia, si tratta di una raccolta deprivata di importanti potenzialità narrative per essere il risultato, come abbiamo visto, di successivi smembramenti: quello del Museo Borgiano *in primis*, con le antichità egiziane separate dagli altri oggetti, ricollocati altrove nel Museo Archeologico di Napoli e a Capodimonte; e quello dello stesso nucleo egiziano, da cui furono da subito stornati i manoscritti copti, e di cui una cinquantina di altri oggetti mancano all'appello e sono probabilmente da ricercare nelle collezioni vaticane. Forse quella storia può ormai essere raccontata in modo adeguato solo tramite la parola e l'immagine, o tramite mostre temporanee che ricostruiscano idealmente il Museo Borgiano, come quella tenuta a Velletri e Napoli nel 2001, il cui catalogo è stato più volte qui citato. D'altro canto, le ricerche in corso continuano ad arricchire la nostra conoscenza della storia della sezione egiziana del MANN, che occupa un posto a sé nel panorama italiano ed europeo; non è escluso che in futuro si possano escogitare nuove strategie museografiche per valorizzare questa sua unicità.

* Sono grato a Renata Cantilena per aver condiviso con me ricordi e riflessioni, ad Alessia Amenta per le informazioni sulla collezione vaticana, a Gordon Poole per la garbata insistenza, e a Stefania Mainieri e Rita di Maria per la consulenza preziosa e la rilettura. Ringrazio anche i valutatori anonimi per le loro puntuali osservazioni.

¹ Non da osservatore esterno ma da parte in causa, avendo collaborato a entrambi gli allestimenti.

² Fra le numerose fonti biografiche, segnalo H. ENZENSBERGER, *Borgia, Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma 1970, pp. 739-742 e P. BUZI, *Catalogo dei manoscritti copti Borgiani conservati presso la Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli*, Roma 2009, pp. 15-36 (ringrazio l'autrice per avermi fornito copia del volume).

³ K. POMIAN, *Una collezione al crepuscolo dei lumi*, in *La collezione Borgia: curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, a cura di A. GERMANO, M. NOCCA, Napoli 2001, pp. 21-22.

⁴ M. NOCCA, *Catalogo ragionato delle principali opere di Stefano Borgia 1731-1804*, in *La collezione Borgia*, cit., pp. 61-64.

⁵ Si veda ad es. *Stefano Borgia e i danesi a Roma*, a cura di R. LANGELLA, Velletri 2000, *passim*, e P. BUZI, *op. cit.*, pp. 19-22.

⁶ R. PIRELLI, S. MAINIERI, *Georg Zoëga and the Borgia Collection of Egyptian Antiquities: Cataloguing as a Method*, in *The Forgotten Scholar: Georg Zoëga (1755-1809). At the Dawn of Egyptology and Coptic Studies*, a cura di P. BUZI, K. ASCANI, Leiden-Boston 2015, pp. 153-159.

⁷ K. POMIAN, *Una collezione al crepuscolo dei Lumi*, cit., p. 25; cfr. M. NOCCA, «Bell'ornamento per la patria, e un bel decoro per la casa». *Stefano Borgia e la sua collezione*, in *La collezione Borgia*, cit., p. 40.

⁸ L. CARDINALI, *Elogio detto alla memoria di Stefano Borgia, Cardinale Prete del titolo di S. Clemente*, s.l., 1806, p. 35.

⁹ Ivi, pp. 32-33.

¹⁰ S. BORGIA, *Breve istoria del dominio temporale della Santa Sede nel regno delle Due Sicilie*, Roma 1788.

¹¹ IDEM, *Disinganno nelle parole ai popoli d'Europa tutta*, s.l. 1797.

¹² Cfr. M. CAFFIERO, *La repubblica nella città del papa: Roma 1798*, Roma 2005, pp. 128-131; ma è già il lucido giudizio di C. BAROCAS, *La storia della Collezione Egiziana del Museo, in Civiltà dell'antico Egitto in Campania. Per un riordinamento della collezione egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 1983, pp. 11-13.

¹³ Cfr. M. NOCCA, «Bell'ornamento per la patria», cit., p. 40.

¹⁴ P. BUZI, *Catalogo dei manoscritti copti*, cit., p. 39.

¹⁵ Ivi, p. 19; la sua rilevanza è però sottolineata da C. BAROCAS, *La storia della collezione egiziana*, cit., pp. 10-11.

¹⁶ Cfr. E.M. ISHAQ, *Coptic Language, Spoken*, in *The Coptic Encyclopedia*, II, New York 1991, pp. 604a-607a, <http://ccdl.libraries.claremont.edu/cdm/singleitem/collection/cce/id/520>.

¹⁷ Per una sinossi degli inizi della coptologia, v. T. ORLANDI, *Gli studi copti fino a Zoëga*, in *The Forgotten Scholar*, cit., pp. 193-205.

¹⁸ Vedi P. BUZI, *Catalogo dei manoscritti copti*, cit., rispettivamente pp. 47-51, 52-57.

¹⁹ G. ZOEAGA, *Catalogus Codicum Coptorum manu scriptorum qui in Museo Borgiano Velitris adservantur*, Romae 1810; cfr. P. BUZI, *Catalogo dei manoscritti copti*, cit., *passim*, e EADEM, *The Catalogus codicum copiticorum manu scriptorum qui in Museo Velitris adservantur. Genesis of a Masterpiece*, in *The Forgotten Scholar*, cit., pp. 216-223.

²⁰ P. BUZI, *Catalogo dei manoscritti copti*, cit., p. 78.

²¹ Per una biografia di Tuki, v. A. HAMILTON, *The Copts and the West, 1439-1822: The European Discovery of the Egyptian Church*, Oxford 2006, pp. 95-101; v. anche pp. 240-42.

²² J.G.C. ADLER, *Jakob Georg Christian Adlers ... kurze Uebersicht seiner biblischkritischen Reise nach Rom*, Altona 1783, p. 184.

²³ C. BAROCAS, *La storia della Collezione Egiziana*, cit., p. 11.

²⁴ A. BRESCIANI, *Vita del giovane egiziano Abulcher Bisciarah, alunno del collegio urbano di Propaganda*, Roma 1838, p. 35; vedi anche le pagine

successive, che mostrano chiaramente come l'autore consideri i Copti degli eretici da convertire.

²⁵ A. KIRCHER, *Prodromus coptus sive aegyptiacus ...*, Romae 1636; v. in particolare il cap. 5, pp. 123-153: «Utrum Lingua Copta vera et antiqua sit Aegyptiorum lingua».

²⁶ P.J. FRANSEN, *A Concealed Attempt at Deciphering Hieroglyphs*, in *The Forgotten Scholar*, cit., pp. 160-173.

²⁷ «Berge eben zu machen» (ivi, p. 171).

²⁸ Ivi, p. 172.

²⁹ Contenitori antropo- e zoocefali per le viscere del defunto.

³⁰ R. PIRELLI, *La cosiddetta Dama di Napoli e il problema delle statue arcaiche egiziane*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», 51, 1991, 1, pp. 1-15.

³¹ R. PIRELLI, *The Monument of Imenemet (Naples, INV. 1069) as a Document of Social Changes in the Egyptian New Kingdom*, in *Seventh International Congress of Egyptologists*, Cambridge, Leuven 1998.

³² R. PIRELLI, C. COZZOLINO in *La collezione egiziana*, cit., pp. 128-129.

³³ L. CARDINALI, *op. cit.*, p. 41.

³⁴ N.I. SCHOW, *Charta papyracea graece scripta Musei Borgiani Velitris ...*, Romae 1788; non comprende un frammento donato dal Cardinale a un dignitario portoghese e oggi nella biblioteca dell'Academia das Ciências de Lisboa: N. LITINAS, *Habent sua fata fragmenta: "Donum Borgianum"*, in *Akten des 23. Internationalen Papyrologenkongresses: Wien, 22.-28. Juli 2001*, Wien 2007, p. 399.

³⁵ Cfr. C. BAROCAS, *Les statues "realistes" et l'arrivée des Perses dans l'Égypte saïte*, in *Gururājamañjarikā: studi in onore di Giuseppe Tucci*, I, Napoli 1974, pp. 113-161.

³⁶ R. PIRELLI in *La collezione egiziana*, cit., p. 42; EADEM, in *Guida alla collezione egizia del MANN*, Milano 2016, p. 56.

³⁷ Acquisto dall'antiquario Riccardo Antonini a Roma; la testa sembrerebbe essere un'aggiunta successiva: cfr. G. WAD, *Fossilia Aegyptiaca musei Borgiani Velitris ...*, Velitris 1794, p. 9, «statua capite mulctata, sedens in throno hieroglyphicis decoro, alta palm. 1, unc. 3» («una statua privata della testa, seduta su un trono decorato con geroglifici, alta palmi 1 e once 3»).

³⁸ Lo scrivente, in passato di opinione contraria, oggi ritiene che il restauro, per quanto pedestre, non vada rimosso, anche per considerazioni di opportunità museografica: acefala, questa piccola scultura rischierebbe di passare inosservata, mentre la rivelazione che la testa non è originale invita a interrogarsi sia sui caratteri specifici dell'arte egiziana sia sulla storia della collezione, fornendo spunti discorsivi a guide e insegnanti. Anche un pugno nell'occhio, metaforicamente inteso, può avere un'utile funzione comunicativa.

³⁹ Renata Cantilena, comunicazione personale.

⁴⁰ Cfr. per es. *La collezione Farnese*, a cura di C. GASPARRI, Milano 2009, *passim*.

⁴¹ Sulla vendita, si veda V. CICCOTTI, *Camillo Borgia e la dispersione del Museo Borgiano di Velletri*, in *Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia (1731-1804)*, a cura di M. NOCCA, Napoli 2001, pp. 155-158, e A. MILANESE, *Michele Arditì, il Museo Borgia e la "catena delle arti": l'acquisizione delle raccolte borgiane e la loro sistemazione nel Real Museo di Napoli*, in *La collezione Borgia*, cit., p. 55 e nota 1.

⁴² C. BORGIA, *Catalogo del Museo Borgiano, che a S.E. il conte Zurlò Ministro dell'Interno presenta il suo umil. serv. il conte Borgia*, s.l. 1814, trascritto in *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, I, Firenze-Roma 1878, pp. 275-427; 49 oggetti presenti nel catalogo di Zoëga, ma mancanti in quello di Camillo, potrebbero essere rimasti alla Congregazione di Propaganda Fide e di qui confluiti nel Museo Gregoriano Egizio, anche se finora non è stato possibile rintracciarli: Stefania Mainieri e Alessia Amenta, comunicazioni personali; cfr. PIRELLI, MAINIERI, in *The Forgotten Scholar*, cit., pp. 154-155. Fra questi reperti vi era la cuspide dell'obelisco di Domiziano a Piazza Navona: cfr. P. LIVERANI,

Il Museo Gregoriano Egizio, in «Aegyptus», LXXIX, 1999, p. 57.

⁴³ C. BAROCAS, *La storia della Collezione Egiziana*, cit., p. 15.

⁴⁴ Ivi, pp. 15-16; P. BUZI, *Catalogo dei manoscritti copti*, cit., pp. 69-75.

⁴⁵ *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, II, Firenze-Roma 1879, pp. 351-353; cfr. R. DI MARIA, *La collezione Drosso-Picchianti*, in *Guida alla collezione egizia*, cit., pp. 33-34.

⁴⁶ Ivi, p. 35.

⁴⁷ F. POOLE, «Cumin, Set Milk, Honey»: *An Ancient Egyptian Medicine Container (Naples 828)*, in «The Journal of Egyptian Archaeology», LXXXVII, 2001, pp. 175-180.

⁴⁸ R. DI MARIA, *Acquisizioni minori: rinvenimenti a Pompei e nuclei di collezioni private*, in *La collezione egiziana*, cit., pp. 133-137; S. MAINIERI, in *Guida alla collezione egizia*, cit., pp. 36-37, 111, 118-119, 122-123.

⁴⁹ Inv. 1068; R. Pirelli in *La collezione egiziana*, cit., p. 11.

⁵⁰ R. DI MARIA, *Il naoforo Farnese*, in *La collezione egiziana*, cit., pp. 9-10.

⁵¹ Tre dei quali, provenienti dal tempio di Iside a Pompei, furono però trasferiti nella sezione dedicata a questo santuario nel 1992; cfr. *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Isola pompeiana*, a cura di R. CANTILENA, G. PRISCO, Napoli 1992, *passim*, con i contributi di D. D'ERRICO, R. PIRELLI, F. POOLE, pp. 77-79.

⁵² C. COZZOLINO, *L'età borbonica (1821-1860)*, in *Guida alla collezione egizia*, cit., pp. 11-13; A. MILANESE, *Michele Arditi, il Museo Borgia*, cit., pp. 55-60.

⁵³ R. DI MARIA, in *La collezione egiziana*, cit., pp. 4-5.

⁵⁴ S. MAINIERI, in *Guida alla collezione egizia*, cit., pp. 120-121.

⁵⁵ G. FIORELLI, *Del Museo nazionale di Napoli: relazione al Ministro della pubblica istruzione*, Napoli 1873, pp. 22-23.

⁵⁶ R. DI MARIA, *Il periodo post-unitario (1860-1908): mettere in scena l'Egitto antico*, in *Guida alla collezione egizia*, cit., p. 14; F. FRANCO, *Perricci, Ignazio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXII, Rom 2016, [http://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-perricci_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-perricci_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 18-07-2019); né nel riallestimento del 1989 né in quello del 2016 si tentò il recupero di tale decorazione, presumibilmente almeno in parte conservata sotto gli intonaci moderni.

⁵⁷ Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes; M.T. Giannotti in *La collezione d'arte del Sanpaolo Banco di Napoli*, a cura di A. COLIVA, Cinisello Balsamo 2004, pp. 212-213.

⁵⁸ R. DI MARIA, in *Guida alla collezione egizia*, cit., pp. 14-16.

⁵⁹ Caterina Cozzolino, Diana D'Errico, Rita Di Maria, Gabriella Esposito, Rosanna Pirelli e il sottoscritto, coordinati da Claudio Barocas e, per il MANN, da Renata Cantilena e Paola Rubino. Le ultime fasi dei lavori furono rattristate dalla malattia e poi dalla prematura scomparsa di Barocas, che non vide la conclusione del progetto.

⁶⁰ Peraltro ancora ben presente agli addetti ai lavori nel corso dell'Ottocento, visto che ci si premurò di pubblicarne gli elenchi in *Documenti inediti*, II, cit., pp. 351-356.

⁶¹ C. BAROCAS, *La storia della Collezione Egiziana*, cit., p. 9.

⁶² Il naoforo Farnese era collocato al pianterreno, prima dello scalone, ad accogliere i visitatori provenienti proprio dalle sale dedicate alla collezione Farnese.

⁶³ Progetto di Enrico Guglielmo e Eva Nardella.

⁶⁴ Di nuovo l'asse del progetto fu la collaborazione tra la direzione del Museo e la cattedra di Egittologia dell'«Orientale» di Napoli, nelle persone, rispettivamente, di Valeria Sampaolo e Rosanna Pirelli, a cui si aggiunse lo scrivente, «prestato» dal Museo Egizio di Torino. Il gruppo di lavoro che ha curato il progetto scientifico, il catalogo e l'apparato didascalico, e selezionato gli oggetti da esporre comprendeva, della squadra originale, i citati egittologi Cozzolino, Di Maria, Pirelli e Poole, con l'aggiunta di Ilaria Incordino e Stefania Mainieri e la collaborazione di Massimiliana Pozzi Battaglia.

⁶⁵ M. POZZI-BATTAGLIA, in *Guida alla collezione egizia*, cit., pp. 17-19.

⁶⁶ Cfr. S. MAINIERI, *La mummificazione*, in *Guida alla collezione egizia*, cit., in part. pp. 108-110, 116-121.

⁶⁷ R. PIRELLI, in *La collezione egiziana*, cit., p. 39.

⁶⁸ L'architettura e la grafica dell'allestimento del 2016 sono state realizzate da Studio Guicciardini e Magni, Rovaiweber Design, Angelo Maisto, Francesco Cecere e Raffaele Donnarumma, con la collaborazione di Enzo Petito e dell'Ufficio Consegnatari del Museo.

⁶⁹ M. FOUCAULT, *Les utopies réelles ou lieux et autres lieux*, intervento radiofonico all'«Heure de culture française» condotta da R. VALETTE presso l'emittente *France Culture*, 7 dicembre 1966; trascrizione online: <https://docplayer.fr/18286988-Michel-foucault-les-heterotopies-france-culture-7-decembre-1966.html> (ultimo accesso 30-11-2018); discorso ripreso in M. FOUCAULT, «Des espaces autres», *Conférence au Cercle d'études architecturales*, 14 mars 1967, in «Architecture-Mouvement-Continuité», 5, 1984, pp. 46-49.

ABSTRACT

The Egyptian Section of the National Archeological Museum of Naples: The Reasons for a (re)Installation

The two principal cores of the Egyptian section of the National Archeological Museum of Naples are the eighteenth-century collection of Egyptian antiquities of Cardinal Stefano Borgia, one of the earliest in Europe, and the Picchianti-Drosso collection, gathered in Egypt in the 1810s-1820s. Together, they constitute an especially eloquent testimony of the evolution of scholarly interests and antiquarian tastes before and after the watershed of Bonaparte's expedition to Egypt. This aspect was particularly highlighted in the 1989 installation, where the objects were sorted by collection. Different criteria were adopted for the recent reinstallation of the collection (2016), where the distribution of the objects in the rooms is strictly a function of the illustration of some of the main aspects of Egyptian civilization. The author contrasts these two different museographic visions against the background of a critical recapitulation of the history of the Egyptian section of the Museum and of the collections it is composed of.

Su Francesco Cicino da Caiazzo (con una possibile aggiunta)

Donato Salvatore

La chiesa di Santa Maria a Piazza ad Aversa è un edificio di antichissima fondazione risalente all'XI secolo: presenta una pianta basilicale a tre navate con transetto e abside frutto della ricostruzione avviata dopo il 1349 a seguito di un violento terremoto e degli interventi di recupero della struttura originale, profondamente alterata in età barocca, condotti negli anni Sessanta del secolo scorso¹. Essa conserva, oltre a notevoli e sufficientemente note testimonianze di scuola giottesca, in parte emerse durante i restauri novecenteschi², alla parete destra della navata centrale un affresco in forma di trittico incorniciato da paraste e sormontato da una lunetta che raffigura la *Vergine con il Bambino in trono tra san Nicola di Bari e sant'Antonio da Padova* e, in alto, la *Trinità affiancata da due Angeli* (fig. 1). Ad onta delle vaste lacune e del considerevole impoverimento della superficie pittorica, che ne pregiudicano sensibilmente la lettura e consentono solo parzialmente di apprezzarne la qualità esecutiva, il dipinto murale è stato ragionevolmente riferito alla mano di Francesco Cicino da Caiazzo da Giuseppe Alparone, nel 1969³.

La personalità artistica del pittore si era venuta allora da poco delineando a partire dalla decisiva identificazione dell'opera cui si riferisce il documento del 2 marzo 1498, pubblicato da Gaetano Filangieri⁴. Si deve a Raffaello Causa la proposta avanzata nel 1952 e poi, più ampiamente articolata nel 1957, quindi stabilmente accolta, di riconoscere nel dipinto su tavola con la *Madonna in trono tra san Pietro e san Paolo* della chiesa napoletana di San Paolo Maggiore il dipinto commissionato a «magister Franciscus Cycinus» per la cappella dedicata ai Santi Pietro e Paolo edificata all'interno della chiesa di San Paolo Maggiore, che per contratto doveva rappresentare «figuram Virginis Marie cum figura Domini Nostri Jesu Xpisti in gremio in etate puerili et ad dexteram

ipsius figuram beati Petri apostoli cum vestimentis coloratis ad arbitrium dicti magistri Francisci cum clavibus in manu et ad sinistram facere figuram beati Pauli apostoli» su fondo d'oro, con lunetta e predella dal soggetto imprecisato, entro una cornice di legno intagliato e scolpito, per complessivi palmi 14 di altezza per 8 di larghezza, al prezzo di 40 ducati, che gli furono completamente corrisposti entro la fine del mese di novembre di quello stesso anno⁵ (fig. 2). Lo stesso artista risulta documentato a Napoli già diversi anni prima, più precisamente il 27 maggio 1491, in relazione con Berardino de Bernardo, cancelliere di Alfonso d'Aragona, duca di Calabria, per la decorazione dell'organo della chiesa napoletana di Santa Maria della Pietà, le cui ante gli è richiesto di dipingere con le figure della Vergine Annunciata e dell'Angelo annunciante nella parte interna e con San Giorgio o altre figure, a scelta del committente, sui lati esterni. L'impresa decorativa è andata perduta, ma dal documento, pubblicato anch'esso da Filangieri, è possibile desumere il luogo d'origine di Francesco Cicino, che si specifica essere «de Cayacia», ovvero Caiazzo, in Terra di Lavoro⁶.

Sulla base dello stile manifestato dall'artista nella tavola di San Paolo Maggiore del 1498, la cui dichiarata vicinanza ai modi di Antoniazio Romano risultava implicitamente suffragata dall'attribuzione negli *Indici* del Berenson del dipinto napoletano proprio al pittore laziale⁷, Causa assegnava convincentemente a Cicino un piccolo gruppo di dipinti che, confermati al pittore di Caiazzo a più riprese, costituiscono tuttora il nucleo essenziale della sua produzione pittorica⁸. Si tratta, a volerli citare nel più probabile ordine cronologico, dell'affresco della Cappella Pontano di Napoli, che rappresenta la *Vergine tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista* (fig. 3) e, nella lunetta in alto, *Angeli in adorazione della*



1. Francesco Cicino da Caiazzo, *Vergine con il Bambino in trono tra san Nicola di Bari e sant'Antonio da Padova*; in alto: *Trinità affiancata da due Angeli*, dipinto murale. Aversa, chiesa di Santa Maria a Piazza.

Croce, anch'esso già erroneamente elencato negli *Indici* del Berenson del 1932 sotto il nome di Antoniazio Romano⁹, la cui più plausibile datazione segue di poco il completamento della cappella dedicata dall'illustre umanista e segretario del re Ferrante d'Aragona a San Giovanni Evangelista, nel 1492¹⁰, a ridosso, cioè, dell'opera perduta, ma documentata al 1491, realizzata anch'essa per un committente di spicco della corte aragonese, così da lasciare intendere il ruolo di prestigio che Francesco Cicino aveva saputo guadagnarsi nella capitale del Regno; del trittico centinato con la *Madonna col Bambino in trono tra san Francesco* (?) – almeno inizialmente doveva trattarsi di «san Giacomo», il cui nome si legge nel campo dell'aureola, e per la presenza del bastone del pellegrino, sostituito dalla piccola croce in legno tuttora visibile – e *san Sebastiano, Cristo in pietà tra la Maddalena e san Giovanni Evangelista*, nella lunetta e, nella predella, *Cristo risorto tra i dodici Apostoli*, in cui alle spalle delle figure del registro principale si sovrappone al fondo d'oro un sommario paesaggio di rocce e di verdeggianti colline (fig. 4). Ad esso sembra convenire una datazione prossima al 1504, quando la committente Drusia Brancaccio,

indicata dall'iscrizione dedicatoria che corre sulla cornice al di sopra delle tavole del registro centrale, donava tutti i suoi beni ai domenicani per la salvezza della sua anima e per il mantenimento della cappella di recente fondazione dedicata a San Sebastiano in San Domenico Maggiore¹¹. Descritto da De Dominicis ancora nella sua originaria collocazione e da lui assegnato a Pietro e Polito del Donzello¹², il dipinto è poi pervenuto al Museo di Capodimonte, dove si conserva anche l'altra opera attribuita da Causa a Francesco Cicino. Di incerta provenienza¹³ e datazione, sebbene convenga considerarla stilisticamente – in ragione di un descrittivismo più ricercato e di una luce più ferma e avvolgente – più vicina al secondo che non al primo dei dipinti citati, la tavola, che si presenta ampiamente lacunosa dopo la rimozione di incongrue e deturpanti integrazioni pittoriche, raffigura la *Madonna con il Bambino*, identificata come «Regina Pacis» dall'iscrizione che la accompagna, incoronata da una coppia di *Angeli in volo* e affiancata dai *santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria*, tra i quali alla presenza di un angelo di ridotte dimensioni si svolge un incontro di riconciliazione (fig. 5)¹⁴. Causa, inoltre, riferiva a Cicino anche una *Madonna con il Bambino in trono* proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Rotonda a Napoli – esposta dopo il restauro alla Mostra didattica del 1951-1952¹⁵ – poi più correttamente attribuita dalla Di Dario Guida, nel 1976, a Cristoforo Faffeo¹⁶ e «alcune tavole della Cattedrale di Piedimonte d'Alife» che oggi sono ritenute, a giusta ragione, opere di Stefano Sparano¹⁷, pittore anch'egli di Caiazzo, ma di qualche anno più giovane e per il quale è stato anche supposto un periodo di apprendistato presso la bottega di Francesco Cicino¹⁸.

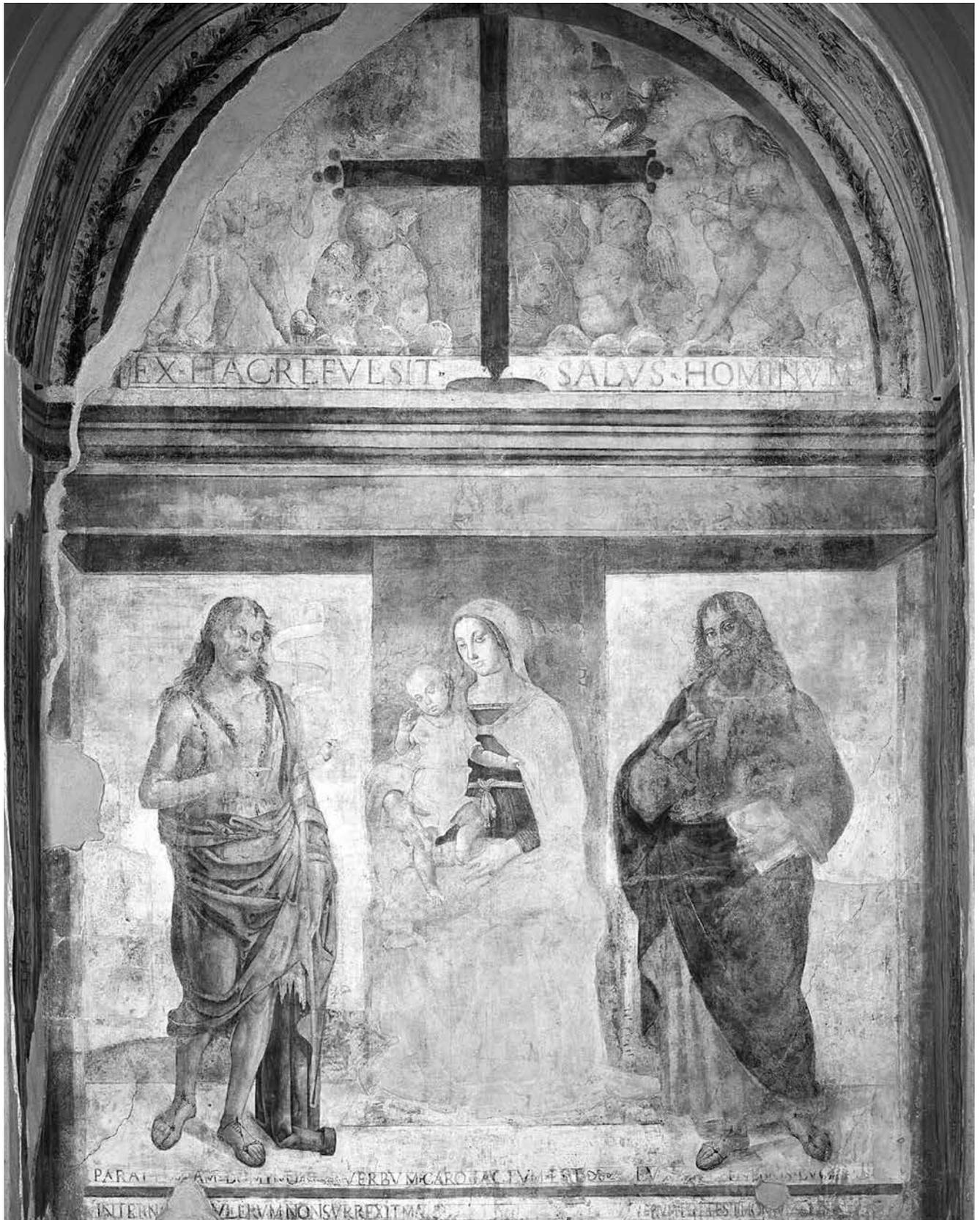
Si può, quindi, tornare, con questi riferimenti, all'affresco di Santa Maria a Piazza ad Aversa, per confermarne l'inserimento nel catalogo di Francesco Cicino proposto da Alparone – già accolto con sostanziale favore dagli studi¹⁹ e nonostante il più recente parere contrario di Fusco²⁰ – alla luce dei persuasivi confronti con la produzione già riferita al pittore, tra lo scorcio del quindicesimo secolo e l'inizio del successivo, in particolare con l'affresco della Cappella Pontano di Napoli, del quale condivide anche l'impostazione compositiva, e con la tavola con la *Regina Pacis* del museo napoletano di Capodimonte. I non molti interventi successivi dedicati a Cicino ne hanno discusso qualche ulteriore numero, dall'*Annunciazio-*



2. Francesco Cicino da Caiazzo, *Madonna col Bambino in trono tra san Pietro e san Paolo*, tempera su tavola, cm 150x190, 1498. Napoli, chiesa di San Paolo Maggiore.

ne pubblicata da Alparone nel 1974²¹, attualmente conservata nel museo di San Francesco a Folloni a Montella e, dopo il restauro cui è stata sottoposta nel 2003, ragionevolmente riferita all'attività meridionale del pittore marchigiano Francesco da Tolentino²², alla *Madonna col Bambino*, frammento di affresco staccato a massello d'ignota provenienza, conservato nel

museo napoletano di Capodimonte, plausibilmente avvicinato a Cicino da Leone de Castris²³, per l'evidente influenza di prototipi antoniazzeschi, ma che, aldilà del lamentevole e condizionante stato di conservazione, mostra in alcuni passaggi, rispetto alle opere più stabilmente accolte nella produzione del pittore, una inferiore resa formale e qualitativa,



3. Francesco Cicino da Caiazzo, *Vergine tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista e angeli in adorazione della Croce*, dipinto murale. Napoli, Cappella Pontano.



4. Francesco Cicino da Caiazzo, *Madonna con il Bambino in trono tra san Francesco (?) e san Sebastiano*; nella lunetta: *Cristo in pietà tra la Maddalena e san Giovanni Evangelista*; nella predella: *Cristo risorto tra i dodici apostoli*, polittico, olio su tavola. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

fino all'altro frammento di affresco, anch'esso raffigurante la *Madonna con il Bambino* (fig. 6), unico residuo della decorazione quattrocentesca della Cappella di Sant'Agnese a Caiazzo, luogo d'origine del pittore. La cappella, di fondazione trecentesca, fu rinnovata intorno al 1491 – che è la data che si legge sul monumentale portale d'accesso – e annessa all'originario palazzo di famiglia²⁴ dall'abate Leonardo Egizio, primicerio della cattedrale caiatina ed Elemosiniere Maggiore del re Ferdinando d'Aragona, morto nel 1494 e sepolto nella stessa cappella, perciò detta anche degli Egizi²⁵. Nel sacello, restaurato dopo il terremoto del 1980²⁶, il dipinto è stato murato al di sopra del pregevole sepolcro tardo quattrocentesco di Leonardo Egizio e, benché in stato di conservazione non ottimale, mostra rilevanti affinità con la pala della *Regina Pacis*, per il confronto possibile tra il volto della *Madonna* e quello della *Santa Caterina d'Alessandria* e per il motivo comune e poco consueto della veste del *Bambino* dai lembi simmetricamente sollevati all'altezza dei genitali, come osservato da Fusco a convinto sostegno dell'attribuzione a Cicino²⁷. Ai contributi



5. Francesco Cicino da Caiazzo, *Madonna con il Bambino (Regina Pacis) tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, tempera su tavola. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

citati occorre aggiungere la recente proposta di Letizia Gaeta relativa all'affresco di Carbonara di Teano, che rappresenta la *Madonna col Bambino tra san Sebastiano e san Rocco*²⁸: opera che appare d'impegno più limitato, a dispetto degli interessanti modelli di riferimento umbro-laziali evidenziati, e in cui la figura di *san Rocco* mostra una fattura più corsiva e verosimilmente alterata da interventi successivi²⁹.

La fisionomia artistica di Francesco Cicino, come concordemente affermato dalla critica sulla base delle opere riferitegli, evidenzia una stretta relazione con gli schemi compositivi, la monumentalità solenne e ieratica e l'intensità iconica delle figure del linguaggio pittorico di Antoniazio Romano³⁰. Cicino, come Antoniazio, predilige composizioni rigorosamente prospettiche, simmetricamente calibrate, l'utilizzo diffuso dei fondi d'oro e personaggi corposi vestiti con panni dalle profonde pieghe falcate, ingentiliti da gesti eleganti che, nelle opere cronologicamente più avanzate, si accompagna-

no a ricercate preziosità decorative. Aspetto, quest'ultimo, che unito ad una più delicata caratterizzazione dei volti ha consentito di individuare uno svolgimento di progressiva assimilazione di aspetti significativi, ancorché in certa misura esteriori, dello stile umbro-romano, in particolare del Pintoricchio. Già Causa, nel 1957, poteva parlare di «un percorso che va dall'adesione rigorosa al portato antoniazzesco ad una più facile aderenza al decorativismo corsivo di carattere umbro-romano»³¹, definendo un itinerario pittorico che è ancor oggi sostanzialmente da condividere, sebbene lo studioso assegnasse a Cicino, nell'occasione, i dipinti di Piedimonte Matese in cui la componente pintoricchiesca è più evidente ma che, come detto, sono stati ricondotti più correttamente alla mano del conterraneo Stefano Sparano³². È già stato sottolineato come nella tavola documentata di San Paolo Maggiore la disposizione più avanzata dei santi rispetto al trono della Vergine riproponga lo schema compositivo adottato da Antoniazio nella pala datata 1487 della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, proveniente da Poggio Nativo³³, e quanto siano numerosi i possibili confronti tra le fisionomie dei protagonisti dei dipinti di Cicino e le figure di Antoniazio, specie nel ricco campionario di Madonne con il Bambino offerto da entrambi i pittori. Ancora nel trittico commissionato da Drusia Brancaccio intorno al 1504, pur misurandosi più direttamente con l'elegante ricercatezza formale della pittura del Pintoricchio, Cicino mantiene nelle figure laterali di san Francesco e di san Sebastiano ancora saldo il vincolo con il robusto plasticismo di Antoniazio.

Il riconosciuto rapporto di stile di Francesco Cicino con Antoniazio Romano trova conferma in un documento pubblicato da Costantino Corvisieri³⁴, che rappresenta anche la più antica notizia che è possibile riferire a Francesco Cicino da Caiazzo. Esso ne attesta la presenza a Roma nel 1486, in contatto con la bottega di Antoniazio Romano, ma in circostanze piuttosto drammatiche: i beni di «quidam magister Franciscus Caiaza pictor» sono stati sottoposti a sequestro, e con il ricavato della vendita la Camera Apostolica dispone la consegna ad Antoniazio Romano di cinque ducati d'oro, 7 carlini e 1 grosso a titolo di risarcimento del debito maturato nei suoi confronti dal detto Francesco pittore, accusato di omicidio. Nulla sappiamo di una attività di Cicino nella città pontificia, presumibile ma di durata impossibile da definire,

né quale sia stato il grado di autonomia che il pittore di Caiazzo poté guadagnarsi durante questa permanenza, sicché, pur considerando che nel documento del 1486 è ricordato come «magister», mancano elementi di sostegno per riconoscere il suo contributo prevalentemente tra i numerosi interventi che, commissionati ad Antoniazio, il pittore romano affidava alla ampia schiera dei suoi aiuti, o se ci sono margini concreti per individuarne l'attività in opere condotte più o meno autonomamente, come provava a suggerire Alparone, nel 1972, nel riferire al pittore di Caiazzo, pur senza fare menzione del documento reso noto da Corvisieri, un frammento di affresco raffigurante la *Madonna col Bambino* della chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani a Roma, distinguendolo, così, da più generici prodotti della bottega di Antoniazio³⁵. Né pare che il rapporto con Antoniazio dovette interrompersi a seguito delle disavventure giudiziarie occorse a Cicino, dal momento che la pala napoletana di San Paolo Maggiore, documentata al 1498, mostra, con ogni evidenza, come già ricordato, di confrontarsi con la tavola di Antoniazio Romano del museo di Palazzo Barberini, firmata e datata 1487 sul pilastro a destra del trono, un anno dopo, quindi, gli eventi suggeriti dal documento della Camera Apostolica.

Ad ogni modo Francesco Cicino, evidentemente scampato ai rischi giudiziari e alla condanna a morte, è documentato a Napoli nel 1491, giuntovi non si sa da quanto tempo ma già in posizione di rilievo se, come detto, è chiamato a rispondere alla richiesta del cancelliere del duca d'Aragona. Quell'attestazione documentaria per un'opera non più rintracciabile costituisce la più precoce testimonianza di una prolungata attività di immaginabile successo che si svolge fin oltre il crinale del nuovo secolo principalmente nella capitale del Regno e nei territori a nord di Napoli, ai quali, peraltro, era legato per nascita, lungo un percorso sostanzialmente parallelo, piuttosto che subalterno, a quello di Cristoforo Faffeo, riconosciuto interprete in area meridionale dei modi pittorici di derivazione umbro-romana – a partire dalla lucida ricostruzione della sua personalità avanzata da Di Dario Guida nel 1976³⁶ – e più volte indicato come essenziale riferimento per il Caiatino.

Alla luce della ricostruzione della produzione pittorica di Francesco Cicino, fin qui sommariamente illustrata, sembra possibile proporre al pittore di Caiazzo anche un'ulteriore opera che – senza smentire il determinante ascendente della

cultura figurativa romana, in particolare di Antoniazzo, concordemente sostenuto dagli studi – lascia emergere un significativo arricchimento delle influenze che Cicino trae da quello specifico contesto e da quello più direttamente napoletano.

Si tratta del quattrocentesco dipinto murale raffigurante l'Adorazione dei pastori (fig. 7), posto alla parete della navata destra della già ricordata chiesa di Santa Maria a Piazza ad Aversa³⁷, la stessa che ospita l'affresco con la Vergine con il Bambino in trono tra san Nicola di Bari e sant'Antonio da Padova e relativa lunetta, dal quale siamo partiti³⁸. Delimitato da una incongrua cornice di stucco di ordinaria e più recente fattura, questo secondo affresco della chiesa aversana si presenta ampiamente lacunoso ai margini e largamente impoverito nella materia pittorica ma di lettura ancora sufficientemente agevole. Al centro è rappresentata la Vergine inginocchiata in preghiera davanti al piccolo Bambino Gesù adagiato su un lembo della veste azzurra della Madre e riscaldato dal fiato del bue e dell'asino, rappresentati in secondo piano; alle spalle della Madonna compare, seduto, un pensieroso san Giuseppe, mentre, sul lato opposto, un gruppo di pastori, ormai giunto al cospetto della Sacra Famiglia, rende devoto omaggio al Divino Figliolo, sullo sfondo di un paesaggio montuoso. Colpisce, nel dipinto, l'inconsueta configurazione architettonica del fondo, dall'aspetto imponente di semidistrutta rovina, che sostituisce la più tradizionale capanna. Robusti pilastri sostengono archi a tutto sesto che introducono ad un vano dal limpido disegno prospettico, che presenta, sulla parete più lontana, un'apertura incorniciata da colonne con capitelli compositi e timpano triangolare; la struttura voltata appare parzialmente crollata e appoggiata ad un solido muro caratterizzato da un rivestimento a bugne aggettanti a punta di diamante, interrotto in alto da una fregio scolpito a rilievo con motivi decorativi all'antica. Gli elementi architettonici appena descritti e il loro utilizzo in pittura trovano significativo riscontro nell'ambito napoletano. La parete bugnata alle spalle di San Giuseppe richiama inevitabilmente alla mente la facciata del palazzo napoletano dei Sanseverino, principi di Salerno, realizzato da Novello da Sanlucano nel 1470, come attesta l'iscrizione ancora oggi murata sulla facciata esterna dell'edificio successivamente trasformato nella chiesa del Gesù Nuovo³⁹. Inoltre, la scelta di rappresentare un edificio



6. Francesco Cicino da Caiazzo, *Madonna con il Bambino*, affresco. Caiazzo, Cappella di Sant'Agnese.

parzialmente in rovina quale imponente fondale architettonico trova un significativo precedente nel dipinto con il *Martirio di san Sebastiano e santa Caterina* attribuito a Francesco Pagano della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, che già Ferdinando Bologna, nel 1977, riconoscendone la provenienza napoletana, aveva messo in relazione con la articolata diffusione in città dei modi della pittura ferrarese⁴⁰. Non va poi trascurato il fatto che nell'affresco di Aversa tale impianto architettonico ha particolarità che rimandano, più specificamente, a esempi sussistenti o perduti di architettura napoletana di fine Quattrocento, sul tipo delle cappelle Piccolomini, Terranova e Tolosa della chiesa di Monteoliveto e della distrutta villa di Poggioreale, realizzata per il duca di Calabria, Alfonso d'Aragona, su progetto di Giuliano da Maiano a partire dal 1487 e già in uso alla morte di quest'ultimo nel 1490⁴¹.



7. Francesco Cicino da Caiazzo (qui attribuito), *Adorazione dei pastori*, dipinto murale. Aversa, chiesa di Santa Maria a Piazza.

I confronti sono possibili con la tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino tra san Pietro e san Paolo* della chiesa napoletana di San Paolo Maggiore, collegata da Causa⁴² al documento di commissione a Francesco Cicino da Caiazzo del 1498: si veda la forma della testa con l'ampia fronte tondeggiante del pastore di Aversa accanto a quella di san Pietro del quadro napoletano, come pure il naso dritto e sottile, la bocca minuta e il taglio a mandorla degli occhi piccoli dei due personaggi nei rispettivi dipinti; un analogo gusto decorativo si manifesta nel fregio all'antica che serra in alto la parete a bugne dell'edificio, alle spalle di san Giuseppe, nell'affresco di Aversa e in quello che fa da ricercato basamento all'esedra prospetticamente misurato del trono della Vergine napoletana, similmente presente pure nei gradini del trono della *Madonna della Pace*, al quale ultimo dipinto l'affresco di Aversa si avvicina anche per una certa qual 'libera' sproporzione delle figure. La data 1498 della tavola

di San Paolo Maggiore fornita dal documento reso noto da Filangieri dovrà orientare anche la cronologia dell'affresco di Santa Maria a Piazza ad Aversa⁴³.

Sul versante romano, accanto ai pur riconoscibili e attesi riferimenti alla pittura di Antoniazzo – sul tipo della *Natività* della Galleria di Palazzo Barberini – l'*Adorazione dei pastori* di Aversa appare più direttamente esemplata sul dipinto rappresentante l'*Adorazione dei pastori e san Girolamo* che Pintoricchio realizza – verosimilmente tra il 1488 e il 1490 – per l'altare della cappella di Domenico Della Rovere nella chiesa romana di Santa Maria del Popolo, come chiarisce esplicitamente la figura del san Giuseppe di Aversa, la cui fisionomia e la cui disposizione sono, con ogni evidenza, una riproposizione di quelle dello stesso santo – fermo in un identico gesto di meditata riflessione con la mano destra accostata alla guancia e l'altra mano che regge il bastone appoggiato alla gamba sinistra – dipinto dal pittore umbro a Roma⁴⁴. La conoscenza



8. Ignoto pittore quattrocentesco, *Adorazione dei pastori*, dipinto murale, frammento. Nola, chiesa di San Biagio, controfacciata.

da parte di Francesco Cicino dell'opera di Pintoricchio, già maturata nel periodo della documentata presenza del pittore di Caiazzo a Roma, nel 1486, verosimilmente prolungatasi di qualche tempo o rinnovatasi oltre quella data, suggerisce di motivare la già ricordata presenza nell'affresco di Aversa e in altre opere di Cicino di fregi decorativi all'antica come un riferimento diretto alle 'grottesche' dell'artista umbro presenti nella cappella di Santa Maria del Popolo piuttosto che come esito esclusivo dell'influenza di Antoniazio, il quale, a sua volta aggiornatosi sugli esempi pintoricchieschi, introduce una ornamentazione all'antica alla base del trono nella tavola del Museo Diocesano di Capua, databile al 1489⁴⁵.

Se condivisa, l'attribuzione a Francesco Cicino dell'affresco di Aversa permette di riconoscere al pittore di Caiazzo modi compositivi significativamente meno convenzionali di quelli tradizionalmente riferitigli: più sciolti, a carattere più marcatamente narrativo e, quindi, non esclusivamente assoggettati

ad un'organizzazione rigidamente simmetrica delle figure impostata secondo i canoni della *Sacra Conversazione*, cari alla più iconica tradizione quattrocentesca romana e meridionale.

In altri termini, il riferimento a Francesco Cicino dell'*Adorazione dei pastori* di Santa Maria a Piazza ad Aversa sembra in grado di garantire al pittore di Caiazzo un profilo artistico più articolato e, di conseguenza, qualitativamente più originale e cospicuo, rispetto agli stretti vincoli rappresentativi di solenne ma invariabile iconicità e alle rigorose simmetrie compositive, entro i quali è stato fin qui sostanzialmente costretto. Inoltre, l'opera aversana offre un ulteriore elemento di riflessione sul ruolo svolto dall'artista nella diffusione dei modi umbro-romani, legati in particolare a Pintoricchio, in ambito meridionale, che vengono ad arricchire il più severo portato dei modelli di Antoniazio Romano, sui quali il pittore si è, presumibilmente, formato e che, presenti ancora nella pala del 1498 di San Paolo Maggiore, non abbandonerà mai, del tutto.

L'affresco di Aversa, infine, per analogia di riferimenti e cronologia, deve essere avvicinato alla tavola dipinta da Cristoforo Faffeo per la chiesa di Santa Maria dei Longobardi (o Lombardi) di Novi Velia, anch'essa di riconosciuta derivazione dal prototipo romano del Pintoricchio e per la quale è concordemente accolto il collegamento al documento del 12 maggio 1497, reso noto ancora una volta da Filangieri⁴⁶.

¹ Sulla chiesa di Santa Maria a Piazza ad Aversa si vedano: G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa. Frammenti storici. Con documenti editi ed inediti*, Napoli, Tipografia di Gaetano Cardamone, 1858, II, pp. 360-371; R. VITALE, *La Chiesa Parrocchiale di S. Maria a Piazza in Aversa*, Aversa 1939; A. CECERE, *Una testimonianza di cultura medievale: la chiesa parrocchiale di Santa Maria a Piazza*, in «..consuetudini aversane», II, 1988-1989, 6, pp. 5-20; P. FARDELLA, *Itinerario 3, in Itinerari aversani*, a cura di Muse & Musei, Napoli 1991, pp. 139-143; A. CECERE, *Guida di Aversa in quattro itinerari e due parti*, supplemento della rivista «..consuetudini aversane», Aversa 1997, pp. 80-84; A. CECERE, L. SANTAGATA, *Guida storico-artistica della istituenda Provincia di Aversa*, Aversa 2000, pp. 42-46; F. ALLEGRO, *S. Maria a Piazza*, in *Aversa Sacra. Guida alle chiese della città*, Aversa 2001; A. CECERE, *Magna anima Aversæ civitatis. La grande anima della città di Aversa. Itinerari d'arte e di storia*, Napoli 2004, p. 115.

² C. LORENZETTI, *La corrente pittorica romana e senese e la tradizione locale in alcuni dipinti inediti della Campania*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXX, 1937, p. 426; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, p. 145, nota 153; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, p. 415; P. FARDELLA, *op. cit.*, pp. 142-143.

³ G. ALPARONE, *Francesco Cicino ed altri appunti storico artistici*, Napoli 1969, pp. 16-17. In precedenza giudicato di Francesco da Tolentino da C. LORENZETTI, *Nuove documentazioni di forme pittoriche melozziane e antoniazzesche a Napoli*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXXI, 1937, p. 181, ed elencato, senza ulteriori precisazioni, tra le opere attribuite al pittore marchigiano da G. TOSCANO, *Francesco da Tolentino e Andrea da Salerno a Nola. Sulla pittura del primo Cinquecento a Napoli e nel Viceregno*, Cicciano (NA) 1992, p. 50. Il nome di Francesco Cicino da Caiazzo in relazione all'opera è ribadito da A. CECERE, *Una testimonianza*, cit., p. 15; P. FARDELLA, *op. cit.*, p. 143; F. ALLEGRO, *op. cit.*, pp. 6-7, 26-27. Il santo francescano alla sinistra della Vergine è erroneamente indicato come «san Giovanni della Marca» da R. VITALE, *op. cit.*, p. 10, e da A. CECERE, *Una testimonianza*, cit., p. 15, mentre L. MOSCIA, *Aversa. Tra vie, piazze e chiese. Note di storia e di arte*, Napoli-Roma 1997, pp. 195-196, identifica senza fondamento i personaggi laterali dell'affresco con «papa Innocenzo III» e «san Francesco d'Assisi»; non ha riscontro, infine, la notizia riferita da L. FUSCO, *Francesco Cicino da Caiazzo*, in «Le Radici & il Futuro», I, 2003, 1, secondo la quale Alparone citi come di Cicino due affreschi della chiesa aversana, il secondo dei quali, non identificabile, raffigurante la Vergine in trono con Bambino tra san Nicola di Bari (?) e un santo Vescovo.

⁴ G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie della provincia napoletana*, Napoli 1883-1891, III, 1885, pp. 118-121; V, 1891, p. 122.

⁵ R. CAUSA, *La I^a Mostra Didattica di Restauri al Museo S. Martino*, estratto da «Napoli – Rivista Municipale» edita a cura del Comune di Napoli, 1952, pp. 6-7; IDEM, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957, p. 18. Il collegamento tra documento e opera si direbbe già positivamente intuito da A. DE RINALDIS, *Guida d'Italia del Touring, Ita-*

I due dipinti, tuttavia, pur richiamandosi ad un comune modello, mostrano un rispettivo grado di autonomia interpretativa che, se da un lato giunge a conferma del significativo intreccio culturale tra Faffeo e Cicino basato su un condiviso indirizzo stilistico di matrice romana, dall'altro esclude pur intravisti rapporti di dipendenza⁴⁷.

lia Meridionale, Milano 1927, II, p. 167, che riferisce la tavola direttamente a Francesco Cicino da Caiazzo, come precisato da C. LORENZETTI, *Nuove documentazioni*, cit., p. 190.

⁶ G. FILANGIERI, *op. cit.*, III, 1885, pp. 118-121; V, 1891, p. 122; W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910, p. 158, ricorda entrambi i documenti, senza ulteriori precisazioni.

⁷ B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932, p. 27; già in IDEM, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, II ed., New York-London 1911, p. 135. Nell'edizione londinese del 1968 degli *Indici*, p. 16, il dipinto non è più citato tra quelli rubricati sotto il nome di Antoniazio Romano, né compare sotto altro nome. C. LORENZETTI, *Nuove documentazioni*, *op. cit.*, p. 190, ricordandone il riferimento a Francesco Cicino avanzato da De Rinaldis (cfr. *supra*, nota 4), valuta assai severamente il dipinto, considerato di molti gradi inferiore alla qualità pittorica delle opere autografe di Antoniazio.

⁸ R. CAUSA, *Pittura napoletana*, cit., p. 18: «la tavola di Drusia Braccaccio delle Gallerie di Capodimonte (c. 1504), la *Madonna della Pace* dei depositi delle Gallerie di Capodimonte (...) un affresco della Cappella del Pontano»; condividono l'attribuzione a Cicino delle opere citate da Causa G. ALPARONE, *Francesco Cicino*, cit., 1969, *passim*, pur manifestando dubbi sulla «meno convincente» e «meno raffinata» *Madonna della Pace*; M. ROTILI, *Cicino, Francesco, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma 1981, che giudica pur autografa ma «meno serrata» la medesima tavola; P. LEONE DE CASTRIS, *Inizi di Stefano Sparano*, in «Antichità viva», 2/3, 1986, p. 17; F. NAVARRO, *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. ZERI, II ed. aggiornata e accresciuta, Milano 1987, pp. 464, 599-600; P. LEONE DE CASTRIS, in *Pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, Bergamo 1996, pp. 235-237; IDEM, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 53-54, nn. 21-22; L. GAETA, *Madonne e regine. Ad un passo da Caiazzo*, in «Kronos», 15, 2013, p. 159.

⁹ B. BERENSON, *Italian Pictures*, cit., p. 27, ancora presente nell'edizione del 1968, p. 16. Per C. LORENZETTI, *Nuove documentazioni*, cit., p. 190, di un ignoto seguace di Antoniazio.

¹⁰ Sull'autore del progetto architettonico della Cappella Pontano, eretta nel 1492 – secondo Bernardo De Dominicis sulla base di più antichi disegni del suo ineffabile architetto Andrea Ciccione [B. DE DOMINICIS, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003, I, p. 228] – non vi è ancora certezza: nessuna delle ipotesi avanzate dagli studiosi ha trovato consenso unanime; cfr., da ultimo, M.T. COMO, *Nuove acquisizioni sulla Cappella Pontano: il contesto originario e l'architettura*, in «Rinascimento meridionale», 7, 2016, pp. 35-48, 64.

¹¹ L. DE LA VILLE SUR-YLLON, *Di un quadro attribuito ai fratelli Del Donzello*, in «Napoli nobilissima», I, 1892, 8, pp. 120-122.

¹² B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., p. 338; P. LEONE DE CASTRIS, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, cit., pp. 54-55, con bibliografia precedente.

¹³ Tuttavia L. FUSCO, *op. cit.*, p. 33, ne suggerisce plausibilmente la provenienza originaria dalla chiesa napoletana di Santa Maria della Pace per la presenza nel Museo Civico di Castel Nuovo di uno stemma, già parte del corredo scultoreo di quella chiesa, raffigurante una scena di riappacificazione analoga a quella dipinta sulla tavola; cfr. E. BERNICH, *Statue e frammenti architettonici della prima epoca aragonese*, in «Napoli nobilissima», XV, 1906, p. 8; P. LEONE DE CASTRIS, *Castel Nuovo: il Museo Civico*, Napoli 1990, pp. 106-107.

¹⁴ P. LEONE DE CASTRIS, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, cit., pp. 53-54, con bibliografia precedente.

¹⁵ ^{1A} *Mostra Didattica del Restauro – Museo di S. Martino*, cat. mostra, Napoli 1951-1952, Napoli s.d. [ma 1951], p. 9. La scheda del catalogo riferiva l'opinione di Raffaello Causa, che riportava correttamente nell'ambito della produzione pittorica meridionale il dipinto già considerato da C. LORENZETTI, *Nuove documentazioni*, cit., pp. 182-188, un prodotto d'importazione romana di rimarchevole qualità esecutiva da assegnare al giovane Melozzo da Forlì.

¹⁶ M.P. DI DARIO GUIDA, *Arte in Calabria. Ritrovamenti. Restauri. Recupero*, cat. mostra, Cosenza-Cava dei Tirreni 1976, pp. 62-63; D. SALVATORE, *Dipinti d'influenza romana a Napoli nella seconda metà del Quattrocento. Novità su Cristoforo Faffeo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, Quaderni, 1/2, 2000, p. 137.

¹⁷ F. ABBATE, *La pittura napoletana fino all'arrivo di Giorgio Vasari (1544)*, in *Storia di Napoli*, Napoli-Cava dei Tirreni 1972, V, II, pp. 839, 888; F. ABBATE, in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, cat. mostra, Padula 1986, a cura di G. PREVITALI, Firenze 1986, pp. 267-269; P. LEONE DE CASTRIS, *Inizi*, cit., pp. 16-17.

¹⁸ P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. BRIGANTI, II ed. aggiornata e accresciuta, Milano 1988, p. 474.

¹⁹ M. ROTILI, *op. cit.*; F. NAVARRO, *op. cit.*, p. 600; P. LEONE DE CASTRIS in *Pittura murale*, cit., pp. 235-237, oltre ai titoli richiamati a nota 3.

²⁰ L. FUSCO, *op. cit.*, p. 25, che troppo prudentemente preferisce assegnare la pala commissionata da Drusia Brancaccio, l'affresco della cappella Pontano e «gli affreschi (?) di Santa Maria a Piazza ad Aversa» ad «autori ignoti che hanno avuto per modello, come Cicino, la pittura umbro-romana di fine Quattrocento».

²¹ G. ALPARONE, *Appunti per lo studio della pittura del Rinascimento nell'Italia Meridionale. Un'Annunciazione di Francesco Cicino*, in «Rassegna d'arte», n.s. a cura di G. ALPARONE, III, 1974, 7/8, pp. 38-40. Si tratta di una lunetta mutila su tavola utilizzata come parte del telaio di una tela del Seicento, emersa inaspettatamente, come informa Alparone, nel corso di un intervento di restauro.

²² Cfr., da ultimo, A. CUCCINIELLO, in *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, cat. mostra, Avellino 2012, a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli 2012, pp. 98-99. L'Angelo dell'Annunciazione che occupa il registro inferiore della parete dell'ex refettorio del convento di Santa Maria la Nova a Napoli offre il miglior confronto possibile con l'analoga figura della tavola in questione.

²³ P. LEONE DE CASTRIS, in *Pittura murale*, cit., pp. 235-237; IDEM, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, cit., p. 54.

²⁴ Il palazzo, fatto oggetto d'intervento di ripristino sul finire dell'Ottocento, è attualmente adibito a sede scolastica.

²⁵ L. FUSCO, *op. cit.*, pp. 24, 31-32.

²⁶ L. MORRICA, *Caiazzo. Cappella di S. Agnese*, in *Terremoto e restauro dieci anni di esperienze*, cat. mostra, Caserta 1990-1991, Caserta 1990, pp. 140-143; ripreso da S. CRISTIANO, *Architettura religiosa a Caiazzo*, in «Le Radici & il Futuro», I, 2003, 1, pp. 37-48, in part. p. 47.

²⁷ L. FUSCO, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ L. GAETA, *op. cit.*, pp. 157-164.

²⁹ Da segnalare, per completezza, E. CAPPARELLI, *La pittura del tardo Quattrocento a Cave. Incidenze Napoli-Roma*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. CAVALLARO, S. PETROCCHI, Roma 2013, pp. 317-347, in part. pp. 317-320, 329-332, con proposte di aggiunte alla cerchia del pittore di Caiazzo, sulla base di confronti che appaiono piuttosto generici, di un piccolo gruppo di affreschi tardo-quattrocenteschi di qualità disomogenea conservati in due chiese della località laziale di Cave, di difficile accoglimento, ancorché in precario stato di conservazione. Non più giudicabile è, invece, il trittico murale della chiesa di Santa Maria del Paradiso a Oliveto Citra annessa al convento francescano fondato nel 1500 e, alla fine dell'Ottocento, adibito a ospedale, assegnato a Cicino da G. ALPARONE, *Francesco Cicino*, cit., 1969, p. 17, limitatamente al gruppo centrale con la *Madonna e il Bambino* (all'intervento di aiuti Alparone riferiva i *Santi laterali: san Giovanni Battista e una santa non identificabile*, ma da L. FUSCO, *op. cit.*, p. 21, descritto come *Madonna con Bambino tra santa Rosa da Viterbo e san Giovanni Battista*; vedilo riprodotto in G. ALPARONE, *Quattrocento napoletano. Arte di Riccardo Quartararo a Torre Annunziata*, in «Arte cristiana», n.s., LXXVI, 1988, p. 218, fig. 2; tuttavia, la foto conservata presso l'Archivio fotografico del Polo Museale della Campania di Napoli a Castel Sant'Elmo – A.F.S.G. 3717RLX – documenta la presenza anche di una lunetta di coronamento con il *Padre Eterno* dai caratteri stilistici che appaiono coerenti con il resto del dipinto), giacché andato distrutto, insieme a tutto l'edificio – gravemente danneggiato e successivamente abbattuto – in conseguenza del terremoto del 1980. Sul convento e la chiesa cfr. R. PALUMBO, *La Terra dell'Oliveto*, Colliano (SA) 2002, pp. 197-205. Costituisce, infine, solo una mera suggestione la possibilità di identificare con Francesco Cicino quel non meglio specificato «Mastro Francesco Pittore» ricordato come autore, nel 1501, dei *Santi Pietro e Paolo* già ai lati dell'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata ad Aversa. Cfr. L. MOSCIA, *op. cit.*, p. 43.

³⁰ Oltre ai titoli citati alle note precedenti, cfr. anche A. CAVALLARO, *Antoniazio Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992, pp. 139-141.

³¹ R. CAUSA, *Pittura napoletana*, cit., p. 18.

³² Cfr. *supra*, nota 17.

³³ A. CAVALLARO, *op. cit.*, p. 139.

³⁴ C. CORVISIERI, *Antonazo Aquilio Romano*, in «Il Buonarroti», s. II, VI-VII, 1869, p. 159; se ne fa riferimento in A. CAVALLARO, *op. cit.*, pp. 139-141, 534; D. SALVATORE, *Dipinti d'influenza romana a Napoli*, cit., p. 137; L. FUSCO, *op. cit.*, p. 21; il testo è stato più recentemente ripubblicato in *Antoniazio Romano. Pictor Urbis (1435/1440-1508)*, cat. mostra, Roma 2013-2014, a cura di A. CAVALLARO, S. PETROCCHI, Cinisello Balsamo (MI) 2013, pp. 178-179, n. 21.

³⁵ G. ALPARONE, *Appunti per lo studio della pittura del Rinascimento nell'Italia Meridionale. Aggiunte a Francesco Cicino*, in «Rassegna d'arte», n.s. a cura di G. ALPARONE, I, 1972, 1, p. 24; D. SALVATORE, *Dipinti d'influenza romana a Napoli*, cit., p. 137; L. GAETA, *op. cit.*, p. 159; assegnato ad Antoniazio da E. GERLINI, *Un dipinto antoniazzesco nella chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani a Roma*, in «Roma», XIX, 1941, pp. 414-416, e da A. CAVALLARO, *op. cit.*, p. 234, con bibliografia precedente, considerato opera di bottega.

³⁶ Cfr. *supra*, nota 16.

³⁷ L'affresco misura cm 180 di larghezza x 100 di altezza. Nessuna plausibile indicazione sulla committenza dell'opera è possibile ricavare dal resoconto della visita pastorale di Monsignor Bernardino Morra, che nel 1602 elenca in chiesa sedici altari senza precisarne la titolarità (R. VITALE, *op. cit.*, pp. 3-4).

³⁸ Il dipinto di Santa Maria a Piazza è citato da G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa. Frammenti storici. Con documenti editi ed inediti*, Napoli, Tipografia di Gaetano Cardamone, 1858, II, p. 369 – il più appassionato studioso ottocentesco della tradizione storica e culturale della città di Aversa – che lo attribuisce, senza dichiarati riscontri

documentari, a Gaspare Ferrara: «Pittura a fresco il *Presepe* sull'altare di fabbrica (...) Comunque rovi(n)ata da' restauri vi si scorge a dritta la *calata de' magi*: a sinistra (in alto) *Betlemme*. Giudicata di Gaspare Ferrara». Non chiariscono le ragioni di questa attribuzione né offrono spunti per un più concreto e più cronologicamente stabile profilo dell'artista le ulteriori occorrenze del nome di Gaspare Ferrara nel testo di Parente; genericamente ricordato come buon esecutore di affreschi, addirittura accanto a Giotto (I, 1857, p. 100), e come autore di un non più rintracciabile dipinto, dall'incerta datazione, della chiesa aversana di San Giovanni Evangelista: «Una Madonna del Carmine con s. Gio: Evangelista e s. Aniello. Tavola di qualche conto; tra il 500 al 600; creduta per di Gaspare Ferrara. Vi è da piedi il committente o patrono in costume cavalleresco, e con un giglio in mano. Assai maltrattata dall'umidità meriterebbe restauro» (II, 1858, p. 283). Ad un artista di nome Gaspare Ferrara dedica brevi cenni biografici Bernardo De Dominici, presentandolo come valoroso condottiero e insigne architetto militare di Capua al servizio del re Alfonso II d'Aragona (B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pp. 416-417); un profilo che non solo non corrisponde in nessun caso al pittore menzionato da Parente ma che, a sua volta, si basa su notizie assolutamente non verificabili fornite, per diretta ammissione di De Dominici, da Francesco Maria Pratilli, erudito di Capua che gli studi hanno riconosciuto come inattendibile falsificatore di fonti antiche e medioevali (ivi, nota 13 a cura di F. SRICCHIA SANTORO). Su questo aspetto dell'attività di Francesco Maria Pratilli cfr. A. ZEZZA, *Bernardo De Dominici e le Vite degli artisti napoletani. Geniale imbrogliatore o conoscitore rigoroso?*, Milano 2017, p. 89.

³⁹ Ravvisano il legame con il palazzo napoletano P. FARDELLA, *op. cit.*, p. 142; F. ALLEGRO, *op. cit.*, pp. 7-8, 26-27.

⁴⁰ F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, pp. 184-189; F. SRICCHIA SANTORO, *Tra Napoli e Firenze: Diomedea Carafa, gli Strozzi e un celebre lettuccio*, in «Prospettiva», 100, 2000, p. 49; EADEM, *Francesco Pagano e Paolo da San Leocadio nella cattedrale di Valenza, in Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, a cura di A. ZEZZA, Napoli 2010, p. 60; F. SRICCHIA SANTORO, *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, in «Prospettiva», 159/160, 2015, p. 29.

⁴¹ Per una documentata sintesi sull'attività napoletana di Giuliano da Maiano e sulla edificazione della villa di Poggioreale cfr. D. SALVATORE, *Toscani a Napoli sul finire del Quattrocento. Un dipinto su tavola di Pietro del Donzello*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 8/9, 1999, pp. 104-105 e note relative. Non so dire se per ragioni connesse alla presenza

di queste strutture architettoniche d'impronta toscana, L. MOSCIA, *op. cit.*, p. 194, ancorché implausibilmente, legge nell'opera «motivi che si richiamano alla pittura sviluppata dopo il Masaccio»; più esplicitamente F. ALLEGRO, *op. cit.*, pp. 7-8, 26-27, fa riferimento a un «pittore, dotato di una buona tecnica compositiva e di una conoscenza di prima mano dell'arte Fiorentina post-masacesca».

⁴² Cfr. *supra*, nota 5.

⁴³ Alla luce delle riflessioni di carattere stilistico e iconografico sviluppate intorno all'*Adorazione dei pastori* di Santa Maria a Piazza merita almeno una citazione l'interessante frammento di affresco della controfacciata della chiesa di San Biagio a Nola, in cui si riconoscono solo parzialmente il bue e l'asino sotto una capanna dal tetto di paglia, alle spalle della quale l'angelo in volo dà l'annuncio ai pastori (fig. 6). La non disprezzabile fattura quattrocentesca del brano ancora visibile e la prestigiosa collocazione nella chiesa legata agli Orsini alimentano il rammarico per la condizione lacunosa dell'opera. A questo proposito, vale la pena ricordare che C. LORENZETTI, *Nuove documentazioni*, cit., p. 181, affermava di aver rinvenuto nella chiesa di Santa Chiara a Nola «miracolosamente ben conservato» un grande affresco con l'*Adorazione dei pastori*, ritenuto dello stesso autore – identificato con Francesco da Tolentino – del dipinto con la *Madonna col Bambino in trono e santi* di Santa Maria a Piazza ad Aversa (cfr. *supra*, nota 3); G. TOSCANO, *op. cit.*, p. 50, menziona il dipinto di Nola tra le opere disperse del pittore marchigiano.

⁴⁴ L'affresco di Aversa si trova già accostato alla cultura figurativa del Pintoricchio in A. CECERE, *Una testimonianza*, cit., p. 15; P. FARDELLA, *op. cit.*, p. 142; IDEM, *Guida di Aversa*, cit., p. 83; IDEM, *Magna anima*, cit., p. 115.

⁴⁵ D. SALVATORE, in *Rinascimento visto da sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, cat. mostra, Matera 2019, a cura di D. CATALANO, M. CERIANA, P. LEONE DE CASTRIS, M. RAGOZZINO, Napoli 2019, pp. 392-393.

⁴⁶ G. FILANGIERI, *op. cit.*, V, p. 184. Sulla tavola di Novi Velia si veda D. SALVATORE, in *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, cat. mostra, Capaccio Paestum 2017, a cura di F. ABBATE, A. RICCO, Foggia 2017, p. 42, con bibliografia precedente.

⁴⁷ M.P. DI DARIO GUIDA, *Svolgimenti e collusioni sull'asse Roma-Napoli nella pittura tra Quattro e Cinquecento*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE, F. SRICCHIA SANTORO, Catanzaro 1995, p. 128, considera Cicino «un seguace fedele di Cristoforo Faffeo», ma per una diversa valutazione del rapporto tra i due artisti cfr. D. SALVATORE, *Dipinti d'influenza romana a Napoli*, cit., 2000, p. 137; L. GAETA, *op. cit.*, p. 159.

ABSTRACT

On Francesco Cicino da Caiazzo (with a Possible Addition)

The present essay offers an overall reconstruction of the works of Francesco Cicino, born in Caiazzo and active from the late 15th century to the early 16th century both in Naples and in the territories to the north of Naples from whence he came. Reviewing documentary evidence and studies dealing with this artist, starting with the decisive connection proposed by Causa between a document dated 1498, published by Filangieri, and the altar piece in the Church of San Paolo Maggiore in Naples, it becomes evident that Francesco Cicino had a major role in the introduction and diffusion in southern Italy of a style influenced by late-15th-century Roman painting, and especially by the works of Antoniazio Romano and Pintoricchio, in support of which see the new attribution to the artist's catalogue proposed in the present text.

Novità sulla pittura napoletana del Cinquecento: Giovan Lorenzo Firello di Afragola autore del *Martirio di san Biagio* in Aversa

Paola Improda

Nel 2010 la pubblicazione di importanti ritrovamenti documentari riguardanti il polittico della chiesa di Santa Maria Maddalena in Armillis a Sant'Egidio del Monte Albino (Sa) ha portato all'attenzione della critica il nome di Giovan Lorenzo Firello, un pittore del Cinquecento napoletano fino a quel momento sconosciuto¹. Con l'atto di commissione redatto il 14 giugno 1540 il Firello si impegnava a dipingere le nove tavole della cona, con la predella e i due tondi del primo registro, seguendo le precise indicazioni iconografiche elencate nel contratto². Al pittore era riconosciuto il corrispettivo di dieci once d'oro e due botticelle di vino che gli dovevano essere recapitate nella città di Castellammare di Stabia³.

La consegna dei dipinti sarebbe dovuta avvenire entro sei mesi dalla stipula del contratto, ma l'opera fu terminata solo tre anni dopo. Nel fastigio della cona lignea, infatti, compare la scritta «VNIVERSITAS S. EGI/DII F.F. A.D. 1543»⁴.

Il polittico di Santa Maria Maddalena in Armillis (fig. 1) costituisce un'importante testimonianza della diffusione in Campania della produzione manieristica di matrice polidoresca, largamente recepita e metabolizzata nella bottega napoletana di Marco Cardisco. Giovan Lorenzo Firello risente infatti della tarda produzione del maestro calabrese, nella cui bottega deve aver gravitato, sviluppando esiti molto simili a quelli di Pietro Negroni.

I pannelli dell'imponente macchina d'altare sono stilisticamente omogenei⁵; tuttavia, non è da escludere l'intervento di almeno un collaboratore del Firello, suo pari e culturalmente affine, forse da identificare proprio col Negroni. L'intuizione di un possibile coinvolgimento di più pittori nell'opera non è nuova: infatti, prima del ritrovamento del documento che ha reso noto il nome del Firello, il polittico di Santa Maria Maddalena in Armillis era stato

attribuito al Negroni, ipotizzando che fosse intervenuto su un'opera iniziata dal Cardisco ma lasciata incompiuta a causa della morte⁶.

Nonostante l'evidenza del rinvenimento d'archivio, il riconoscimento del Firello come autore del polittico non è stato né immediato né pienamente condiviso⁷; d'altronde, la prudenza era d'obbligo, in assenza di altri documenti⁸ riguardanti la produzione dell'artista. Oggi un nuovo ritrovamento documentario permette di restituire con sicurezza un altro dipinto al Firello, consentendo di aggiungere un prezioso tassello alla ricostruzione storica del suo percorso artistico⁹.

L'opera in questione è la monumentale pala dell'altare maggiore della chiesa del convento delle monache benedettine di San Biagio ad Aversa, raffigurante il *Martirio di san Biagio* (fig. 3)¹⁰.

Stando ai documenti da me ritrovati, la pala fu realizzata tra il 1579 e il 1580 da Giovan Lorenzo Firello di Afragola¹¹.

I primi pagamenti per il dipinto risalgono al 1579 e furono riscossi dal figlio del pittore, Piero (o «Pirro»), a quel tempo curatore degli interessi del padre¹². La carpenteria lignea della cona, con cimasa, predella e altri finimenti, fu realizzata a Napoli dall'intagliatore Nunzio Ferraro¹³ e fu portata ad Aversa il 29 ottobre 1579. In quello stesso giorno si mandò a chiamare da Afragola il Firello affinché visionasse il lavoro¹⁴. La tavola fu dipinta dal pittore ad Afragola e lì fu consegnata il 18 settembre 1580¹⁵ per essere portata nel monastero di San Biagio ad Aversa.

La pala fu sistemata sull'altare maggiore della chiesa dall'ebanista aversano Marco Antonio Portello¹⁶. Essa andò a sostituire un dipinto più antico, di cui si ha memoria nelle carte della visita pastorale compiuta dal vescovo Baldovino de' Baldovini nel 1560¹⁷.



1. Giovan Lorenzo Firello, Polittico della Maddalena. Sant'Egidio di Monte Albino (Sa), chiesa di Santa Maria Maddalena ad Armillis.

I lavori intorno alla cona continuarono negli anni 1589-1590, quando fu munita di un 'guardapolvere' ligneo, dipinto con figure e stelle da un pittore di nome Giovanni Alfonso, non meglio identificato¹⁸, insieme ad uno o più aiuti¹⁹. Inoltre, sopra al 'guardapolvere' Marco Antonio Portello applicò 300 rose dorate²⁰ e più stelle²¹. Ogni operazione si concluse il 22 aprile 1593, data in cui fu pagato il panno di tela dipinta che copriva l'intera macchina d'altare²².

Allo stato attuale degli studi, il polittico di Sant'Egidio del Monte Albino e la pala d'altare di San Biagio ad Aversa sono le uniche due opere documentate di Giovan Lorenzo Firello. Esse adottano canoni espressivi diversi, frutto di due differenti fasi nella carriera del pittore, che, lontano dall'essere un artista statico, fu evidentemente capace di evolversi e di aggiornare il suo stile.

Le tavole del polittico di Santa Maria Maddalena in Armillis sono il risultato dell'iniziale maturità artistica del pittore, e furono probabilmente realizzate nella sua prima bottega, forse impiantata nella città di Castellammare di Stabia. Il *Martirio di san Biagio*, invece, fu eseguito ad Afragola, città di origine dell'artista, dove il Firello ebbe sicuramente un'altra bottega.

La pala aversana appartiene alla fase tarda della produzione del maestro, quando alle esperienze polidoresche si sovrapposero le novità manieriste e si fecero più evidenti le costanti disegnative e ornamentali. Le figure vi sono disposte prospetticamente, secondo un'organizzazione scenografica dello spazio; il disegno appare predominante, assecondando le linee sinuose. L'esecuzione è minuziosa e coniuga una discreta ricercatezza formale e una potente carica di libertà espressiva.

Di fatto, il Firello accolse la grande varietà di influssi culturali che la Napoli di metà secolo seppe offrirgli, dalla locale corrente devota rappresentata da Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama, agli apporti del manierismo toscano-romano di Giorgio Vasari prima e di Marco Pino poi. Dal pittore aretino Giovan Lorenzo sembra aver derivato la tendenza a gremire lo spazio dei suoi dipinti – in una sorta di *horror vacui* – e la predilezione per i personaggi elegantemente abbigliati e atteggiati, mentre l'influenza esercitata dal senese lo portò ad insistere sul gigantismo michelangiolesco e sul movimento serpentinato delle figure. In



2. Giovan Lorenzo Firello, *Adorazione dei magi*. Aversa, Museo Diocesano, deambulatorio della Cattedrale.

definitiva, il *Martirio di san Biagio* ad Aversa dimostra che alla fine degli anni Settanta Firello reputava ancora validi e insuperati gli ormai datati modelli del Vasari, cronologicamente antecedenti di almeno vent'anni.

La scoperta dei documenti concernenti il *Martirio di san Biagio* permette di considerare il nome dell'artista per altri dipinti e consente di sciogliere una questione che si è da poco presentata, e cioè che (quasi) tutto il *corpus* di opere del presunto 'Leonardo Castellano' sia in realtà da riferire proprio al Firello²³. Pertanto, ponendo le due opere documentate agli estremi ideali della produzione matura del pittore, possiamo provare a scandirne gli sviluppi.

Al registro linguistico della prima maturità artistica del Firello devono essere ricondotte tre tavole: la *Madonna col Bambino tra sant'Andrea e santo Stefano* dell'ex Cattedrale di Santa Maria delle Grazie a Massa Lubrense²⁴, la *Madonna degli Angeli* della chiesa di Santo Stefano a Sala Consilina²⁵



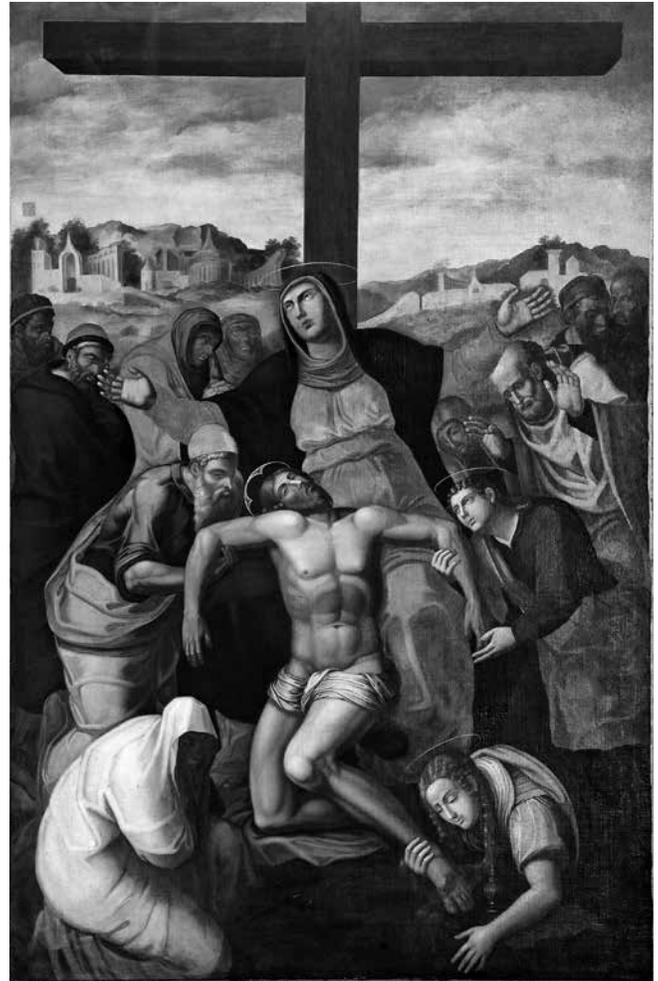
3. Giovan Lorenzo Firello, *Martirio di san Biagio*, pala dell'altare maggiore. Aversa, chiesa di San Biagio.



4. Giovan Lorenzo Firello e aiuti, *Compianto su Cristo morto*. Aversa, Museo Diocesano (deposito).

e *l'Adorazione dei Magi* conservata nel Museo Diocesano di Aversa (fig. 2)²⁶. Quest'ultimo dipinto è innegabilmente analogo al pannello, di medesimo soggetto, inserito nel polittico di Sant'Egidio del Monte Albino²⁷. Entrambe le *Adorazioni dei Magi* presentano lo stesso schema compositivo: sul lato sinistro e in primo piano è raffigurata la Sacra Famiglia, idealmente separata dai re magi e dagli altri personaggi per mezzo di un elemento architettonico in secondo piano. Tuttavia, rispetto alla tavola di Sant'Egidio del Monte Albino, *l'Adorazione dei Magi* di Aversa presenta una maggiore articolazione scenica, per l'aggiunta dei pastori e per una più generosa descrizione del paesaggio naturale e architettonico. In un tripudio di colori e di tinte armonicamente distribuite, appare evidente il riferimento al linguaggio di Polidoro da Caravaggio: nei tratti fisiognomici dei personaggi; nella piacevole eleganza delle fogge degli abiti sfarzosi dei magi; nei panneggi avviluppati dei mantelli dei pastori.

Sono da inserire nel catalogo del Firello anche le seguenti tavole: la *Deposizione* della chiesa napoletana di San

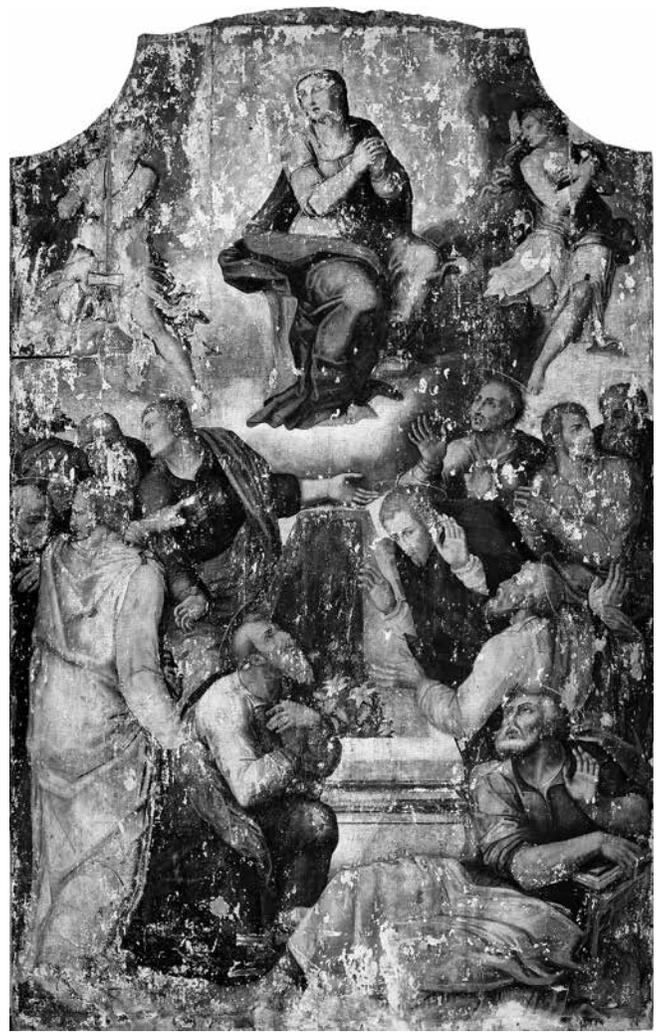


5. Giovan Lorenzo Firello, *Compianto su Cristo morto*. Sant'Agata de'Goti, chiesa dell'Annunziata.

Pietro ad Aram; la *Madonna delle Grazie* di Torremaggiore (Fg); la *Cena in casa di Simone* della chiesa di San Pietro a Somma Vesuviana (datata 1555), ove le suggestioni vasariane si fanno più evidenti; ancora a Napoli, la *Madonna delle Grazie* in San Giovanni a Carbonara e la *Pietà* in Santa Maria di Piedigrotta; il *Martirio di san Lorenzo* già in collezione Finarte; la *Trinità* nella chiesa di San Tommaso d'Aquino a Piedimonte Matese; la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* della chiesa di San Giovanni al Girone a Mercogliano²⁸; *l'Andata al Calvario* in collezione privata; il *Torchio mistico* del Gesù delle Monache di Napoli²⁹ e quello nella chiesa di Santa Lucia a Maranola (Formia). Tutte opere ipoteticamente attribuite dal Leone de Castris al pittore Leonardo Castellano³⁰, ma che invece il Firello dové realizzare in un periodo intermedio tra la fase



6. Giovan Lorenzo Firello, *Assunzione della Vergine*, pala dell'altare maggiore. Afragola, chiesa di Santa Maria ad Ajello.



7. Giovan Lorenzo Firello, *Assunzione della Vergine*. Aversa, Museo Diocesano (deposito).

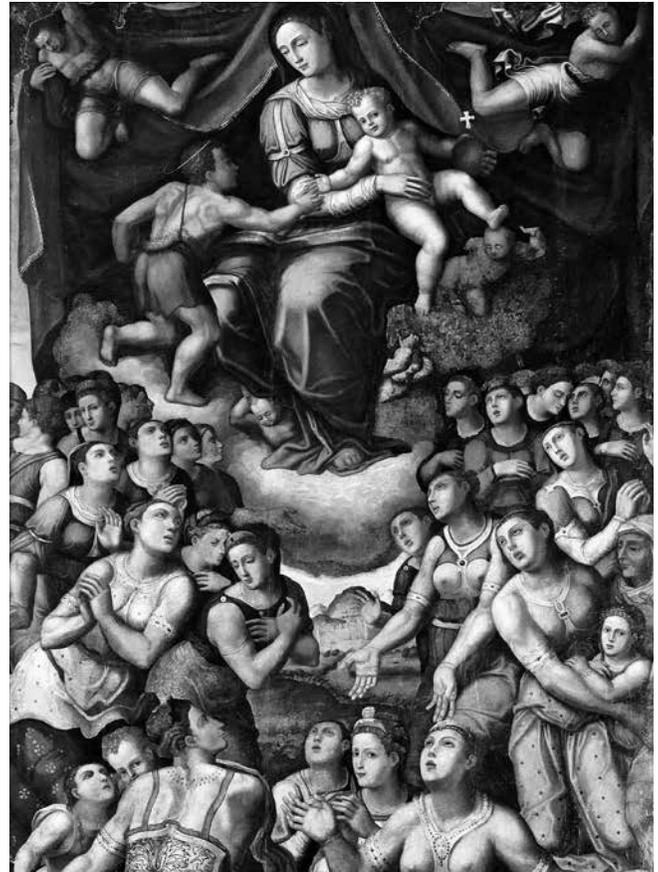
più polidoresca e quella piniana, in cui iniziò a prendere piede l'uso di una spazialità più compressa. Inoltre, due tavole raffiguranti il *Compianto su Cristo morto* – la prima nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Marcianise, la seconda in deposito presso la Banca Unicredit di Vitulano³¹– mostrano anch'esse caratteri stilistici riconducibili alla cultura figurativa di Giovan Lorenzo Firello. L'aggiornamento in chiave di intenso patetismo e la presenza di più accentuate componenti disegnative portano a datare i due dipinti poco dopo la metà del secolo. Allo stesso periodo appartengono una *Pietà*, affrescata nella sagrestia della chiesa di San Marco in Sylvis ad Afragola, e altri due *Compianti*, ossia la tavola proveniente dalla chiesa di Santa Marta Minore ad Aversa (fig. 4), attualmente nei depositi del locale Museo

Diocesano, e la tela custodita nella chiesa dell'Annunziata di Sant'Agata de' Goti (fig. 5). Purtroppo i due dipinti appaiono oggi fortemente alterati da ridipinture che ne compromettono la piena leggibilità.

Alla fase più tarda dell'artista, corrispondente al nono decennio del XVI secolo, vanno ascritti la *Madonna di Loreto e i santi Sebastiano e Rocco* della chiesa del Santissimo Salvatore ad Aiello, una frazione di Castel San Giorgio (Sa), opera iniziata nel 1587 e terminata nel 1588³², e i dipinti della chiesa di Santa Maria d'Ajello ad Afragola³³: la pala dell'altare maggiore con l'*Assunzione della Vergine* (fig. 6)³⁴ e l'ovale sovrastante con la *Santissima Trinità che incorona la Vergine* (fig. 8); la *Madonna con Bambino tra san Giovanni Battista e san Gennaro vescovo* della quinta cappella a sinistra e la *Madonna della Mi-*



8. Giovan Lorenzo Firello, *Santissima Trinità che incorona la Vergine*, pala dell'altare maggiore, particolare. Afragola, chiesa di Santa Maria ad Ajello.



9. Giovan Lorenzo Firello, *Madonna della Misericordia*. Afragola, chiesa di Santa Maria ad Ajello.

sericordia (fig. 9) della sesta cappella a sinistra. Quest'ultimo dipinto, più degli altri, presenta puntuali termini di confronto con il *Martirio di san Biagio* di Aversa³⁵.

Infine, al Firello vanno riferiti un frammento di affresco raffigurante la *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria dell'Arcora, a Casalnuovo di Napoli, e la pala con l'*Assunzione della Vergine* (fig. 7) della chiesa di Santa Maria delle Grazie ad Aversa, già sull'altare maggiore della chiesa del Carminiello (demolita nel 1922), attualmente nei depositi del Museo Diocesano³⁶. In origine la pala presentava l'immagine di Dio Padre in alto ed era provvista di una ricca carpenteria lignea dipinta e dorata. L'intera macchina d'altare era coperta da un telo di protezione³⁷ e culminava con un baldacchino³⁸. Restituito alla mano del nostro pittore questo fitto catalogo, sicuramente suscettibile di ampliamenti³⁹, Giovan Lorenzo Firello ci appare come un artista meritevole di attenzione, autore tra la fine del quarto decennio e le fine degli anni ottanta del XVI secolo di una serie di dipinti sacri di qualità altalenante, distribuiti prevalentemente in territorio campano.

APPENDICE DOCUMENTARIA

I. Giovan Lorenzo Firello

Biblioteca del monastero di San Biagio ad Aversa (d'ora in avanti BSBA), *Libro di introito et exito*, anno 1579, c. 321v.

[A margine] Cona del monasterio/ pittore.

A di 29 de novembro 1579: liberato a Pyierro Fierriello figlio et per curatore de mastro Joan Lorenzo Fieriello della Fragola pittore mediante obbligazione stipulata per aver fatto ditta cuna ad Afragola ducati dece in cunto del precio delli magisterio della pictura della cona maggiore del monasterio del che ne appare polisa scripta per mano de Pietro Paulo Crinito e fu subscripta dal sopraddetto Pyrri, dico d. 10.

[A margine] Cona pittore.

A di quarto januari 1579 ad Incarnazione Domino nostro numerando ottavo mese, liberato al sopradetto Pyrrho Ferriello figlio et per curatore del sopradetto mastro Joanne Lorenzo Ferriello altri ducati dece in cunto de magisterio della pictura della predetta cona mediante una altra polisa scripta e subscripta manu Pyrri, dico d. 10.

A di 29 ottobre 1579, c. 360v.

[A margine] Portura de cona.

Item liberato carlini quattro per alloggiare de un cavallo a mastro Pietro Paulo Crinito de Aversa per esser andato in Napuli per fare venire lo scabello et cimmase et altri fornimenti della cona del monasterio, et uno altro carlino per fare uscire li detti fornimenti de cona dalla città de Napuli alla porta, dico d. 0210.

Item liberato carlini vinti seie per la portura della predetta cona ad dui cocchieri che alli 28 de questo mese han portato la predetta cona da Napoli, dico d. 2-3-0.

Per otto misure de orzo per li cavalli delli predetti cocchieri che han portate detta cona carlini dui d. 010.

Per ferro per li predetti cavalli delli predetti cocchieri d. 002.

Per uno ruotolo de mele per complire alli predetti cocchieri et mastri de detta cona d. 0011.

[...] Per beverage al discipulo de mastro Nuncio Ferraro che have facto detta cona d. 0010.

A Gaspare per andare alla Fragola a chiamare mastro Joanne Lorenzo Ferriello pittore, dico d. 0015.

Domenica 18 settembre 1580, c. 396v.

[A margine] Cona seu pittore.

Item liberati a mastro Joanne Lorenzo Ferriello pittore della Fragola ducati 10 in cunto della pictura della cona maggiore del monastero per mano del signor Ottaviano Pacifico: abate Crispino de Volante et mastro Pietro Paulo Crinito de Aversa andarono a prendere detta cona ad Afragola, dico d. 10.

Per mezzo ruotolo de zucarco per fare rallegrare figlioli di quelli che posarono la cona dentro il monasterio, dico grana 22.

Domenica 24 novembre 1580, c. 363/404r.

[A margine] Pictor seu cona.

A di 24 febbraio 1580 a Nativitate Domini nostri (...) cellararia se fa exito di altri ducati tre per essa liberati a mastro Joanne Lorenzo Ferriello pittore in cunto del prezzo della cona (...), dico d. 3.

Venerdi 23 dicembre 1580, c. 407v.

Item liberato a mastro Joan Lorenzo Fierello pittore ducati 3 in cunto del magisterio della pictura della cona maggiore de nostro monastero.

Venerdi 23 dicembre 1580, c. 367/408r.

[A margine] Travi.

Liberato per dui travi quali aveano servuto per fare lo ancoraggio della cona nova, dico d. 2-4.

Per portatura di detti travi, dico d. 0010.

Martedi 27 dicembre 1580, c. 408v.

[A margine] Pictor.

Item liberato ad mastro Joanne Lorenzo pittore carlini 30 in conto della predetta pictura seu suo magisterio, d. 3.

[...] Venerdi a di 30 dicembre/ Item liberato a magistro Joanne Lorenzo Ferriello pittore ducati seie in cunto del magisterio della predetta cona, d. 6.

Giovedì 23 febbraio 1580, c. 374/415r.

Liberato a mastro Joanne Lorenzo pittore della Fragola ducati 12 currenti per finale pagamento della pictura della cona appare nella polisa et istromento fatto per mano di notare, dico d. 12.

[A margine] Vasi de oro della cona.

Per due vasi de ligname indorati che bisognavano sopra la cona seu altare maggiore dove sta detta cona carlini 17, dico d. 1-3-10.

[A margine] Quietanza.

Al jodice ad contratto grana cinque che intervenne alla quietanza facta intra la Abbatessa et cellaria et il sopraddetto mastro Joanne Lorenzo pittore della sopraddetta cona che ad iudice se quietorno dico appare ne lo istromento de detta quietanza facto per mano del notaio Giovanne Baptista, dico d. 005.

II. Marco Antonio Portello

BSBA, *Libro di introito et exito*, a di 21 dicembre 1579, c. 325/366r.

[A margine] Mastro de ascio/ il tetto del dormitorio.

Eodem die [21 dicembre] liberato a Marco Antonio Portiello mastro de ascia altri carlini cinquanta otto et grana doie ad complimento delli ducati otto et carlini tre et grana doie atteso che il restante lo have havuto in più parti che è detto supra: per quartodici opere che mastro de ascie con lo discipulo ad ragione de grana trenta otto la giornata lo mastro et lo discepolo et per dudici altre opere de mastri ad ragione de grana vinticinque la giornata del mastro (...), quale opere sono state facte incomenciando dal primo de dicembre 1579 avanti per accomodarse il tetto del dormitorio, dico d. 4-4-2.

Ottobre 1580, c. 353/ 4000r [c. 400].

[A margine] Portello cona.

Item liberato a mastro Marco Antonio Portello carlini vintiquattro in cunto della conciatura della cona del monastero, dico d. 2-2.

Giovedì 3 novembre 1580, cc. 401r-v.

Item liberato a mastro Marco Antonio Portello di Aversa carlini vintiseie ad compimento [v] ducati cinque per la factura de accomodamento lo scabello della cona che non stevia bene seu fu meglio reformato.

Gennaio 1580, c. 366/409r.

[A margine] Ponitura di cona.

Item liberati carlini tridici ad mastro Marco Antonio Portello per ponere la cona maggiore del monasterio nell'altare maggiore, dico d. 1-1-10.

Per chiovi carlini seie e grana quattro d. 034.

Ad quilli che hanno aiutato a ponere la predetta cona carlini sette d. 0310.

Giovedì 19 gennaio 1580, c. 411r.

Liberato ad mastro Marco Antonio Portiello de Aversa per la factura de una cancellata che have servuto dentro la ecclesia sopra lo altare maggiore carlini otto dico.

Per chiovi per fare detta cancellata d. 0012.

Martedì 2 maggio 1589, c. 164v.

[A margine] Portello Mastro/ Marco Antonio.

Item liberato a mastro Marco Antonio Portiello altri carlini in cunto doie e mezzo in cunto delle opere che have fatto per li banchi seu scanni novi numero cinque per uso del refectorio et per la rota al prezzo per tirare l'acqua, dico d. 2-1-5.

Ottobre 1589, cc. 192r-v.

[A margine] Rose.

Item liberato a Mastro Marco Antonello dello Portello carlini vinti in parte del prezzo delle rose per uso de lo guarnimento del guardapolvere della detta cona, dico d. 2.

[v] Item liberato a mastro Marco Antonio Portello de Aversa altri carlini vinti in parte similmente delle predette rose del guardapolvere, dico d. 2.

Domenica 17 dicembre 1589, c. 204r.

[A margine] Portello.

Liberato a mastro Marco Antonio Portello uno tari d. 010.

Sabato 23 dicembre 1589, c. 205r.

[A margine] Portello.

Liberato a mastro Marco Antonio Portello uno tari per li chiovi delli guardapolvere, dico d. 010.

[A margine] Marco/Antonio.

Item liberato a mastro Marco Antonio Portello carlini dece in cunto de sue giornate che ave facto in ponere detto guardapolvere della cona maggiore, dico d. 1.

Mercoledì 24 gennaio 1589, c. 209r.

[A margine] Mastro Marco Antonio.

Liberato a mastro Marco Antonio Portello carlini seie per fare una finestra al dormitorio per fattura e prezzo de una tomola.

Martedì 17 aprile 1590, c. 226v.

[A margine] Mastro Marco Antonio.

Liberato a mastro Marco Antonio uno tari per ponere le stellette al guardapolvere, dico d. 010.

Giovedì 7 giugno 1591, c. 230r.

[A margine] Scanni.

Item liberato a mastro Marco Antonio Portello carlini otto cioè dui per chiovi et seie per doie giornate per fare dui scanni per uso del monasterio, dico d. 040.

III. Giovan Alfonso e gli altri pittori del 'guardapolvere'

BSBA, *Libro di introito et exito*, anno 1589, c. 14r.

Introito de carlini 18 pervenuti dalla vendita de doie tomola de grano venduto al pittore Giovan Alfonso, dico d. 1-4.

A dì 3 gennaio 1589, c. 51r.

[A margine] Pittor seu vendita di grano.

Item la cellararia se fa introito de carlini deceotto per essa recepiti dalla reverenda Abbadessa pervenuti dalla vendita de doie tomola de grano venduto al pittore, dico d. 1-4.

Anno 1589, c. 95v.

[A margine] Pittore.

Item liberato allo pittore mastro Giovanni Alfonso tomola doie de grano in cunto de quello che deve avere per la pittura del guardapolvere, dico tomola 2.

A dì 22 dicembre 1589, c. 127v.

A dì 22 dicembre 1589 rifare lo preczo alli pitturi che pingeno lo guardapolvere della cona maggiore tomola de farina dece.

Martedì 3 ottobre 1589, c. 192r.

[A margine] Pittore.

Item liberato a mastro Giovan Alfonso pittore in parte della pittura delle figure et pittura del guardapolvere della cona maggiore ducati 8 in doie volte in parte del suo magisterio, dico d. 8.

Venerdì 6 ottobre 1589, c. 192v.

[A margine] Pittore.

Item liberato a mastro Giovan Alfonso pittore per mano del suo figlio ducati 4 e tari due in cunto della factura della pittura che fa al guardapolvere della cona maggiore della nostra ecclesia, dico d. 2-4-0.

[A margine] Oro per le rose.

Item liberato per trecento rose d'oro per indorare le rose del detto guardapolvere: ducati 2 e tari 2, d. 2-2.

Domenica 3 dicembre 1589, c. 202r.

[A margine] Stelle per lo guardapolvere.

Item liberato carlini quindici per le stelle dello guardapolvere della cona, dico d. 1-2-10.

Dicembre 1589, c. 203v.

[A margine] Stelle.

Item liberato alli pitturi dece altri carlini per duecento altre stelle per lo guardapolvere, dico d. 0110.

Sabato 16 dicembre 1589, c. 204r.

Item liberato a mastro Gioan Alfonse pittore carlini undici per comprare l'oro, dico d. 2.

Giovedì 4 gennaio 1589, c. 207r.

[A margine] Pittore.

Item liberato a mastro Giovani Alfonso pittore carlini deceotto dello prezzo delle doie tomola de grano ad esso venduti in cunto de quello che deve avere per la pittura del guardapolvere.

Domenica 21 ottobre 1590, c. 235v.

[A margine] Pittore.

Item liberato a mastro Giovan Alfonso pittore al tempo che vivea qua doie de farina ad ragione de carlini dodici lo tumulo in cunto della pittura del guardapolvere, dico farina 2.

V. Francisco Spasiano e aiuti

BSBA, *Libro di introito et exito*, domenica a dì ottobre 1580, cc. 353/400r-v.

Liberato alli indauraturi pe l'oro dilla cona ducati seie in parte quali li forono dati mediante istromento pubblico fatto per mano del notaio Giovan Battista [...] di Aversa, dico d. 6.

[...] (c. 400v) Item liberato alli idoratori della cona ducati seie in cunto della predetta indoratura, dico d. 6.

¹ Archivio di Stato di Salerno (d'ora in avanti ASSA), *Fondo Protocolli notarili di Nocera, Notaio Sebastiano Manso*, busta n. 3416, 14 giugno 1540, atti 1°-2°. I documenti, ritrovati nel 2005, sono pubblicati in S. SILVESTRI, *Sant'Egidio. Un luogo chiamato Preturo*, Salerno 2010, pp. 372-373, 379-380. Per la storia critica del polittico antecedente alla pubblicazione dei documenti si rimanda a R. NALDI, *Il polittico dell'altare maggiore nella cattedrale di Sessa Aurunca e il culto di Santa Maria avvocata del popolo*, in Marco Cardisco, *Giorgio Vasari: pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, a cura di R. NALDI, Napoli 2009, p. 98, nota 55.

² Dalle carte si legge che nella predella dovevano essere dipinti i miracoli della Maddalena, cosa che poi non fu pienamente fatta, dal momento che nel polittico è raffigurato il *Sacrificio della messa* tra le scene con lo *Sbarco a Marsiglia* e la *Predica della Maddalena*. Per il resto, tutte le raccomandazioni furono rispettate, compresa la raffigurazione della Maddalena nuda, coperta dai lunghi capelli e non da una veste.

³ ASSA, *Fondo Protocolli notarili*, cit., anno 1540, atto 2°.

⁴ Il 29 dicembre 1543 l'enorme polittico non era stato ancora posizionato nella tribuna della chiesa, dove già risultava montata l'incastellatura per sorreggerlo. Mancava la rifinitura in oro della struttura lignea che Francesco Montagnaro avrebbe dovuto eseguire per contratto. Tuttavia, poiché a quel tempo l'intagliatore si trovò coinvolto in altre commissioni, l'incarico fu affidato a Giovan Berardino Imperato che concluse l'opera entro la festa della Pentecoste: ASSA, *Fondo Protocolli notarili di Nocera, Notaio Virgilio Tortora*, busta n. 3429, anno 1543: cfr. S. SILVESTRI, *op. cit.*, p. 402.

⁵ Cfr. A. BRACA, in *Sottostrati noncuranti: restauri d'arte fra Salerno e Avellino*, a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli 2011, p. 38: l'autore parla di «omogeneità culturale» delle tavole del polittico. R. NALDI, in *Il polittico dell'altare maggiore*, cit., p. 94, attribuisce l'opera al Cardisco con la collaborazione di Pietro Negroni e Leonardo Castellano. Successivamente, in *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, cat. mostra, Avellino 2012, a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli 2012, p. 132, lo studioso ribadisce la propria opinione, individuando l'intervento di Leonardo Castellano nelle tavole del registro inferiore del polittico, senza tuttavia escludere che il Firello possa essersi fatto carico della commissione e che abbia affidato in subappalto l'opera o parti di essa ad un artista gravitante intorno al Cardisco. S. DE MIERI, *Pittura iberica nel vicereame (e ai suoi confini). Appunti su Pedro Machuca, 'Domenico Spagnolo', Luis de Vargas e Luis de Morales*, in *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, a cura di L. GAETA, Galatina 2017, pp. 165-166, considera il Firello l'artefice principale

Domenica 20 novembre 1580, c. 363/404r.

Item liberato ducati dudici a mastro Francisco Spasiano.

Item liberato ducati dudici a mastro Francisco Spasiano indauratore de oro ducati dudici per parte del'indorare della sopraddetta cona maggiore del monasterio, d. 12.

VI. Panno per la copertura della cona maggiore

BSBA, *Libro di introito et exito*, lunedì de Albis a dì 22 de aprile 1593, c. 299v.

[A margine] Panno della cona maggiore.

Item liberato (...) ducati dece in parte della factura del panno della cona maggiore della ecclesia del monasterio pervenuti detti ducati dece per elemosina (...) si nota come tanto per il prezzo della tela del detto panno de cona quanto per la pittura opera de mastri de lignami sartori chiovi e altro che è occorso in detto panno si sono spesi altri sedici ducati e tre carlini e mezzo in più.

del polittico, ma coglie differenze di stile tra le singole scene imputabili, a suo dire, all'intervento di almeno due ignoti collaboratori.

⁶ Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, p. 56.

⁷ Si sono espressi con qualche riserva M. VICINO, *Pietro Negroni pittore e musico del Cinquecento*, Corigliano Scalo 2011, p. 32; R. NALDI, *Il polittico dell'altare maggiore*, cit., p. 94; IDEM, in *Capolavori della terra di mezzo*, cit., p. 132; S. COSTANZO, *Apporti alla pittura napoletana del Cinquecento. Le tavole sacre di Marcianise*, Napoli 2014, p. 104. Stefano De Mieri, invece, ha espunto il polittico dal catalogo del Negroni restituendolo al Firello: S. DE MIERI, *Negroni, Pietro, detto lo Zingarello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, p. 183 (contributo in cui a Firello viene restituita anche la pala raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* esposta nell'Archivio Storico Diocesano di Napoli, in precedenza ascritta al Negroni, cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 56); IDEM, *Pittura iberica nel vicereame*, cit., p. 165; IDEM, *Intorno a Pietro Negroni*, in «Studi di Storia dell'arte», 28, 2018, pp. 80-81.

⁸ Si precisa che il Firello è menzionato come testimone nelle carte del processo intentato nel 1544-1545 da Pietro Negroni contro il medico Girolamo Lanzalone per il mancato pagamento di un dipinto in origine nella chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli. Le carte del processo sono state trascritte da A. BORZELLI, *Un quadro di Pietro de Nigrone nella chiesa di S. Agnello a Caponapoli*, Napoli 1907, pp. 10-19. De Mieri ha già segnalato la presenza del nome del Firello tra i testimoni al processo in *Pittura iberica nel vicereame*, cit., pp. 165-166 e in *Intorno a Pietro Negroni*, cit., p. 81.

⁹ Risale alla fine del 2017 il rinvenimento delle annotazioni di pagamento per la *cona magna* della chiesa di San Biagio, quando nel corso delle mie ricerche d'archivio passai in rassegna i registri contabili del monastero (materiale confluito nella mia tesi in Storia dell'Arte Moderna presso la Scuola di specializzazione in Beni Storici Artistici, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa-Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, dal titolo *I pittori aversani del Cinquecento*, relatore Pierluigi Leone de Castris, correlatrice Carmela Vargas, a.a. 2016-2017).

¹⁰ Nel 1856, lo storico aversano Gaetano Parente riferì il dipinto a Marco Pino (G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1857-1858, ed. anastatica cons. Aversa 1990, II, p. 110), attribuzione che ha avuto ampio seguito nella letteratura aversana e che nel 1932 fu sostenuta anche da Adolfo Venturi (F. DI MAURO DI POLVICA, *Cenni cronistici della città di Aversa*, Napoli 1877, pp. 53-54; A. VENTURI, *La Pittura del*

Cinquecento, in *Storia dell'Arte italiana*, IX, 5, Milano 1932, p. 520; R. VITALE, *Breve guida storico artistica della città di Aversa*, Aversa 1961, p. 27; L. MOSCIA, *Aversa tra vie, piazze e chiese*, Napoli-Roma 1997, pp. 233-234). Inoltre, in ambito locale il dipinto è stato poi associato alla mano del pittore aversano Giovan Battista Graziano, seguace di Marco Pino (E. RASCATO, *San Biagio in Aversa. Un Giubileo tra culto, storia, arte*, Marigliano 1999, p. 25). Sin dal 1972, Giovanni Previtali a più riprese ha accostato l'opera alla maniera di Leonardo Castellano (G. PREVITALI, *La Pittura Napoletana del '500*, in *Storia di Napoli*, V, 2, Cava dei Tirreni 1972, p. 891, nota 37) e ha rilevato l'affinità del dipinto ai modi di Marco Cardisco (G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978, p. 81, nota 14). In seguito è stato Pierluigi Leone de Castris a sostanziare l'intuizione del Previtali (P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, II, p. 442; IDEM, *La pittura del Cinquecento*, in *Storia e Civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca*, a cura di G. PUGLIESE CARATELLI, Napoli 1993, p. 214). Al Previtali e al Leone de Castris hanno fatto comunque riferimento gli autori successivi (A. CECERE, *Guida di Aversa: in quattro itinerari e due parti*, Aversa 1997, p. 97; A. ZEZZA, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, p. 329; S. COSTANZO, *op.cit.*, p. 134, che attribuiscono l'opera a Leonardo Castellano e/o a Giovan Battista Graziano).

¹¹ Biblioteca del monastero di San Biagio ad Aversa (d'ora in avanti BSBA), *Libro di introito et exito*, anni 1579-1580, cc. 321v, 360v, 396v, 404r, 407v, 408v, 415r. Per i documenti in questione, come pure per quelli in seguito citati si veda l'Appendice documentaria.

¹² BSBA, *Libro di introito et exito*, anno 1579, c. 321v.

¹³ Ivi, c. 360v. Va chiarito che l'attuale cornice lignea del dipinto è di fattura settecentesca. Bisogna dunque constatare che in data imprecisata l'antica carpenteria cinquecentesca fu smantellata.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, anno 1580, c. 396v. Nel 1580 continuarono i pagamenti al pittore, che terminarono nel mese di dicembre (BSBA, *Libro di introito et exito*, anno 1580, cc. 404v, 407v, 408v, 415r). Nei mesi di novembre e dicembre furono retribuiti anche gli indoratori della cona (cc. 400r-v, 402r, 403v), tra i quali «mastro Francisco Spasiano» (c. 400r) e i manovali che si occuparono dell'ancoraggio della pala in chiesa (c. 408r).

¹⁶ BSBA, *Libro di introito et exito*, anno 1580, cc. 400r, 401r-v, 409r, 411r. Per il monastero di San Biagio, oltre all'intervento per la pala maggiore, il Portello fu pagato per aver realizzato gli scanni del refettorio, il tetto e una finestra del dormitorio e la ruota per estrarre l'acqua dal pozzo (BSBA, *Libri di introito et exito*, anni 1579-1591, cc. 164v, 209r, 230r, 364v, 365r-v, 366r). Quest'ultimo fu realizzato ex novo nell'anno 1577 da «mastro Giovan Vincenzo de Conello di Aversa» (BSBA, *Libro di introito et exito*, anno 1577, cc. 397r-v). Si precisa che ad Aversa il Portello si occupò dell'intaglio di diverse pale d'altare, tra cui quella perduta con la *Purificazione della Beata Vergine Maria*, dipinta in Cattedrale dal pittore aversano Giovan Battista Graziano per la cappella Dragonetti, e quella della *Madonna della cintura con santa Monica* del pittore toscano Flaminio Torelli, ancora visibile nella prima cappella a sinistra della chiesa di Sant'Agostino. Si leggano le notizie sull'intaglio delle due icone in Archivio Storico di Caserta, *Fondo Protocolli, Notai antichi, Giovan Ferdinando Ristaldo*, 1009, anno 1581, cc. 347r-v; *Notai antichi, Ottavio Petino*, 1534, anni 1592-1593, cc. 99, 200, 231-233, carte già segnalate da L. GIORGI, *Artisti e maestranze operanti in complessi religiosi di Aversa tra Cinquecento e Seicento*, in «Archivio Storico di Terra di Lavoro», XXII, 2008-2009, pp. 183-184. Per l'identificazione della cappella Dragonetti con quella intitolata alla Purificazione di Maria, per le sue vicissitudini e per la puntuale descrizione della pala d'altare, si vedano le visite pastorali in Archivio Storico Diocesano di Aversa (d'ora in avanti ASDA), *Fondo visite pastorali, Santa Visita del vescovo Baldovino de' Baldovini*, anno 1559, c. 20v; *Santa Visita del vescovo Giorgio Manzòlo*, 6 settembre 1584, cc. 51v-52r; *Santa Visita del vescovo Pietro Orsini*, 13 gennaio 1597, c. 79r; *Santa Visita del vescovo Filippo Spinelli*, 16 giugno 1607, c. 15r. Sulla cappella

di Santa Monica, per la quale fu realizzato il dipinto del Torelli, si veda la *Santa Visita del vescovo Pietro Orsini*, cit., 22 marzo 1597, c. 148v.

¹⁷ ASDA, *Santa Visita del vescovo Baldovino de' Baldovini*, cit., anno 1560, c. 64r.

¹⁸ BSBA, *Libro di introito et exito*, anni 1589-1590, cc. 14r, 95v, 135v, 192r-v, 204r, 207r, 235v.

¹⁹ Ivi, dicembre 1589, cc. 127v, 202r, 203v. Il 'guardapolvere' della pala d'altare di San Biagio fu dipinto e indorato dieci anni dopo la tavola col *Martirio di san Biagio*. Purtroppo, sul pittore Giovanni Alfonso, che ottenne però all'incarico, non abbiamo al momento altre notizie e neppure resta la testimonianza materiale del 'guardapolvere', la cui presenza ci avrebbe permesso di esprimere almeno un giudizio sommario sulle qualità artistiche del pittore. In attesa di ulteriori rinvenimenti documentari, si lascia aperta l'ipotesi che il maestro possa essere stato un collaboratore del Firello, che, impegnato in altre commissioni o perché vecchio, delegò a Giovan Alfonso alcuni suoi lavori.

²⁰ BSBA, *Libro di introito et exito*, anno 1589, cc. 192r-v.

²¹ Ivi, anno 1590, c. 226v.

²² Ivi, anno 1593, c. 299v.

²³ A tal proposito va rimarcato che nel 2017 Stefano De Mieri, sia pur con cautela, ha avanzato la proposta che l'intero gruppo di opere riferite ipoteticamente a Leonardo Castellano spetti a Giovan Lorenzo Firello: S. DE MIERI, *Pittura iberica nel vicereame*, cit., p. 166, nota 19.

²⁴ Nel 1986 Carmela Vargas mise in relazione il dipinto con le tavole del registro inferiore del polittico di Sant'Egidio del Monte Albino. La studiosa interpretò giustamente quest'opera come una testimonianza del polidorismo degli anni trenta-quaranta del XVI secolo, riconoscendo l'influenza del lombardo nello sfondo paesaggistico e nella figura del sant'Andrea. La confrontabilità della tavola di Massa – simile nei putti e negli scori – alla *Glorificazione della Maddalena* del polittico di Sant'Egidio, allora ritenuto opera di Negroni, ha portato ad attribuire il dipinto allo stesso autore. Cfr. C. VARGAS, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato a Massalubrense*, in «Prospettiva», 46, 1986, pp. 68-70. Va considerato che il primo studioso a ricondurre il dipinto di Massa Lubrense al gruppo 'Leonardo Castellano' è stato S. DE MIERI, *I dipinti di XVI secolo. Da Marco Cardisco a Girolamo Imperato*, in *Antica Cattedrale di Massa Lubrense Santa Maria delle Grazie*, Sorrento 2012, pp. 101-105, 117-119.

²⁵ Il dipinto è stato attribuito al così nominato 'Maestro di Massalubrense' o al presunto 'Leonardo Castellano' (S. SACCONI, in *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, cat. mostra, Padula 1990, Napoli 1990, p. 115; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura dei Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 68, 84, nota 56). Inoltre, è stata ben notata la stretta somiglianza della tavola con la *Madonna con Bambino in gloria fra Angeli* (Roma, collezione Sterbini), attribuita a Marco Cardisco, e con la *Madonna col Bambino fra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista*, opera attribuita al Negroni e conservata nell'Archivio Diocesano di Napoli (ora, come anticipato, riferita al Firello: S. DE MIERI, *Negroni, Pietro*, cit., p. 183). In realtà, se la *Madonna col Bambino tra sant'Andrea e santo Stefano* e la *Madonna degli Angeli* si dovessero rivelare opere del Firello, andrebbero adoperate come ulteriore prova dell'alunnato del pittore presso il maestro calabrese. In quel frangente il giovane Giovan Lorenzo potrebbe aver collaborato ad alcune opere del Cardisco, in particolare al polittico della Cattedrale di Massa Lubrense e a quelli della parrocchiale di Grumo Nevano e della Cattedrale di Sessa Aurunca.

²⁶ Il Parente vide l'*Adorazione dei Magi* nella tribuna della chiesa della Maddalena di Aversa e lo definì un «quadro assai pregevole» di Andrea da Salerno o Francesco Curia (G. PARENTE, *op. cit.*, II, p. 328). L'attribuzione del dipinto al Firello è stata già avanzata in S. SILVESTRI, *op. cit.*, p. 370.

²⁷ Nel contratto del 1540 per i dipinti del polittico, si legge che la tavola con l'*Adorazione dei Magi* doveva essere dipinta come la cona della cappella del vescovo Fiodo, presente nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto. Il dipinto in questione era un'*Adorazione dei Magi* – purtroppo andata perduta – dell'emiliano Girolamo da Cotignola, per cui risulta impossibi-

le effettuare dei raffronti tra le due opere. Sulla vicenda critica del dipinto del Cotignola, cfr. P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1510-1540. Forastieri e Regnicoli*, Napoli 1988, pp. 66, 75, nota 43.

²⁸ L'ancona, attribuita a Leonardo Castellano o al così definito 'Maestro di Massalubrense', è stata giustamente datata ai «secondi anni Cinquanta» dal Naldi. Cfr. R. NALDI, in *Capolavori della terra di mezzo*, cit., pp. 132-34; S. COSTANZO, *op. cit.*, p. 130.

²⁹ Il De Dominicis riferì l'opera a Leonardo Castellano (B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742-1745, II, p. 65). A suo tempo, il Filangieri lesse sulla tavola la firma «Giovan Leonardo [Giovan Lorenzo?]»: G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la Storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1888, ed. cons. Napoli 2002, IV, p. 416, nota 1. Per l'opera, attribuita all'ambito di Giovan Bernardo Lama, si legga la scheda di C. VARGAS, in *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di Fede e Arte*, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2008, pp. 90-91, n. 18.

³⁰ Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 68, 75-78.

³¹ Sul quadro di Marcianise cfr. S. COSTANZO, *op. cit.*, pp. 111-16. Il *Compianto* di Sant'Agata dei Goti è stato riferito al Firello con un punto interrogativo dal DE MIERI, *Pittura iberica nel vicereame*, cit., p. 165, attribuzione dallo stesso autore confermata, insieme al dipinto di Vitulano (segnalato come *Deposizione*), in *Intorno a Pietro Negroni*, cit., p. 93, nota 25.

³² Come ritiene il Naldi, la data 1588 è da riferire ad un intervento sulla conca d'altare più tardo rispetto al dipinto. Per chi scrive la pala di Aiello è da collocare tra la 'fase intermedia' e quella 'tarda' della produzione del Firello. Sul dipinto, si vedano P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 68, 84, nota 58; C. ZARRA, *La produzione pittorica del '500 nell'Agro nocerino*, Nocera Inferiore 2003, pp. 75, 127-128; S. DE MIERI, *I dipinti del XVI secolo*, cit., pp. 102, 104; IDEM, *Intorno a Pietro Negroni*, cit., p. 93, nota 25. L'anno in cui Firello iniziò a dipingere la conca della cappella della confraternita di Santa Maria di Loreto nella chiesa del Santissimo Salvatore ad Aiello di Castel San Giorgio si ricava dalla *Santa Visita dell'arcivescovo Marco Antonio Marsilio Colonna*, 1° settembre 1587, Archivio Diocesano di Salerno, c. 23r: «fuit incepta ycona satis pulcra, fuit mandatus atque curret illam confici quam citius». Il testo della visita pastorale è riportato, tradotto, in G. BENEVENTO, *Campomanfoli (Castel San Giorgio), storia e leggenda. Cenni sul villaggio di Aiello*, Bracigliano 2018, p. 271. Dello stesso autore, si veda anche *L'antica chiesa del SS. Salvatore e le cappelle esistenti nel suo distretto. Ricerche storiche*, Salerno 2010, pp. 171-176. La pala fu terminata nell'anno seguente, come si evince dall'iscrizione dipinta sulla predella, a destra: «Fabio de Ligori - Ferrante / de Ligori - Giovanni Capo- / ano mastri de S. Maria / de lo Rito allora si fe- / ce la conca nel anno / 1588».

³³ La chiesa di Santa Maria d'Ajello fu rifatta nel 1583, anno che si legge nell'iscrizione «Edes ex bonis quondam notarii Bernardini Castaldi erecta

CIDIDLXXXIII» riferita da quasi tutte le visite pastorali fino a quella del 1779 che la riporta come ancora esistente. Prima dei lavori cinquecenteschi la chiesa parrocchiale era ad una sola navata con altari lungo le pareti, le titolature dei quali sono elencate nella visita pastorale del vescovo Francesco Carafa, a cui si rimanda: Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Liber visitationis di Francesco Carafa nella diocesi di Napoli (1542-1543)*, II, *Parrochialis ecclesia Sancte Marie de Ajello*. Cfr. G. CASTALDI, *Memorie storiche del comune di Afragola*, Napoli, tipografia Sangiacomo, 1830, p. 40; C. PASINETTI, *Il complesso monumentale di Santa Maria d'Ajello ad Afragola*, Afragola 2003, pp. 12, 32, nota 16. Per una cronologia tarda dei dipinti di Afragola si è già espresso S. DE MIERI, *I dipinti del XVI secolo*, cit., p. 102.

³⁴ Nel 1815 l'economista Puzio compilò una cronaca della chiesa e riferì a Giovan Angelo Criscuolo la pala dell'altare maggiore. La tavola e il soprastante tondo sono stati poi attribuiti a Leonardo Castellano: G. PREVITALI, *La Pittura Napoletana del '500*, cit., p. 891, nota 37; IDEM, *La Pittura del Cinquecento*, cit., p. 81, nota 14; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura dei Cinquecento a Napoli*, cit., p. 68; C. PASINETTI, *op. cit.*, pp. 20, 33, nota 28; S. COSTANZO, *op. cit.*, p. 130.

³⁵ Nel 1535 esisteva in chiesa un altare dedicato a San Leonardo che passò alle cure di don Giulio Cesare Firello (C. PASINETTI, *op. cit.*, p. 12, il cognome è riportato al genitivo «Firelli»). Si potrebbe ipotizzare che il nostro pittore fosse parente del sacerdote, che quindi potrebbe aver esercitato qualche influenza nell'assegnazione dei dipinti a Giovan Lorenzo. Si ha poi notizia di altri due Firello in relazione alla chiesa di Santa Maria d'Ajello: don Angelo, parroco dal 1779 al 1793, e il suo vice don Pasquale. Il primo curò nel 1780-1784 il rifacimento barocco della chiesa e per nostra fortuna non ritenne opportuno sostituire i dipinti cinquecenteschi con opere moderne. Sulla figura di don Angelo Firello cfr. G. CASTALDI, *op. cit.*, p. 41; V. MARSEGLIA, *Cenni storici della Parrocchia di San Giorgio martire di Afragola (1380-1938)*, Aversa 1938, p. 69.

³⁶ G. PARENTE, *op. cit.*, II, p. 150: «Sull'altare maggiore *Un'Assunta* co' 12 apostoli. Bel quadro attribuito a Francesco Curia, che meriterebbe illustrazione e restauro».

³⁷ «... ac icona optima manu depicta Beatae Virginis Assumptionis historia columnis cornicibus, aliisque circumcirca desuperque ornamentis ligneis deauratis, et depictis decorata, atque superiori parte Dei patris omnipotentis, ut depingi solet effigii reipresentantis eadem manu depicta cum tabulis hinc inde ad velum continendum pro pulvere arcenda, et ipsa icona ab alijs immunditijs defendenda»: ASDA, *Santa Visita del vescovo Pietro Orsini*, 14 marzo 1597, c. 134v.

³⁸ ASDA, *Santa Visita del vescovo Filippo Spinelli*, 17 luglio 1607, c. 93r.

³⁹ Mi riservo di analizzare in un'altra sede un corpus significativo di disegni che vanno accostati al nucleo di dipinti qui trattati.

ABSTRACT

New Discoveries in 16th-Century Neapolitan Painting: Giovan Lorenzo Firello of Afragola, Author of the Martyrdom of St. Biagio in Aversa.

In 2010 the name of Giovan Lorenzo Firello came to the attention of scholars studying Neapolitan painting from the 16th century when a contract turned up relative to a commission for a polyptych for the abbey of Santa Maria Maddalena in Armillis in the town of Sant'Egidio del Monte Albino. Now a new document has been found that allows the catalogue of his works to be increased by the addition of the monumental altar piece in the San Biagio Church in Aversa depicting the *Martyrdom of St. Biagio*, done between 1579 and 1580. It turns out that Firello was originally from Afragola. Furthermore, thanks to the attribution of the *Martyrdom of St. Biagio*, other stylistically similar paintings can be considered for attribution to his hand. In fact, he can now be attributed with much of the corpus hitherto thought to be by Leonardo Castellano.

Due Martoriello ritrovati

Roberta Bellucci

Nella chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli hanno da poco ritrovato posto, accanto alle opere marmoree, e dopo l'indispensabile restauro, anche alcuni dipinti interessanti, tra i quali spiccano le due tele conservate nella seconda cappella a sinistra, intitolata a San Michele Arcangelo, raffiguranti la *Nascita* e la *Decollazione del Battista* (figg. 1-2).

Delle due opere non vi è alcuna menzione nelle fonti e nella periegetica locale, se non nelle *Aggiunte* di Giovanni Battista Chiarini alle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* di Carlo Celano e nella *Guida sacra della città di Napoli* di Gennaro Aspreno Galante. In entrambi i casi le tele sono associate ad un *San Michele arcangelo*. Le notizie forniteci da Galante sono, in realtà, poco significative, limitandosi semplicemente a presentare i soggetti delle tele e ad avanzare per queste una secca ipotesi attributiva a «Malinconico»¹. Molto più interessanti e particolareggiate sono invece le informazioni che desumiamo da Chiarini, il quale, nel descrivere la cappella, riferisce: «Nella fine del secolo decimosettimo fu questa cappella fondata da don Salvatore de Vito e Sisto, e la volle dedicata a San Michele Arcangelo (...) Il quadro dell'altare rappresenta in alto San Michele Arcangelo, e sotto San Giovanni Battista e San Nicolò di Bari, di buon pennello, ma avrebbe bisogno di essere restaurato. Dal lato del Vangelo sulla parete laterale è un quadro che figura la Nascita di Maria; e da quello dell'Epistola ve n'è un altro colla Decollazione del Battista. La lapide sepolcrale segna l'anno MDCXCV»². Nell'edizione critica della *Guida* di Galante, le due opere sono attribuite ad un «ignoto del XVII secolo»³. Oggi i dipinti, ad eccezione del *San Michele*, che risulta disperso, sono custoditi nella chiesa con una nuova attribuzione al pittore settecentesco Nicola Maria Rossi e con un'ipotesi di datazione intorno agli anni Trenta del Settecento.

Osservando con attenzione, tuttavia, nessuna delle proposte attributive pregresse soddisfa e risponde alle caratteristiche stilistiche delle due tele. Queste mostrano uno stile composito, che si avvale di stimoli differenti: vi è il ricordo di Luca Giordano, unito ai volumi e ai decorativismi solimeneschi, con cromie di matrice quasi genovese e un manieristico stravolgimento di prospettive e movimenti.

Ad aiutarci giungono provvidenzialmente i documenti: il ritrovamento di una polizza di pagamento custodita nell'Archivio Storico del Banco di Napoli ha permesso di stabilire l'esatta paternità delle opere e di completare il puzzle delle informazioni fornite da Chiarini. In una polizza del Banco della Pietà datata 9 luglio 1695 si legge che i tre dipinti, richiesti da don Salvatore di Vito, furono commissionati a Gaetano Martoriello, un artista poco studiato dalla critica e atipico per un contesto ecclesiastico, essendo noto, fino a oggi, solo per quadri di paesaggio⁴.

La sua poca notorietà è dovuta, molto probabilmente, alla carenza di informazioni desumibili dalle fonti antiche. Egli nacque intorno agli anni Settanta del Seicento. Bernardo De Dominici ne parla brevemente nelle sue *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, e riferisce che Gaetano «ebbe scuola da Giacomo del Po, ma non mai poté acquistar perfezione nel disegnar figure, per la qual cosa, sentendosi fortemente invogliato in dipinger paesi, si diede a dipingerli sotto la condotta di Nicola Massaro, che allora fioriva, tirato dalla fama ch'era stato discepolo del famoso Salvator Rosa, e dal genio di dipinger sassi, e dirupi con cadute d'acqua, le quali cose fece assai bene»⁵. I dipinti di Sant'Aniello e la polizza di pagamento dimostrano l'inesattezza delle parole di De Dominici: Martoriello non fu solo pittore di vedute, ma si occupò anche di quadri di figura.



1. Gaetano Martoriello, *Nascita del Battista*. Napoli, chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli.



2. Gaetano Martoriello, *Decollazione del Battista*. Napoli, chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli.

Il biografo ne sottolinea inoltre il temperamento gioviale: «fu amato però da' nobili, e da' cittadini, perché era molto lepidò, ed allegro nel conversare», ed in questa circostanza ne descrive la curiosa morte: «trovandosi in un convito di cavalieri in occasione della processione detta de' Battaglini, bevè tanto sorbetto, che, cagionatole una dissenteria, se ne morì di circa 50 anni nel 1723, con dispiacere di tutti i professori»⁶. Ma se privatamente «aveva buone qualità da farsi amare nelle conversazioni, e massimamente per la sua allegria e burlesco trattare»⁷, dal punto di vista professionale fu uomo invidioso e avido, pronto sempre a screditare gli altri pittori, soprattutto quelli più dotati di lui: «fu avido ed iniquo nel toglier facende ad altri professori, e si crucciava allor quando vedeva altri pittori avanzarsi, anzi si rodeva d'invidia se vedeva alcun di essi servire alcun signore, e faceva ogni opera per scavallarlo dal posto acquistato»⁸. Se De Dominicis esprime un giudizio tutto sommato positivo sul pittore, sottolineandone le grandi abilità, ma rammaricandosi della sua poca

dedizione al mestiere («e certamente egli avrà dato conto del gran dono che sortito avea del fertile terreno della sua mirabile abilità per non averlo coltivato, poiché se coltivato l'avesse avrebbe superato molti de' valenti pittori in genere di paesaggi, giacché veggonsi l'oper sue così belle e con tanta bontà dipinte con la sola abilità avuta in dono dal Cielo»⁹); Luigi Lanzi, al contrario, definendolo «paesista franco e bizzarro», lo dice «spesso abbozzato, e sempre falso coloritore»¹⁰. Dopo un lungo silenzio, ritroviamo scarse notizie sul pittore in una breve scheda apparsa nel volume *Pittura napoletana del Settecento: dal Barocco al Rococò*, dove di lui si dice che «seguì il filone della produzione di Salvator Rosa, con alcuni elementi desunti dalle vedute fantastiche di Leonardo Coccorante»¹¹.

La pittura di paesaggio di Martoriello sembra però allontanarsi dalla concezione rosiana di una natura inquietante e intrisa di *humana fragilitas*, in favore, piuttosto, di una rappresentazione pacata e idealizzata, resa secondo i modi dell'Arcadia romana settecentesca. Quest'ultima affonda le radici nel



3. Gaetano Martoriello, *Paesaggio con viandanti e rovine*. Napoli, collezione privata.

paesaggio idilliaco e mitizzato di Nicolas Poussin e Claude Lorrain, ma se ne differenzia perché compone scene non più abitate da eroi, dei, satiri, ninfe, bensì da pastori, simbolo di una natura primitiva, semplice e pacifica, lavandaie, contadini impegnati nei lavori quotidiani, nobili e aristocratici a passeggio. Spesso i paesaggi vengono arricchiti da resti di edifici antichi, reali o immaginati. Il paesaggio dell'Arcadia romana conoscerà un grande successo e, grazie ai viaggi degli artisti e agli spostamenti delle loro opere, giungerà anche a Napoli: i dipinti di Martoriello ce lo dimostrano. Le sue inquadrature sono ampie e le fughe prospettiche molto profonde; le figure animano le scene ma sono sempre estremamente piccole rispetto alla maestosità della natura rappresentata. Un paesaggio che il pittore realizza con il colore: veloci pennellate brillanti e luminose, che poco spazio lasciano al disegno (fig. 3).

A prima vista, i dipinti di Sant'Aniello sembrano essere molto diversi e distanti dallo stile del Martoriello paesaggi-

sta. Ma, a ben guardare, se ne riscontrano numerose affinità. Notiamo, ad esempio, le medesime cromie e fisionomie dei personaggi; e ritorna anche qui la fuga prospettica profonda, che termina, nella *Nascita del Battista*, con un'architettura classicheggiante, in cui diventa più semplice scorgere la mano del nostro artista. Tuttavia, vi è un'evidente differenza tra il Martoriello paesaggista e quello 'di figura', e consiste nell'uso della linea e del disegno. Nei due dipinti di Sant'Aniello, nella costruzione delle figure il pittore predilige un modo più accademico e classico, una linea tagliente e profonda, in contrasto con il tipico *modus operandi* sopra descritto a proposito della sua pittura di paesaggio. Una scelta forse imputabile al fatto che, dovendo fare i conti con un altro genere, è necessario ispirarsi a modelli differenti. Siamo alla fine del Seicento, Luca Giordano è in Spagna (dove resterà, come sappiamo, fino al 1702), e il palcoscenico della pittura napoletana vede l'affermazione di Francesco Solimena. Finalmente libero dai



4. Giacomo del Po, *La Peste del 1656 a Sorrento*. Sorrento, basilica di Sant'Antonino.

5. Giacomo del Po, *Assedio di Sorrento per mano di Giovanni Grillo nel 1648*. Sorrento, basilica di Sant'Antonino.

condizionamenti giordaneschi, questi comincia ad elaborare uno stile che in breve conquisterà anche il mercato: le figure, caratterizzate da pesanti anatomie e panneggi ampi e spigolosi, sono costruite con il disegno, la linea netta e i forti contrasti luministici. Uno stile che contrasta con la maniera 'libera' ed evanescente di Luca. Sebbene Solimena sia il principale protagonista della scena pittorica napoletana tra la fine Seicento e l'inizio del Settecento, non è però l'unico. È possibile infatti individuare altri pittori, di non minori abilità, che condivido-

no con lui un lessico più misurato e classicheggiante. Alcuni di loro, pur non essendo napoletani di origine, giungono in città con un bagaglio stilistico complesso e talmente affascinante da riuscire in breve tempo ad imporsi sulla scena pittorica, divenendo punti di riferimento per gli artisti coevi. È il caso di Giacomo del Po, che, figlio del pittore Pietro, muoverà da Roma verso Napoli nel 1683, con il padre e la sorella Teresa, all'età di trent'anni, seguendo il Marchese del Carpio¹². Già pittore maturo e formato, giunto in città riceverà le prime commissioni per la chiesa di Sant'Antonino a Sorrento alla fine degli anni Ottanta del Seicento: una coppia di dipinti nell'abside, raffiguranti la *Madonna col Bambino e san Gaetano* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, e, nel transetto, la *Peste del 1656 a Sorrento* e *l'Assedio di Sorrento per mano di Giovanni Grillo nel 1648* (figg. 4-5). In seguito Giacomo riceverà altri importanti incarichi per alcune delle principali chiese di Napoli, ma le opere di Sorrento sono indispensabili per l'analisi e la comprensione delle tele di Sant'Aniello. Infatti, se guardiamo con maggiore attenzione i dipinti di Gaetano Martoriello, se ci soffermiamo sulle fisionomie dei personaggi, sulle loro espressioni e pose, ci rendiamo conto che il suo riferimento non è Solimena, bensì proprio il Del Po di Sant'Antonino. La cosa, in fondo, non ci stupisce, perché, come desumiamo dalle *Vite* di De Dominici, Gaetano studiò nella bottega del pittore romano¹³. Le prime opere di Giacomo, come dimostrano i lavori di Sorrento, sono molto distanti dalle successive, e nulla lasciano presagire della svolta che conoscerà il suo stile in fase più avanzata. Sono opere caratterizzate da pacatezza, finitezza delle figure, misura ed equilibrio, tanto dei gesti quanto degli spazi. Tutti elementi che caratterizzano anche i due dipinti di Martoriello: non sfuggirà la maestria e l'accuratezza con la quale, in entrambi, vengono disposte le numerose figure in un riquadro ristretto, né la dolcezza delle pose che caratterizza le figure, finanche in una scena cruenta quale la *Decollazione del Battista*. Nella *Nascita del Battista*, invece, ritroviamo lo stesso modo di scorciare i visi di tre quarti, ponendo in piena luce le guance paffute, che Giacomo del Po utilizza per alcune figure sia nella *Peste del 1656* (la donna in secondo piano, il bambino che piange sul corpo della madre morta) che nell'*Assedio di Sorrento* (il ragazzo al centro e Giovanni Grillo). Molto simili sono anche le cromie e l'attenzione ai dettagli preziosi: la veste della Salomè e soprattutto

il suo copricapo piumato, così come l'elmo del soldato sulla sinistra nella *Decollazione del Battista*, possono essere paragonati all'abbigliamento curato di Giovanni Grillo nell'*Assedio*. Rispetto alle tele sorrentine di Giacomo del Po, però, i dipinti di Martoriello in Sant'Aniello a Caponapoli presentano una prospettiva più incerta, ben visibile nella *Nascita del Battista*: il letto e il bacile in primo piano sembrano quasi scivolare dall'inquadratura. Un'ingenuità che viene meno nell'architettura di fondo, equilibrata e razionale. È ipotizzabile che l'errore grossolano dipenda dal fatto che Gaetano, pittore principalmente di paesaggi, abbia poca dimestichezza con la realizzazione di personaggi di grandi dimensioni, occupanti interamente il riquadro.

Nonostante queste indecisioni compositive, le due opere risultano nel complesso belle e interessanti. Indiscutibile è il

valore documentario delle tele, le quali, associate al ritrovamento della polizza di pagamento, ci permettono di gettare nuova luce sul panorama pittorico napoletano della fine del XVII secolo. Il mondo artistico dell'epoca doveva essere molto più ricco di quanto non siamo in grado oggi di immaginare, e meno nette dovevano apparire le scelte dei pittori, pronti a cambiare stile e registro in relazione alle richieste della committenza. Di certo, vi era una predilezione per generi e modi, ma le necessità dei pittori non erano differenti da quelle di ogni altro artigiano, e tutto poteva essere modificato in vista di un buon guadagno. Le categorie rigide di cui oggi ci serviamo sono gabbie che arbitrariamente abbiamo elaborato per poter discutere e comprendere un mondo; ma occorre utilizzarle con consapevolezza, pronti con intelligenza e duttilità a metterle in discussione ogni qualvolta sia necessario.

¹ G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 100. L'autore parla della *Nascita del Battista* come *Nascita di Maria*.

² C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, con aggiunzioni per cura del cavalier Giovanni Battista Chiarini*, Napoli, Stamperia Floriana, 1856, II, p. 808. È qui che rintracciamo la genesi della confusione rispetto ai soggetti dei dipinti.

³ G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, edizione critica a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, p. 69. Nella nota viene modificata l'attribuzione delle opere ma nulla di nuovo viene detto rispetto ai soggetti, confermando, di fatto, l'errore di Chiarini e di Galante.

⁴ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco della Pietà*, giornale di cassa matr. 1001, 9 luglio 1695: A Don Salvatore di Vito ducati dieci, e per lui a Gaetano Martorello pittore de casa sopra li Scalzi di S. Agnese di Napoli, in conto di ducati 40 per lo prezzo convenuto di tre quadri haverà da fare per tutto li 15 Agosto 1695, di palmi dodici di altezza et otto di larghezza, per servizio della sua cappella del suo ius patronato dentro la chiesa di S. Aniello Maggiore di Napoli, cioè uno con Santo Michele Arcangelo che scaccia dal cielo Lucifero, con san Nicola da Bari

da uno lato e san Giovanni Battista dall'altro con l'agnello Ecce Agnus Dei, il secondo la Nascita di san Giovanni Battista et il terzo la sua Decollazione, tutti tre della suddetta misura, fatti ad ogni soddisfazione per tutto il suddetto tempo; con firma di detto Gaetano Martorello.

⁵ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742-1745 circa, III, pp. 555-556.

⁶ Ivi, p. 556.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1815, II, p. 355.

¹¹ N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento: dal Barocco al Rococò*, Napoli 1993, p. 96.

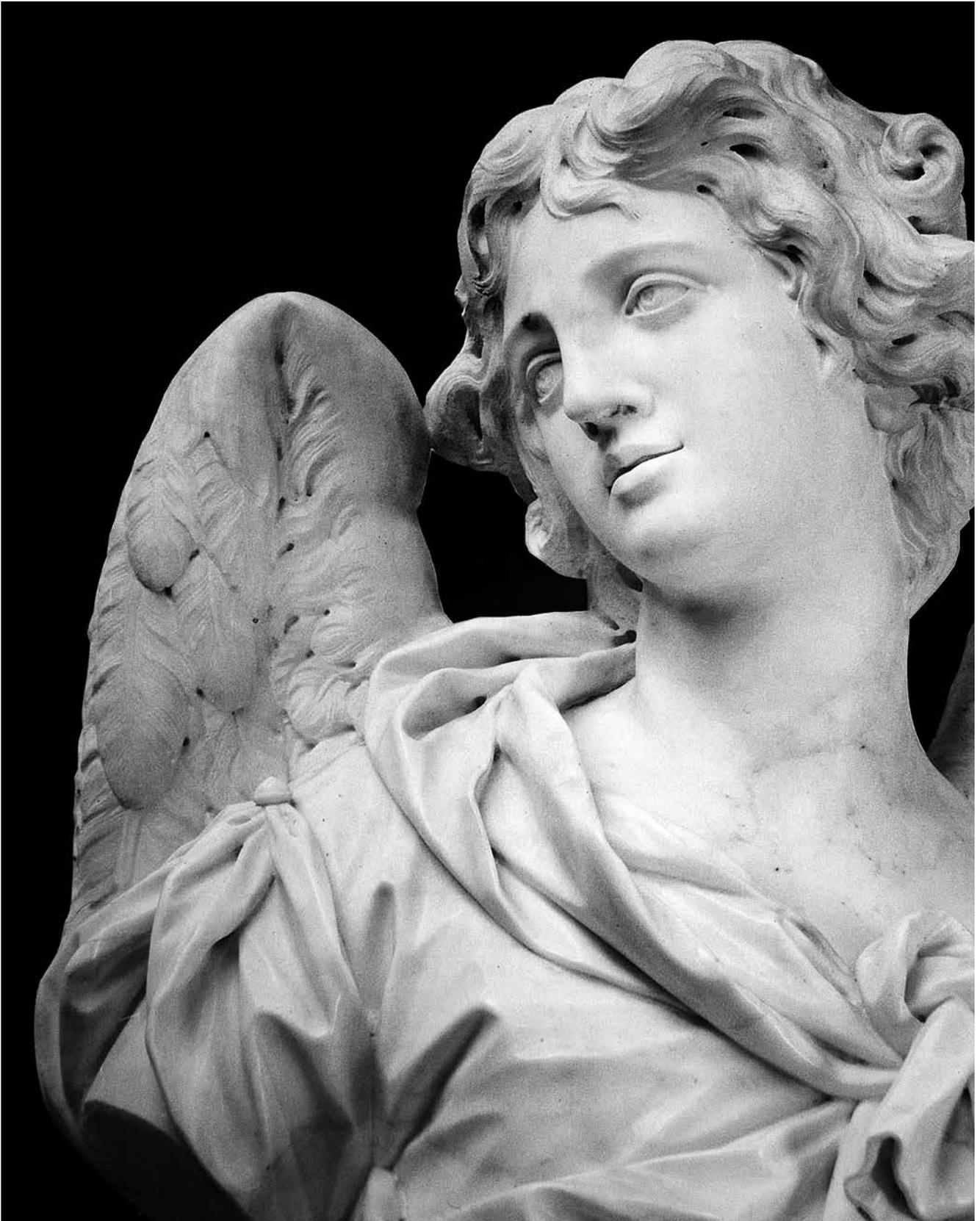
¹² U. PROTA-GIURLEO, *Notizie sui pittori Del Po*, in «Il Fuidoro», II, 1955, p. 263.

¹³ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 556.

ABSTRACT

Two Paintings Newly Assigned to Martoriello

In the Church of Sant'Aniello a Caponapoli in Naples there are two paintings of St. John the Baptist: *Nascita del Battista* (The Birth of John the Baptist) and *Decollazione del Battista* (The Beheading of John the Baptist). Little was known about them from available sources; indeed, not long ago they were attributed to Nicola Maria Rossi. But now a payment policy in the Historical Archive of the Bank of Naples makes it clear that actually the author was Gaetano Martoriello, who hitherto had been known only as a landscape painter. This discovery adds to the catalogue of his known works and also reveals an unexpected aspect of his artistry, his concern with historical painting, done in a style which, while drawing on the example of Giacomo del Po, moves in new directions.



1. Domenico Lemico, *Angelo Annunciante*, particolare.
Padula, Certosa di San Lorenzo, sala del capitolo.

Per l'attività di Domenico Lemico tra l'Andalusia e la Certosa di Padula. Avvio di una ricerca

Letizia Gaeta

La vicenda artistica che si sta per esporre si pone nel solco dei solidi e ben noti rapporti tra Napoli e la Spagna in un arco cronologico che, in questo caso, va grossomodo dal 1696 al 1710. L'abbrivo della presente dissertazione potrebbe essere il riconoscimento, da parte di chi scrive, della componente napoletana nella scultura lignea raffigurante la *Maddalena penitente* (figg. 2a-b) ubicata nella Certosa di Granada, opera realizzata da Pedro Duque de Cornejo (Sevilla 1678 - Cordoba 1757), scultore di pietra e di legno; celebrato esponente di una tradizione figurativa tardobarocca la cui conoscenza può attualmente contare su approfondite ricerche documentarie condotte da Manuel García Luque¹. La *Maddalena* vanta, inoltre, una considerevole fortuna critica che annovera anche la significativa individuazione del carattere italianizzante; da taluni qualificato come singolare berninismo, quantunque di seconda mano. Tale singolarità potrebbe essere al momento spiegata con l'impronta vaccariana riscontrabile nell'opera in questione e che sarà più avanti argomentata. Utile precisare che la scultura di Granada costituisce nel percorso dell'artista andaluso un momento di straordinaria creatività, indirizzata verso una plausibile, quanto sconosciuta fin qui, adozione di modelli italiani. La sua datazione si attesterebbe tra il 1710 e il 1715. Per ora la *Maddalena*, pur con la sua seducente bellezza di gesti e panneggiamenti; con il suo dischiudere la bocca fremente, mentre si porta la mano destra al petto, il cui polso si snoda in eleganti ed espressive modulazioni plastiche vicine a una temperatura stilistica che da Lorenzo giunge a Domenico Antonio Vaccaro, non sembra poterci fornire ulteriori indizi per meglio configurare eventuali apporti napoletani in quel contesto geografico.

Ponendoci da un'altra angolazione si può senz'altro beneficiare di quanto in sede critica si sia acquisito riguardo ai 'traffici' di opere, entro un mercato artistico caratterizzato da sculture devozionali che da Napoli prendevano il largo su navi verso la Spagna. Un fenomeno di devozione e mecenatismo che ha negli studi punti fermi cui ancorarsi con fiducia, per corroborare un discorso storiografico sempre più densamente documentato. È di fatto cresciuta per quantità e qualità, su entrambe le sponde del Mediterraneo, la ricerca nel settore della scultura lignea. Essa contempla i nomi di giovani e dialoganti studiosi che, tenendo nel giusto conto gli studi di López Jiménez (1966), di Santiago Páez (1967) e soprattutto della Estella Marcos per la Spagna, e quelli di Gennaro Borrelli, a partire dal 1967, per l'Italia meridionale², hanno contribuito ad arricchire un ambito produttivo che può gettare luce anche sul segmento di storia dell'arte che si vuole mettere in valore, ossia l'attività di un maestro napoletano, Domenico Lemico o Lenmico, ben conosciuto da Bernardo De Dominicis, che ne riporta notizie preziose e circostanziate, e quasi del tutto sconosciute agli studi, ad esclusione di una puntuale menzione di Concetta Restaino che nel 1993, riconsiderando il passo del biografo settecentesco, restituì a Lemico un considerevole numero di sculture in marmo e in pietra della certosa di San Lorenzo a Padula³.

Le citazioni più recenti dello scultore napoletano si rintracciano in Paola D'Agostino (2008) e Francesco Abbate (2009), i quali rimandano alla Restaino e all'imprescindibile voce del Thieme-Becker (1929)⁴. Fin qui una storia come tante, nella selva di nomi di artisti cui vengono sovente, talvolta su base documentaria, ricollegate opere altrimenti sconosciute. Ma questa vicenda ha orizzonti più lontani poiché Lemico, come si dirà, ha una produzione andalu-



2a-b. Pedro Duque Cornejo, *Maddalena penitente*. Granata, 'Sagrado' della Certosa.

sa, supportata da sparuti documenti d'archivio; persi nelle pieghe di contributi scientifici pubblicati in sedi editoriali defilate; mai analizzata e mai ricongiunta a Napoli.

Sicché possiamo tentare un primo avvio alla ricostruzione della sua attività, avendo come quadro d'insieme il traffico di opere più sopra evocato a proposito degli scultori del legno dei quali è sempre De Dominici a fornirci un'ampiezza di visione, necessaria per una complessiva lettura sociologica del problema. L'indispensabile scenario è tratteggiato dal gusto narrativo del biografo che si utilizzerà, più avanti, sia come fonte primaria del profilo di Lemico, elencato tra gli allievi meritevoli di Lorenzo



Vaccaro, sia come cornice di supporto al percorso di Domenico tra Napoli, Roma, Siviglia, Cordova e Padula.

L'entusiasmo verso la statuaria sacra a grandezza naturale e di formato 'terzino' presso nobili e viceré iberici è da ricercare, prima ancora che in De Dominici, in una fonte del 1693. Si tratta di una lettera scritta dall'abate Giovan Battista Pacichelli da Roma a Giacomo Saluzzo⁵. Gli scultori citati erano i più richiesti ai suoi giorni: Aniello (1633-1696) e Michele Perrone (1633-1693) che avevano inviato «sculture sagre (...) ne' palagi primari della Spagna». Nel seguito della missiva, l'abate contrappone la statuaria romana a quella in legno, tentando di persuadere il suo interlocutore, evidentemente appassionato di tali prodotti, che «non si rende tributo a' precipi, che col metallo, o col marmo». In questo frangente, non ci si soffermerà sulla considerazione in cui era tenuta la scultura in legno che la critica dei nostri giorni



3. Domenico Lemico, *Maddalena penitente*. Padula, Certosa di San Lorenzo, sala del capitolo.

ha ben storicizzato; la fonte citata costituisce piuttosto uno sfondo; un'atmosfera di contesto, ancorché parziale, relativa alla questione specifica che ci riguarda.

De Dominici nel generoso tentativo di restituire, almeno per situazioni a lui temporalmente vicine, un quadro attendibile ed esaustivo di fatti, circostanze, nomi e opere, conferma, e senza una penna oltremodo giudicante, questo viaggiare di sculture oltremare. Questo desiderio frenetico della nobiltà spagnola di possedere statue in legno, piccole e grandi, è confermato dagli inventari di molte ricerche attuali, specie in Spagna. Sono nuovi tasselli che ricompongono il quadro d'insieme di una storia delle esperienze sociali⁶. La consapevolezza del ruolo centrale occupato da De Dominici nel fornire notizie su maestri come Aniello e Michele Perrone è ben evidente negli interventi di Luigi Coiro sui due scultori⁷. In essi viene sottolineato l'interesse di 'vari' viceré verso Aniello, ma-



4. Domenico Lemico, *San Lorenzo*. Padula, Certosa di San Lorenzo, sala del capitolo.

estro con molteplici competenze e prerogative, ma a una di esse in particolare occorre dare rilevanza: l'aggiornamento romano dell'artista «che ansioso di apparar bene l'arte, si portò in Roma per osservarvi l'ottime statue della veneranda antichità, e l'opere stupende che in quel tempo lavorava il Bernino, delle quali dappertutto era percorsa



5a. Domenico Lemico, *Vergine annunciata*. Padula, Certosa di San Lorenzo, sala del capitolo.

la fama». Se dalle parole del Pacichelli, conoscitore da par suo del regno meridionale e dei protagonisti di quella nobiltà iberica brulicante e in continuo transito, ricaviamo l'impressione di un gusto devozionale chiaro e definito, ben espresso dalla richiesta di statue dipinte, dorate; con «le ciglia e capelli naturali 'in modo che la Rappresentanza ecciti a divota memoria del rappresentato'», con altrettanta eloquenza apprendiamo che «non si rende tributo a' precipi, che col metallo, o col marmo». E al di là dell'implicito disappunto verso la nobiltà spagnola che si prodigava in commissioni di statue da trasferire nelle proprie cappelle private o nelle chiese di prestigio, possiamo ritenere con sufficienti dati che i viceré fossero consci, per scelte di gusto e di cultura figurativa, dell'importanza di ottenere statue di marmo e bronzo.

D'altra parte dell'interesse di alcuni viceré per la statuaria romana o per la statuaria antica, ricomposta o interpretata, vi è traccia consistente in certi studi di settore⁸. Senza discostarci troppo dai tempi che stiamo esaminando, si rammenterà il citatissimo caso del viceré Marchese del Carpio che fece trasportare, tra il 1683 e il 1687, centinaia di opere e oggetti d'arte, compresa la copia di una fontana di Bernini⁹. La constatazione generale, tuttavia, è che le sculture in marmo in Spagna, ad onta della consapevolezza di quanto sia andato perduto, sono, ed erano, oggettivamente rare.

Nel ritornare ad Aniello, che aveva studiato la statuaria romana antica e moderna, bisogna sottolineare che De Dominicis ci ricorda l'insistenza del Conte di Monterrey di voler far trasferire Perrone in Spagna, «ma prima per sue infermità e dopo per la sua morte [1696]» ciò non si verificò. L'identificazione con Juan Domingo de Haro, VII conte di Monterrey e fratello del Marchese del Carpio, viceré di Napoli, come si è detto in precedenza, arricchisce il quadro d'insieme. Ciò a rendere significativa la volontà di portare 'oltremare' uno scultore che sapesse rispondere alle esigenze più disparate sul piano artistico e che fosse, inoltre, esperto anche nella conoscenza, e nella lavorazione, dei marmi antichi e moderni.

Sulla base dell'episodio del mancato passaggio di Aniello nei possedimenti iberici, la critica ha interpretato il trasferimento dell'allievo di Perrone, Nicola Salzillo, a Murcia nel 1699 quasi come una sorta di logica conseguenza. Non c'è ragione di mettere in discussione tale ipotesi che conserva la sua plausibilità entro lo scenario descritto. D'altra parte Salzillo costituisce un capitolo fondamentale nelle relazioni tra l'Italia meridionale e il sud della Spagna e può anche essere assunto a paradigma di certe operazioni di scambi culturali nell'ambito delle opportunità professionali¹⁰. Tale caso costituisce un aggancio sul piano generale alla storia di Domenico Lemico che De Dominicis ci racconta con entusiasta vivezza, per la contiguità ai fatti narrati, e ci permette di rimarcare, senza tanti e speciosi distinguo, l'attendibilità e il peso delle notizie riportate. Ognuna delle quali risulta paradossalmente asciutta e diretta. Quanto non dice è probabilmente imputabile a omissioni dovute alla mancanza di ulteriori indagini e approfondimenti; comprensibili nel piano complessivo dell'opera. Nel nostro caso si trattava pur sempre di un allievo il cui piccolo cameo veniva inserito

a margine di una vita, quella di Lorenzo Vaccaro, che aveva meritato una trattazione sincera e copiosa di aneddoti:

Domenico Lemico, essendo stato molto tempo sotto la direzione di Lorenzo, andò a Roma e fu scolaro di monsù le Gros e di Camillo Rusconi, e fece gran studii sotto la condotta di amenduni, ed osservò l'antico, laonde divenuto ancor egli valentuomo ajutò il maestro nella statua ch'ei fece del Sant'Andrea per la chiesa di San Giovanni Laterana, ed ajutò le Gros nella statua di San Domenico, che anche fu collocata nella suddetta chiesa, e fece altri lavori in ajuto de' suddetti maestri, lavorando da sé poche cose. Ritornato poi in regno, fu condotto alla certosa di San Lorenzo la Padula, ove più statue di marmo egli condusse, e piacendogli sommamente quella religione ed il luogo, atto alla quiete dell'anima, volle vestir l'abito certosino, che di buona voglia gli fu dato da que' monaci in riguardo di sua virtù e de' suoi buoni costumi. Sicché vivendo esemplarmente in quel santo luogo, ed operando in servizio di sua religione le sue sculture, venne a morte in fresca età, con dispiacer di que' padri, da' quali era molto stimato¹¹.

Nella riedizione critica del *De Dominicis* del 2008, la D'Agostino sottolinea, dunque, come gli studi nell'ambito della Certosa di Padula della Restaino abbiano «portato qualche luce su questo artista, 'altrimenti ignoto'»¹². Sicché l'attenzione a sculture di stretta adesione al linguaggio di Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro ubicate nella certosa, ha agevolmente permesso alla Restaino di individuare un *corpus* di pregevole fattura dell'artista ricordato dal biografo. Il comune denominatore per *l'Angelo custode*, il *San Lorenzo* (fig. 4), la *Maddalena penitente* (fig. 3) nel clipeo, il *San Giovanni Battista* e il *San Giuseppe con Bambino* nella sala capitolare, è senza dubbio il linguaggio formale di Lorenzo Vaccaro cui si coniuga anche il ricorso alle medesime tipologie: un esempio è dato dall'*Angelo custode*, replica del gruppo di Lorenzo Vaccaro nella confraternita di Santa Maria della Misericordia a Foggia come aveva già suggerito Riccardo Lattuada nel 1988¹³, mentre il *San Lorenzo* ha il suo modello nel *San Festo* eseguito da Lorenzo nella cona dell'altare maggiore dei Santi Marcellino e Festo a Napoli¹⁴. È probabile che la formazione, e la con-



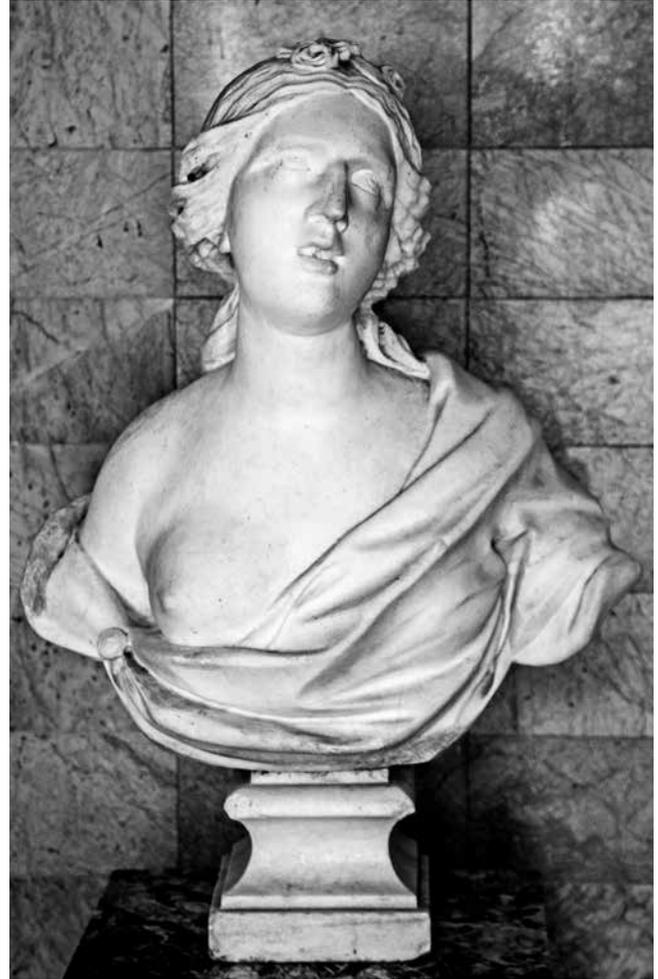
5b. Domenico Lemico, *Angelo Annunciante*. Padula, Certosa di San Lorenzo, sala del capitolo.

seguinte lunga permanenza, nella bottega di Vaccaro, assieme a tanti altri allievi tra cui Domenico Antonio, abbia permesso a Lemico di mettere a punto un suo personale repertorio figurativo confluito in album di disegni e bozzetti, oggi dispersi come gran parte di questo materiale.

Per le opere appena citate si pone il problema della cronologia. Ma per il momento è preferibile lasciarla in sospeso. È opportuno ritornare al passo del biografo che ci informa del trasferimento dalla bottega di Vaccaro a Roma nei cantieri di Pierre Le Gros (1666-1719) e Camillo Rusconi (1658-1728): due giganti del berninismo mescolato alla sostenuta formula algardiana che sarà la carta vincente di un tardo barocco destinato a durare oltre la metà del Settecento. Cionondimeno il contatto con questo ambiente avrebbe indotto Domenico ad 'osservare' l'anti-



6. Domenico Lemico, *Pomona* (intervento su una statua romana). Siviglia, Casa de Pilatos.



7. Domenico Lemico, *Busto muliebre*. Siviglia, Casa de Pilatos.

co e a praticarlo nella collaborazione proprio con il grande scultore francese nelle prestigiose opere romane¹⁵. Per Le Gros, com'è noto, l'antico è un aspetto preponderante del suo stile. In tal senso Roma offriva copiose opportunità di lavoro sui reperti da riassetare o integrare anche per l'apprendista napoletano. Domenico, probabilmente, era un giovane di bottega, o più precisamente di cantiere, come tanti, desideroso di perfezionare un mestiere e potersi giocare le proprie carte appena se ne fosse presentata l'occasione.

A giudicare dalla documentata presenza a Siviglia nel 1705, si può affermare che Domenico Lemico ebbe la sua occasione professionale; ricevendo commissioni di prestigio. Finora l'attività in Andalusia è rimasta priva di eco e di riflessioni storiche. Mentre è utile sottolineare che le

acquisizioni della Restaino rimangono un punto fermo per l'attività a sud di Napoli dello scultore.

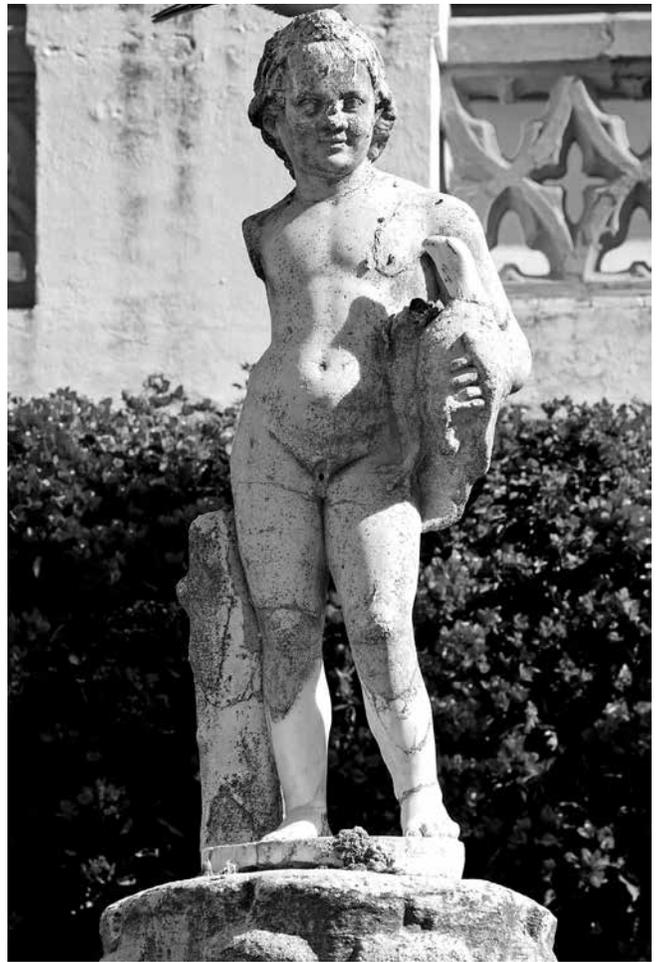
Il soggiorno andaluso di Domenico Lemico

Quando l'8 ottobre del 1705 Domenico «Lemico», questo il nome riportato nel documento spagnolo, dichiara in prima persona di essere: «Maestro escultor de piedra, napoletano, residente en esta ciudad de Sevilla», ha già eseguito per conto del «Duque de Medinaceli» un notevole numero di sculture, ricevendo 5280 «reales de moneda de vellon»¹⁶. La sua attività, ossia il «trabajo y ocupacion» per la «cassa Palacio de su Excelencia», è specificata nella relazione conclusiva; corredata dall'elegante firma dell'artista, che elenca interventi su statue antiche oltre a veri e propri rifacimenti di «catorze cabezas y medios cuerpos» e tante figure

«de cuerpo entero», «tre ninos compuestos», per un totale di 85 sculture. D'altra parte la somma ricevuta conferma il ruolo di maestro, al quale molto probabilmente si riconosceva una competenza nel 'restauro' dei marmi antichi.

Attualmente nella Casa di Pilatos si conservano molte sculture ubicate nelle gallerie e nei giardini. Gli studi su questo palazzo si devono soprattutto a Lleó Cañal¹⁷ che si è soffermato in particolar modo sulla fase cinquecentesca e sulla prima vera collezione di statue risalente alle scelte culturali di don Pedro Afán de Ribera, duca di Alcalá e viceré di Napoli dal 1559 al 1571. È con la passione per l'antichità di questo viceré che prende avvio la sistemazione di reperti archeologici nel suo palazzo a Siviglia, più tardi noto con il nome di Casa de Pilatos. Vale la pena di evidenziare che prima di trasferire in Spagna la collezione, essa era stata 'esposta' a Napoli suscitando l'ammirazione di Bernardino Rota, a testimonianza di una frequentazione da parte del viceré degli ambienti eruditi. Più tardi Parrino menzionerà quell'insieme come «un cumulo prezioso di statue e simulacri antichi»¹⁸. L'uso decorativo e celebrativo dell'antico indusse il Duca di Alcalá a far seguire i lavori del palazzo sivigliano da Benvenuto Tortelli, scultore e architetto attivo a Napoli dagli anni sessanta del Cinquecento, affidandogli anche l'allestimento delle statue nelle logge e nei giardini. Senza soffermarci sulle vicende e traversie di tale collezione, dobbiamo almeno dire che un nucleo di essa fa parte dell'eterogeneo materiale archeologico ancora presente nel palazzo sivigliano¹⁹.

Alla luce di ciò, il passo successivo è conoscere più da vicino il committente di Lemico a Siviglia. Il duca di Medinaceli citato nel documento può agevolmente essere identificato con Luis Francisco de la Cerda y Aragón, nono duca di Medinaceli e viceré di Napoli dal 1696 al 1702. C'è da supporre che sia dentro questa congiuntura storica che maturi il trasferimento a Siviglia del nostro scultore. Il Duca di Medinaceli prima di giungere a Napoli come viceré, peraltro succeduto allo zio, il Conte di Santisteban, estimatore di Lorenzo Vaccaro, era stato a Roma ambasciatore del re presso la Santa Sede²⁰. Senza entrare nel merito del giudizio politico sul suo mandato, vanno almeno evidenziati i suoi interessi culturali, specie in campo musicale e in quello letterario sfociati nella fondazione in Palazzo Reale dell'Acca-



8. Domenico Lemico, *Fanciullo con colomba* (intervento su una statua romana). Siviglia, Casa de Pilatos.

demia dove il giovane Giovan Battista Vico recitò l'orazione *Delle cene sontuose de' Romani*²¹. L'ipotesi di un suo diretto interessamento nel condurre a Siviglia lo scultore napoletano, che vantava finanche l'esperienza nei cantieri romani, appare più che fondata. Del resto il viceré avrà avuto bisogno di uno specialista che sapesse lavorare il marmo e che avesse cognizioni 'antiquarie'.

Nel 1705 Lemico riceve il consistente compenso dal tesoriere del duca e ciò a conferma che la sua attività nella Casa di Pilatos era iniziata qualche anno prima, con tutta probabilità poco dopo quel 1702, anno di scadenza del mandato vicereale del suo committente, che lascia Napoli, anche in seguito ai disordini politici, il 28 febbraio con una nave dal porto di Baia. Per le logge e i giardini del suo palazzo a Siviglia volle statue antiche e moderne. Un gusto per aspetti scenografici di ambientazione che aveva già sperimentato a



9a-b. Domenico Lemico, *La Perseveranza, Putto con cornucopia*. Padula, Certosa di San Lorenzo, facciata.

Napoli con la pavimentazione della spiaggia di Chiaia e la collocazione di fontane²². Stando a quanto visibile a Siviglia alcune sculture in marmo sono antiche, altre sembrano copie moderne alla maniera antica; si riscontrano integrazioni di volti, arti, panneggi. Mentre numerosi busti sembrano delle vere e proprie imitazioni dall'antico.

La cifra stilistica di Lemico non si può mettere a fuoco senza una comprensibile prudenza, ma ritengo si possano isolare, come stiamo per fare, alcune statue che presentano un'impronta evocante le opere all'antica di Le Gros. Per avere qualche punto fermo che orienti nell'individuazione degli interventi sivigliani, dobbiamo ritornare nella Certosa di Padula, dove recuperiamo elementi formali sulle cognizioni figurative di Lemico rispetto alla statuaria antica e moderna. I due busti in marmo di Carrara (figg. 1, 5a-b),

un tempo ubicati in nicchie ovali nella chiesa certosina²³ – scampati alla drammatica dispersione di un patrimonio d'arte che dovette essere per questo monastero ingente e straordinario come per altre certose italiane ed europee – sono in tal senso testimonianze chiarificatrici. E in assenza, al momento, di documenti d'archivio napoletani riguardanti il nostro scultore, è lo stile a determinare la reciprocità tra le opere iberiche e quelle di Padula.

La purezza del marmo che esalta il carattere classicista di provenienza romana²⁴ e i vaghi echi berniniani, addomesticati da più levigate dolcezze, motivano l'accostamento dei due busti all'ambiente di Le Gros. Le statue su cui era intervenuto Lemico nella Casa de Pilatos, seguendo la traccia offerta dai busti di Padula, vanno identificati per il momento in *Pomona* (fig. 6) in *Teti* e nel *Fanciullo con 'palo-*



10. Domenico Lemico, *Sepolcro Salazar*, particolare. Cordova, Cattedrale, sagrestia.



11. Anonimo scultore, *San Giacomo di Compostela*. Siviglia, Episcopo, facciata.

ma' del giardino (fig. 8). Tra le opere sicuramente moderne spettanti alla sua mano va segnalato, inoltre, il notevole busto muliebre (fig. 7) che si accosta al classicismo barocco, di vago sapore francesizzante, della *Vergine fluida e carezzevole*, chiusa nel suo panneggio costumato, di Padula. Le opere sivigliane e la *Vergine annunciata* e l'*Angelo annunciante* (figg. 1, 5a-b) sono prova di qualità e abilità tecnica che l'uso del marmo esalta e valorizza, a differenza della pietra, comprensibilmente difficile da dominare e orientare nei passaggi di gorgi e pieghe svolazzanti.

Acquistano peso e consistenza le notizie di De Domini che del maestro aveva recuperato informazioni corrette riguardo alla scansione dei tempi Napoli-Roma, sebbene non si mostri a conoscenza della parentesi andalusa che va collocata tra il 1702 e almeno la fine del 1710, poiché dal

settembre del 1708 al giugno del 1710 Domenico Lemico compare tra gli esecutori di un'altra opera di riguardo: il sepolcro in marmo e in pietra del cardinale Salazar allocato nella sagrestia della Cattedrale di Cordova²⁵. Del sepolcro Salazar ci si limiterà, nella presente circostanza, a segnalare l'intervento di tre mani distinte ben riscontrabile sul piano dello stile e confermato dai tre nomi dei lavoranti assoldati; due dei quali iberici. Le parti spettanti allo scultore napoletano, guidati dall'analisi stilistica, vanno rintracciate nei due carnosissimi angiolotti reggenti il pastorale e il cappello cardinalizio (fig. 10) e nei volti delle due virtù; specie quella a sinistra, la quale nel trattamento della pietra presenta tangenze con la *Maddalena* (fig. 3) della Certosa di Padula, scolpita con un materiale molto simile alla pietra di Cordova.

I citati angiolotti inoltre si immettono nella scia di quel-



12. Argentiere napoletano, su disegno di Lorenzo Vaccaro, *Maddalena penitente*. Napoli, Duomo, Cappella del Tesoro di San Gennaro.

la cultura vaccariana, da cui si è partiti²⁶. La presenza in Andalusia, tra Siviglia e Cordova, ci permette di riflettere, con qualche dato in più, sul suo possibile coinvolgimento in diversi centri del sud della Spagna. Le referenze conquistate con l'attività per il Duca di Medinaceli dovevano rappresentare un prestigioso biglietto da visita per ulteriori commesse. La reale portata del suo contributo figurativo e formale nell'ambiente iberico ci è ancora pressoché sconosciuta, ciononostante sulla base dei solidi indizi di opere e documenti messi assieme si può tentare di avanzare ipotesi volte a rendere vivo il paradigma indiziario, tenendo in debito conto lo stile delle opere.

La *Maddalena* in legno dell'andaluso Pedro Duque Cornejo (figg. 2a-b) fu realizzata assieme ad un altissimo numero di altre sculture – diverse per stile dalla scultura in

questione – per la Certosa di Granada poco dopo l'elezione del nuovo priore Francisco de Bustamante, che era stato in precedenza certosino nella Certosa di Siviglia²⁷.

Il ruolo svolto da questo committente nel dare una diversa impronta culturale al cenobio è oggetto di studi in costante svolgimento. Basti dire che al suo arrivo annullò i progetti precedenti del 'Sagrario' della cappella per attuarne di più ambiziosi, chiamando artisti di maggior nome. Non è la sede per una trattazione esaustiva della vicenda, tuttavia il linguaggio formale della *Maddalena* implica la conoscenza da parte di Duque Cornejo di un modello napoletano, vaccariano in ispecie. La scultura, a mio parere, rielabora con nuova leggiadria duttilità e abilità tecnica le formule che Lorenzo Vaccaro aveva anni addietro proposto negli *Angeli telamoni* della chiesa napoletana di Gesù delle Monache – opere eseguite dopo il contatto con l'ambiente romano di Bernini alla fine degli anni ottanta del Seicento²⁸ – ma anche nelle *Quattro parti del mondo* in argento, attualmente a Toledo, la cui affascinante storia chiama in discorso il suo committente, il viceré conte di Santisteban, frequentatore della bottega del maestro napoletano e, ricordiamolo, congiunto del Duca di Medinaceli, 'mecenatè' di Lemico a Siviglia. Le allegorie delle *Quattro parti del mondo* furono nel 1967 riconosciute dalla Santiago Páez e ricongiunte al passo del De Dominicis in cui viene raccontato l'episodio della committenza²⁹.

La *Maddalena* di Cornejo si confronta anche con il busto d'argento raffigurante *Santa Maria Egiziaca* del Tesoro di San Gennaro, eseguita su modello di Lorenzo (fig. 12). L'insistenza sul dato di cultura napoletana e di stile vaccariano va ricondotta altresì al contesto di traffici, più sopra richiamato: il mercato di sculture in legno nel quale ricorre soprattutto il nome di Nicola Fumo, che De Dominicis riporta come scultore in legno e in marmo e molto attivo per la Spagna³⁰. Ma per evitare generalizzazioni geografiche e storiche, ci si limiterà a ricordare che tra le molte opere documentate o citate nelle fonti, che sarebbero andate in Spagna, c'è un *San Giuseppe* in legno, firmato e datato 1705, ubicato ad Antequera, in Andalusia³¹. Il *San Giuseppe con Bambino* di Fumo costituisce una tipologia replicata più volte dallo stesso scultore; tutte di una qualità molto alta. Ciò che di nuovo emerge in questa sede è che la stessa tipologia fu scolpita da Lemico nella Certosa di Padula, nel ciclo in pietra che si rifà ai modelli del maestro

Lorenzo Vaccaro e, seppur in maniera meno pronunciata, anche allo stesso soggetto realizzato da Giacomo Colombo in più occasioni³². Da qui l'ipotesi che la fortuna di quel modello iconografico, pur con qualche variazione, si debba proprio alle elaborazioni avviate nella bottega di Lorenzo i cui bozzetti e disegni, 'ceduti' ad altre maestranze, costituiscono un aspetto caratterizzante il suo *modus operandi*. Quanto tale tessitura culturale possa investire sul piano formale la *Maddalena* di Granada è al momento difficile da precisare.

L'argomento principe del presente contributo rimane la riscoperta di uno scultore napoletano che diede evidentemente il suo apporto vaccariano, e non solo, all'ambiente andaluso, entrando in contatto operativo con altri artisti del luogo come il 'retablista' Teodosio Sanchez che interviene nell'esecuzione del sepolcro Salazar a Cordova. Tutto da mettere a fuoco è, a parere di chi scrive, il profilo ancora anonimo dello scultore che a Siviglia tra il 1704-1705 realizzò in pietra le statue, sug-

gestivamente vaccariane, della facciata dell'Episcopio (fig. 11); in anni in cui Lemico era residente in città. La circolazione di opere e uomini in tale congiuntura deve tenere conto di un altro fattore: i contatti e gli scambi tra le certose europee³³.

Intanto a Padula, dove secondo le notizie di De Dominici, Domenico Lemico finì i suoi giorni, l'artista fu attivo probabilmente, e questa è un'ipotesi di lavoro, in due occasioni: la prima alla fine degli anni ottanta del Seicento, quando realizzò il ciclo della sala capitolare in pietra, e in seguito dopo il 1710, quando, rientrato nel Regno, negli anni Venti dovette realizzare alcune sculture nell'attico della facciata (figg. 9a-b), dove vi sono busti e putti che sembrano coniugare cultura napoletana e romana attraversata da sentori andalusi. A questa seconda e ultima fase di Lemico dovrebbero spettare l'*Annunciazione* (figg. 5a-b) in marmo e un'altra scultura marmorea a figura intera della *Maddalena penitente*, conservata in Certosa³⁴.

* Ad Antonella Cucciniello e alla nostra giovinezza nella Certosa di Padula sotto gli occhi di Lemico. Le foto della Casa de Pilatos e del sepolcro Salazar sono di Manuel García Luque che ringrazio anche per gli scambi di vedute.

¹ Dell'opera completa dello scultore è in corso di pubblicazione in Spagna la monografia tratta dalla tesi dottorale di M. GARCÍA LUQUE, *Pedro Duque Corneo. Estudio de su vida y obra (1678-1757)*, tesi doctoral, Universidad de Granada 2018. Dello studioso si veda almeno IDEM, *Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el Apostolado de la Basílica de las Angustias, obra de Pedro Duque Cornejo*, in «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», 41, 2010, pp. 169-188; IDEM, *Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada*, in «Anales de Historia del Arte», 23, 2013, pp. 229-241; IDEM, *Pedro Duque Cornejo y la escultura barroca en Sevilla: nuevas aportaciones*, in «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», 44, 2013, pp. 59-84. La scheda nella tesi dottorale sulla *Maddalena* in oggetto discute criticamente il problema delle influenze italiane, che andranno sviluppate anche per l'*Apostolado* della chiesa de Nuestra Señora de las Angustias y el Salvador, la serie di sculture collocabili tra il 1713 e il 1717, alcune delle quali richiamano stilemi di Nicola Fumo. García Luque, seppur a carattere generale, riconosce una possibile vicinanza alla produzione di Giacomo Colombo.

² Gli studi sulla scultura in legno incentrati sui rapporti tra l'Italia meridionale e la Spagna per il periodo che ci interessa non possono essere esaustivamente riportati in questa sede. Tuttavia per dare il polso della situazione vanno in primo luogo ricordati i contributi di E. SANTIAGO PÁEZ, *Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en*

España, in «Archivo Español de Arte», XL, 1967, 158, pp. 115-132, in cui si affronta ad ampio raggio la circolazione di scultura non solo in legno, e quelli di M.M. ESTELLA MARCOS, *Algunas esculturas en marfil italianas en España*, in «Archivo Español de Arte», XLVI, 1973, 181, pp. 13-34; EADEM, *Tres obras de Nicolás Fumo, de paradero actual desconocido*, in «Archivo Español de Arte», XLIX, 1976, 193, pp. 80-85. Per la ricchezza delle argomentazioni proposte dalla studiosa, che da circa mezzo secolo è punto di riferimento in Italia per le ricerche sulla scultura, si veda principalmente EADEM, *La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno, Lecce 2007, a cura di L. GAETA, Galatina 2007, II, pp. 93-122. Fondamentali risultano altresì le ricerche di G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, poi sviluppate in un importante volume da G.G. BORRELLI, *Sculture in legno di età Barocca in Basilicata*, Napoli 2005. Si vedano inoltre R. CASCIARO, *Seriazione e variazione: sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna*, in *Scultura meridionale in età moderna*, cit., II, pp. 245-265; L. GAETA, *Modelli, fonti e "venerati" maestri nelle botteghe napoletane: spunti per riflessioni e revisioni*, in «Studi Medievali e Moderni», XV, 2011, 1-2, pp. 299-308; M. PASCULLI FERRARA, *Da Nicola Fumo di Santa Maria Capua Vetere a Francesco Salzillo di Murcia*, in *Scultura meridionale in età moderna*, cit., pp. 193-207; R. CASCIARO, *Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno: qualche osservazione e l'avvio di un catalogo ragionato*, in «Studi Medievali e Moderni», XV, 2011, 1-2, pp. 273-279. Più in generale si rimanda a mostre e convegni degli ultimi anni: *Scultura meridionale in età moderna*, cit.; *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, cat. mostra, Lecce 2007-2008, a cura

di R. CASCIARO, A. CASSIANO, Roma 2007; *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, cat. mostra, Altomonte 2008-2009, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2009; *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno, Napoli 2015, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2015. Per le acquisizioni spagnole vedi almeno le recenti ricerche di R. ALONSO MORAL, *Fama y fortuna de Nicola Fumo en Espana. Obras y comitentes*, in *Sculture e intagli lignei*, cit., pp. 95-104; IDEM, *Un mapa de la escultura italiana en España durante el Seicento*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno, Genova 2015, a cura di D. SANGUINETI, A. MAGNANI, Genova 2017. Si vedano inoltre I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma 2008; L. COIRO, *Adoperato da vari viceré nell'opere che dalla Spagna venivano commesse: qualche proposta per Aniello Perrone*, in «Kronos», 14, 2011, pp. 191-202; IDEM, *Fortune spagnole della scultura napoletana in legno, il caso del San Miguel di Nicola Fumo nella collezione Güell a Barcellona*, in «Locus amoenus», 15, 2017, pp. 105-115.

³ C. RESTAINO, *La Certosa di San Lorenzo: acquisizioni di proposte*, in *Archeologia e arte in Campania*, Salerno 1993, pp.173-200; poi ripreso in EADEM, *Sugli aspetti artistici della Certosa di San Lorenzo. Acquisizioni, documenti, nuove attribuzioni*, in *Storia del Vallo di Diano*, IV, *La cultura artistica*, Salerno 2004, pp. 53-88.

⁴ Vedi U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIII, Leipzig 1929, p. 53; P. D'AGOSTINO, in B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Napoli, stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, III, pp. 902-903; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico: Napoli, le province, la Sicilia*, Roma 2009, pp. 503-504.

⁵ La fonte è stata resa nota e discussa criticamente da L. GAETA, "...colorite e miniate al naturale": vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno, Lecce 2007, a cura di R. CASCIARO, Galatina 2007, pp. 199-200: «Giudichi pur ciascuno a suo piacere delle sculture sagre in legno de' signori Aniello e Michele figliuoli del fu Gioseppe Perrone, dell'Ardia, e di codesti altri virtuosi, e della loro esquisitezza, o pe' muscoli ben espressi, o per la carnagione colorita al vivo, o per la delicata dentatura e palato, vivacità degli occhi nel vetro, con le ciglia e capelli naturali, con le vesti di seta giusta il decoro, o di lana, e in parte riussite secondo le leggi, e consuetudini degli ordini regolari: co' piedistalli d'intaglio dorato, e custoditi nell'ebano sotto il cristallo, in modo che la rappresentanza ecciti a divota memoria del rappresentato. E ne vadan pure in casse numerose, a prezzo di sessanta, ottanta, e anche più di cento ducati a una regali ben ricevuti ne' palagi primari della Spagna (...) ma non si rende tributo a' prencipi, che col metallo, o col marmo».

⁶ Si rimanda agli scritti di Alonso Moral citati nella nota 2.

⁷ Vedi principalmente L. COIRO, *Adoperato da vari viceré*, cit. Cfr. anche un'ipotesi attributiva ad Aniello di L. GAETA, in *Sculture di età barocca*, cit., p. 228 di un gruppo ligneo dei *Santi Giulitta e Quirico* (Cisternino) echeggiante la statuaria antica.

⁸ Vedi B. CACCIOTTI, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in «Bollettino d'arte», LXXIX, 1994, 86-87, pp. 133-196; M.L. DE FRUTOS, S. SALORT PONS, *La colección artística de don Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672)*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2002*, Napoli 2003, pp. 47-110.

⁹ Cfr. O. FERRARI, *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in *Civiltà del Seicento*, cat. mostra, Napoli 1984-1985, Napoli 1984, II, p. 147. Ma casi più eclatanti e di orientamento culturale si rintracciano in personalità come don Manuel de Acevedo y Zúñiga, sesto

conte di Monterrey che richiede nel 1633 all'impegnatissimo Cosimo Fanzago un altare con marmi colorati e colonne per la chiesa dell'Immacolata a Salamanca, su progetto di Bartolomeo Picchiatti. Il desiderio di emulare il fasto e la magnificenza della Cappella del Tesoro di San Gennaro con materiali che rendessero 'tributo' alla nobiltà, si dovette accompagnare al desiderio di avere l'intervento diretto di Fanzago nei suoi feudi spagnoli. A seguire i lavori sul posto fu inviato invece l'architetto Curzio Zagarella (era stato collaboratore di Giulio Cesare Fontana: cfr. F. STRAZZULLO, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Roma 1969, pp. 335-337) rimasto a Salamanca fino alla morte, nel 1639. Fanzago intanto lavorava le tante opere commissionategli dal viceré a Napoli, pronte e spedite via mare nel 1638 al porto di Cartagena; cfr. P. D'AGOSTINO, *Cosimo Fanzago sculture*, Napoli 2011, pp. 113-114. A Salamanca vi sono anche busti lignei napoletani, cfr. M.M. ESTELLA MARCOS, *Sculture e intagli lignei*, cit., pp. 51-64.

¹⁰ Cfr. M. PASCULLI FERRARA, *Da Nicola Fumo*, cit.

¹¹ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pp. 902-903.

¹² P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, pp. 113-114.

¹³ Vedi M. PASCULLI FERRARA, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano 1983, p. 35; I. DI LIDDO, *op. cit.*; R. LATTUADA, *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Napoli 1988, p. 183.

¹⁴ Vedi C. RESTAINO, *Sugli aspetti artistici della Certosa*, cit, p. 67.

¹⁵ Per Le Gros si rimanda a G. BISSELL, *Pierre Le Gros 1666-1719*, Reading 1997.

¹⁶ Vedi M. MARTÍNEZ-DARVE, J. MATA, *Obras y reparaciones en la Casa de Pilatos durante el siglo XVIII*, in «Archivo Hispalense», LXXII, 1989, 221, pp. 193-200. Dopo l'importante intervento del 1989, il nome e il documento di Lemico nella Casa de Pilatos si ritrova in M.S. CARO QUESADA, *Noticias de escultura 1700-1720*, Sevilla 1992, pp. 118-119.

¹⁷ V. LLEÓ CAÑAL, *La casa de Pilatos*, Madrid 1998, ed. cons. Madrid 2017.

¹⁸ D.A. PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, Napoli, nella nuova stampa del Parrino e del Mutii, 1692-1694, ed. cons. in *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli*, IX, Napoli, nella stamperia di Giovanni Gravier, 1770, p. 177. Interessante rilevare che una voce contemporanea al viceré duca di Alcalà è riportata in C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Notas para la historia del arte: desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla 1929, pp. 129-130, qui si dice che le statue antiche erano state cercate a Roma e a Capua.

¹⁹ Vedi V. LLEÓ CAÑAL, *Los usos de la antigüedad: colecciones arqueológicas en la España del Renacimiento*, in «Reales Sitios», XL, 2003, 156, pp. 30-43; M. TRUNK, *Die "Casa de Pilatos" in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs*, Mainz 2002; IDEM, *Early Restorations of Ancient Sculptures in the Casa de Pilatos, Seville. Sources and Evidence*, in *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, a cura di J. BURNETT GROSSMAN, J. PODANY, M. TRUE, atti del convegno, Los Angeles 2001, Los Angeles 2003, pp. 255-264.

²⁰ Per gli aspetti culturali e musicali del viceré si veda G. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli "avvisi Marescotti"* (1683-1707), Lucca 1990, pp. 23-33; ma vedi anche J.M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Roma, Nápoles, Madrid. Meccenazgo musical del Duque de Medinaceli 1687-1710*, Kassel 2013. Per la figura storica cfr. G. CONIGLIO, *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli 1967, pp. 338-349; B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, Bari 1948, pp. 266-267. Per approfondimenti sulla figura del viceré si rimanda a G.M. CEREZO SAN GIL, *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna: los IX Conde de Santisteban del Puerto*, Jaén 2006.

²¹ Gli interessi antiquari del viceré si rifanno ai criteri di splendore e magnificenza propri della vita di corte, cfr. A. ANTONELLI, *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli, 1650-1717*, Soveria Mannelli 2012, p. 77.

²² Il Duca di Medinaceli facendo intervenire Lemico aveva ripreso un'antica tradizione quando era stato convocato a Siviglia Benvenuto Tortelli.

²³ Ricordati nell'inventario del 1867 dopo la seconda soppressione del 1865; cfr. C. CARLONE, *Indizi documentari per l'individuazione dei beni della Certosa di Padula*, in «Rassegna storica salernitana», XIX, 2002, 38, p. 256.

²⁴ I due busti sono stati pubblicati per la prima volta da L. GAETA, in *Angeli*, cat. mostra, Padula 1994, a cura di V. DE MARTINI, Firenze 1994, p. 60. Nella scheda si proponeva una giusta collocazione in ambito classicista romano ma con una datazione troppo anticipata.

²⁵ Il nome di Lemico per il Sepolcro Salazar è in R. TAYLOR, *Arquitectura andaluza: los hermanos Sánchez de Rueda*, Salamanca 1978, p. 12. Chi scrive ha curato la trascrizione integrale della carta d'archivio (in fase di pubblicazione in Spagna). Il documento completo permette di meglio conoscere i nomi di altri maestri coinvolti.

²⁶ L'angelo piangente non manca di rievocare anche la consolidata formula plastica e tipologica delle sculture marmoree di Giacomo Colombo a Napoli.

²⁷ Per queste notizie si rimanda agli studi di García Luque citati nella nota 1.

²⁸ Su Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro si rimanda a R. LATTUADA, *Domenico Antonio Vaccaro, scultore e decoratore "ornamento della sua patria"*, in *Domenico Antonio Vaccaro: sintesi delle arti*, a cura di B. GRAVAGNUOLO, F. ADRIANI, Napoli 2005, pp. 21-61; V. RIZZO, *La cultura dell'antico e lo spirito berniniano-borrominiano in Vaccaro. Raffronti e concomitanze con la produzione coeva*, ivi, pp. 63-88, qui la bibliografia precedente.

²⁹ E. SANTIAGO PÁEZ, *op. cit.* Per un aggiornamento bibliografico sull'opera in argento di Vaccaro, si veda IJ. GARCÍA ZAPATA, L. ILLESCAS DÍAZ, *Las cuatro partes del mundo conocidas: Europa, América, África y Asia de la Sacristía de la Catedral Primada de Toledo. Obra del platero Lorenzo Vaccaro*, in «Toletana», 2014, 30, pp. 375-397; G. MARTÍNEZ LEIVA, *De profano a sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la Catedral de Toledo*, in *Estudios de platería: San Eloy 2016*, a cura di J. RIVAS CARMONA, Murcia 2016, pp. 361-374.

³⁰ Riflessioni interessanti da sviluppare sono in R. ALONSO MORAL, *Fama y fortuna de Nicola Fumo*, cit.

³¹ Vedi R. CASCIARO, *Seriazione e variazione*, cit.; R. ALONSO MORAL, *Fama y fortuna de Nicola Fumo*, cit.

³² Per il modello vedi L. GAETA, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 272-273. Il linguaggio formale di Fumo e Colombo è sempre apparso nettamente diverso; l'unico caso in cui riscontriamo una convergenza è proprio per la tipologia del *San Giuseppe*; una convergenza che va interpretata come sintonia rispetto ad un modello di Lorenzo Vaccaro.

³³ Risale al 1988 un convegno tenutosi nella Certosa di Padula dal titolo *Certose e certosini in Europa*, atti del convegno, Padula 1988, a cura di M. DE CUNZO, V. DE MARTINI, Napoli 1990. Nei numerosi contributi raccolti si sostiene la circolazione di una comune cultura anche grazie agli spostamenti di certosini e priori che sovente cambiavano sede.

³⁴ C. RESTAINO, *Sugli aspetti artistici della Certosa*, cit., p. 70, attribuisce a giusta ragione a Lemico anche una *Maddalena* in marmo in origine nella cappella della Certosa di Padula ad essa dedicata. La studiosa invita inoltre a considerare la possibilità che gli appartenga anche una vasta decorazione a stucco, anch'essa di spiccato linguaggio vaccariano.

ABSTRACT

On Domenico Lemico's Activity in Andalusia and the Carthusian Monastery in Padula: The Inception of a Research Project

Bernardo De Dominici, in his *Life of Lorenzo Vaccaro*, made brief but laudatory mention of sculptor Domenico Lemico's activity in the Carthusian monastery in Padula. On the basis of this 18th-century passage, critical literature from the 1990s has singled out various sculptures in that monastery done in a clearly Vaccarian manner, attributing them convincingly to the hand of an artist whom De Dominici felt must have been an apprentice to Vaccaro, Domenico Lemico, who later completed his formation in the studio of Le Gros in Rome. Both of these formative influences are evident in the several statues he did in Padula, which, for the moment, in the lack of any documentation in Naples archives, are the only available Neapolitan source for reconstructing Lemico's opus. However, certain documents have emerged in Spain regarding this sculptor's prestigious work in Seville for the Duke of Medinaceli, identified in the present article as Luis Francisco de la Cerda y Aragón, Viceroy of Naples from 1696 to 1702. Further documents in Cordova, from as late as 1710, reveal Lemico as a maestro able to make full use of the artistic culture he absorbed from Vaccaro, along with influences from antiquity acquired during his work in Rome. Although the documents from Spanish archives were published in part, they had not been put in an historical context nor set in relation with Lemico's activity in Italy. .



1. Giuseppe Valadier, *Solenne pompa funebre seguita in Roma nella chiesa dei Santi XII Apostoli per le esequie del defunto Marchese Antonio Canova*, 1823. Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte.

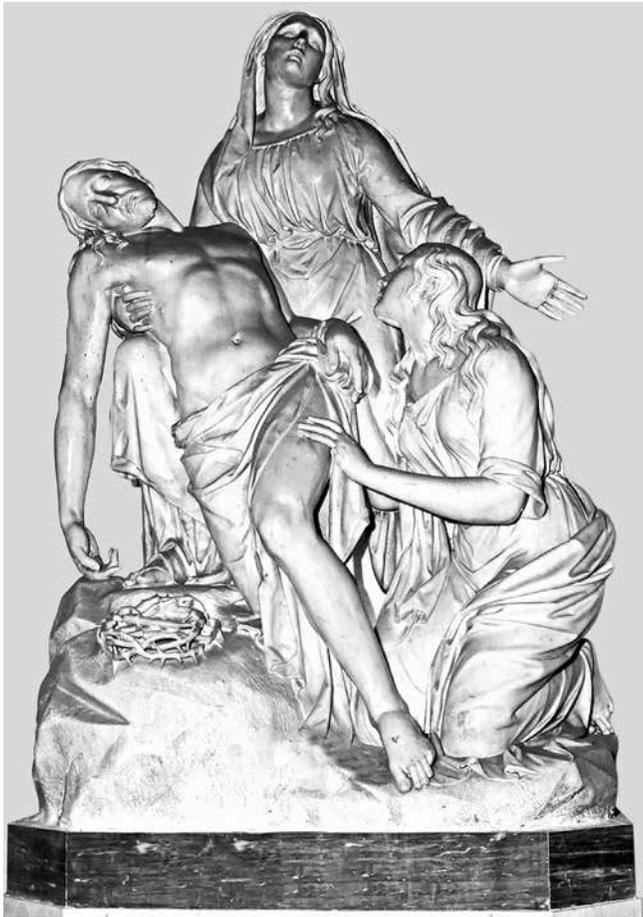
L'onda lunga di Canova: la *Pietà* di Gennaro Calì e qualche nota sulla fortuna internazionale degli scultori napoletani nella prima metà dell'Ottocento

Almerinda Di Benedetto

La prima notizia riguardante la *Pietà* di Gennaro Calì risale al 23 febbraio 1842, quando, in un articolo comparso sul «Lucifero», Domenico Anzelmi riferisce di aver visto il «bellissimo gruppo modellato in argilla» che l'artista aveva «intrapreso» il 12 giugno 1841. Nell'officina dello scultore, infatti, un giovane assistente gli aveva mostrato con «muto additamento» la data annotata su una delle pareti¹. Nel 1844 è ancora Anzelmi, questa volta dalle pagine del «Poliorama Pittoresco», a introdurre i due sonetti che il poeta Giulio Genoino dedica al *Gruppo che da Calì si scolpisce in marmo*², spiegando ai lettori che piuttosto che con la ristampa del proprio articolo sull'opera, già apparso sul citato «Lucifero», si era preferito accompagnare i sonetti con un'incisione, che potesse almeno fornire una prima idea della qualità del lavoro in corso. La traduzione in «bianchissimo marmo di Carrara» si sarebbe però completata solo nel 1847³, per essere destinata all'altare maggiore della Chiesa Madre del Cimitero Monumentale di Poggioreale⁴, la cui progettazione, avviata già in età murattiana, trovò slancio tra il 1836 e il 1847 con il governo di Ferdinando II, nel fervore costruttivo dell'ultimo ventennio borbonico⁵. Il complesso marmoreo costituiva la punta di diamante del programma decorativo scelto per il tempio religioso del Camposanto Nuovo, che prevedeva anche, sui quattro altari laterali, i dipinti con gli *Episodi della Passione di Cristo* firmati da alcuni tra i più attivi pittori di corte, Camillo Guerra, Filippo Marsigli, Francesco Oliva e Vincenzo Morani⁶. Nel frattempo nel 1837 si erano completati gli interventi di Gennaro Maldarelli, autore degli affreschi lungo i muri del viale che conducono al piazzale antistante il Tempio e alle Chiostre minori, raffiguranti «i Misteri della Passione in figure terzine con gli ultimi fatti

della vita di N.S. nella sua dolorosa gita al Calvario»⁷, oggi scomparsi; mentre il 30 settembre del 1845 con una cerimonia-evento cui i commentatori del tempo riservarono ben ampio spazio⁸, al centro del Quadrato aperto sul fronte settentrionale della Chiesa Madre era stata scoperta la colossale statua marmorea della *Religione* di Tito Angelini ancora incompleta dei quattro *Angeli oranti*⁹. La commissione del gruppo semicolossale a Calì, cui, come abbiamo detto, fu riservato l'incarico di massimo impegno fra quelli previsti per la Chiesa Madre, pone dunque lo scultore napoletano su un piano di considerazione pari a quella riservata a Tito Angelini, l'autore del monumento-icona del complesso cimiteriale e la «figura più in vista nel campo della scultura»¹⁰. Ne consegue un naturale confronto fra i due artisti che può fornirci utili spunti di riflessione sulla produzione legata alla difficile età della seconda restaurazione borbonica, cui la storiografia storico-artistica continua ad infliggere una punitiva *damnatio memoriae*¹¹. La scelta di ricorrere, per entrambi come vedremo, a un modello di derivazione canoviana, sarà poi la ragione per esaminare la differente opera di rielaborazione da loro messa in atto nel cantiere cimiteriale: l'uno – Angelini – in direzione di un larvato purismo, l'altro – Calì – alla ricerca di una più complessa formula composita, felicemente definita da Gérard Hubert «*éclectisme académique de qualité*»¹², certamente approdo tra i più colti prima dell'avvento della nuova stagione realista.

Partiamo dunque dalla *Pietà* (fig. 2), la cui osservazione ci suggerisce più di un'indicazione per provare a richiamare, quanto meno per spaccati episodici, la complessa rete di relazioni e scambi tra Napoli e gli altri centri di produzione artistica nazionali e internazionali.

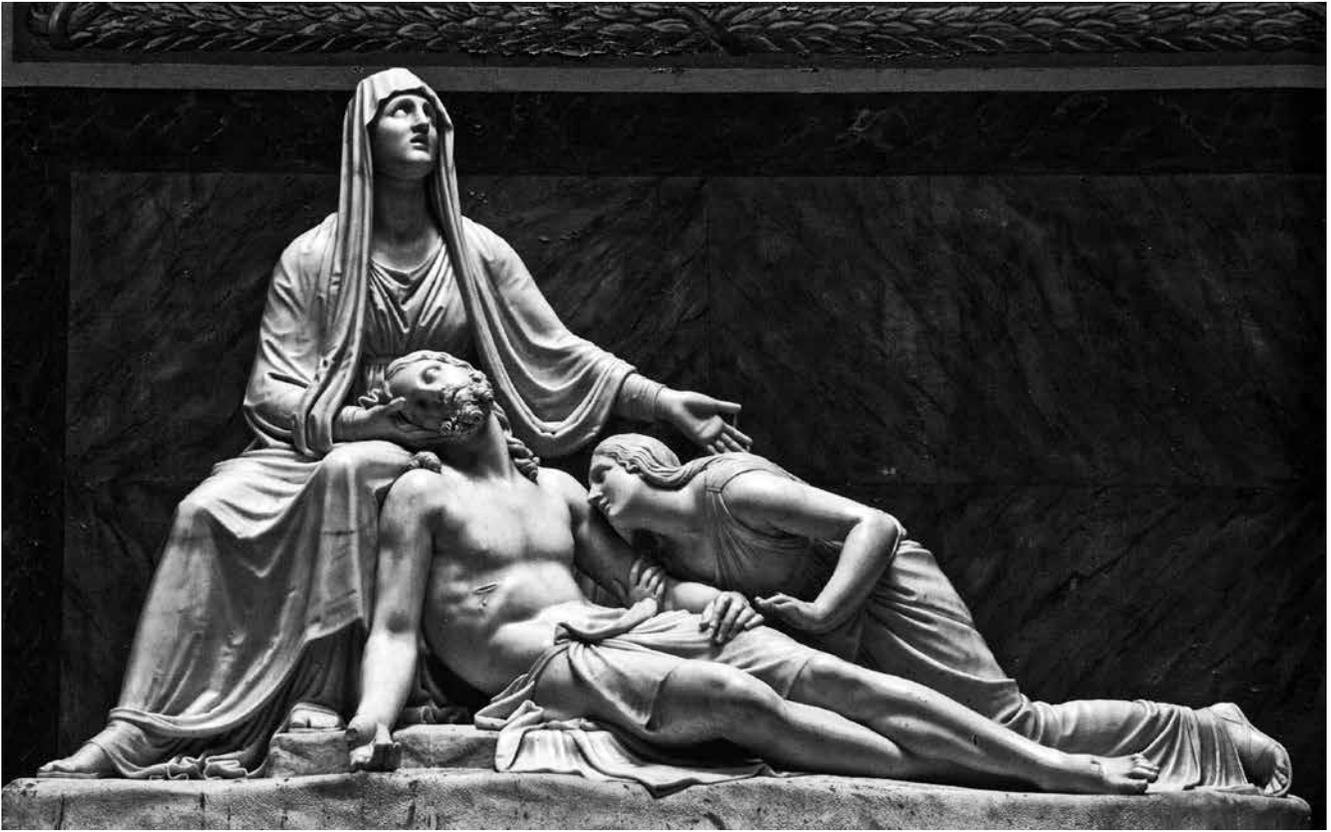


2. Gennaro Cali, *Pietà*, 1847. Napoli, Cimitero monumentale di Poggioreale, Chiesa Madre.

Nel 1836, sulle pagine del «Poliorama pittorresco», in un ricordo commosso dedicato ad Antonio Canova e tutto intriso di umori patriottici, Defendente Sacchi aveva elogiato con straordinaria ammirazione il gruppo della *Deposizione*, che l'artista aveva progettato negli ultimi anni di vita per la chiesa parigina di Saint Sulpice, portando a termine il solo modello in gesso nel 1821, fuso in bronzo dopo la sua morte da Bartolomeo Ferrari nel 1830 e collocato poi nel Tempio di Possagno¹³: «non ha la storia delle arti gruppo più semplice e più commovente: Maria assisa col figlio in grembo, la Maddalena abbandonata nel dolore, e sopra il gruppo doloroso la nuda croce; è grande e pietosa la deposizione di Michelangelo, ma questa ha un'eloquenza di affetti e di venerazione che tocca al sublime»¹⁴. È certo che la prima idea trasmigrata al nostro Cali quando fu invitato a progettare il gruppo della *Pietà* per la chiesa di Poggioreale dovette nascere proprio dalla conoscenza dell'opera del

grande maestro veneto. La scelta di impiegare tre figure a comporre un triangolo di struggente dolore, ma soprattutto la rappresentazione della Maddalena prostrata dinanzi al corpo esanime del Cristo, rinviano all'ultima redazione di Canova, cui questi era approdato dopo diverse prove, aggiungendo e sottraendo figure alla tradizionale iconografia michelangiotesca costituita da Maria con in grembo il corpo senza vita del figlio¹⁵. L'enorme successo alimentato dall'eco lunga della fortuna canoviana, spingerà in seguito a riproporre nel 1844 ancora sulle pagine del «Poliorama pittorresco» l'incisione del *Compianto su Cristo morto*, prima versione del tema affrontato per Saint Sulpice, con la recensione, stavolta di Domenico Anselmi¹⁶. Tuttavia è evidente che Cali ebbe modo di vedere l'opera ben prima che fosse diffusa attraverso le incisioni a mezzo stampa. Possibile che egli avesse conosciuto la traduzione in marmo del gesso canoviano realizzata da Cincinnato Baruzzi e giunta, dopo un *iter* tormentato, nella chiesa del Santissimo Salvatore a Terracina¹⁷ (fig. 3). La traduzione era stata portata a termine tra il 1827 e il 1828 nello studio romano di Canova, affidato dopo la morte di quest'ultimo alla direzione del giovane Baruzzi da Giovan Battista Sartori, fratellastro del maestro. Cali, nell'agosto del 1822, in concorso al Reale Istituto di Belle Arti di Napoli, aveva vinto, con Tito Angelini, la borsa di pensionato a Roma¹⁸, dove avrebbe soggiornato almeno fino al 1827. Alcuni registri di pagamento attestano, tra l'altro, la sua collaborazione presso lo studio di Thorvaldsen, assieme al fratello Antonio, già presente come assistente dal 1818¹⁹. Ma un'altra circostanza ci induce a pensare che Cali conservasse la memoria diretta dell'opera canoviana.

È noto che il 23 gennaio 1823 a Roma ebbe luogo un evento di gran peso sia sul piano artistico che su quello 'mondano': le solenni esequie organizzate dall'Accademia di San Luca in onore di Canova nella chiesa dei Santi Apostoli a Roma. La partecipazione alla cerimonia fu ampissima, e certamente i due giovani Cali e Angelini ebbero modo di assistervi o comunque di visionarne il sontuoso allestimento affidato a Giuseppe Valadier. Questi aveva deciso di far giungere in chiesa i gessi delle ultime creazioni dell'artista, innovando l'uso corrente per tali celebrazioni, che prevedeva la realizzazione di apparati effimeri. Tra i gessi figuravano quello colossale della *Religione*



3. Cincinnato Baruzzi da Antonio Canova, *Pietà*. Terracina, chiesa del Santissimo Salvatore.

cattolica, che Canova aveva immaginato per San Pietro, e che fu collocato al centro della navata, e il gruppo della *Pietà*²⁰ (fig. 1). Come ha fatto notare Fernando Mazzocca, l'evento si prestò a mettere in rilievo un versante fino ad allora meno considerato della produzione dello scultore veneto, quello delle opere sacre destinate invece ad avere un maggior peso negli anni della Restaurazione²¹. Sia la *Religione* che la *Pietà*, entrambe mai tradotte in marmo, avrebbero costituito infatti un modello più volte replicato dagli artisti postcanoviani. I due interventi realizzati nel Cimitero napoletano da Calì e Angelini costituiscono un esempio tra i più interessanti della larga fortuna di cui godettero le due incompiute del grande scultore veneto.

Tuttavia nella *Pietà* di Calì (fig. 2) il richiamo al Canova è solo uno spunto poiché l'elaborazione del modello si fa complessa, accogliendo più di una suggestione. Lo spazio affollato della composizione piramidale serve a trasmettere una sensazione di dolore soffocante. Lo sforzo tensivo di Maria che sorregge il corpo esanime di Cristo è sofferenza

inerme come la disperazione che assale chi resta quando è colto dalla prima consapevolezza della separazione dal defunto. Calì ha certamente visto la *Deposizione* di Francesco Celebrano nella napoletana Cappella Sansevero (fig. 4). Ne ripropone la costruzione verticale, nella quale i corpi poggiano su uno sperone di roccia, memoria aspra del Golgota biblico. Ma questi corpi, «scolpiti a tutto tondo nella più riposta sostanza del marmo», qui si fanno vivi, l'elemento teatrale della passione si mitiga in un dolore più contrito. Maria evoca la dolcezza carnale delle donne di Andrea Vaccaro, il volto di Cristo si ammorbidisce nelle chiome sciolte, la Maddalena si addolora in una sofferenza composta, come in quella plasmata dalle mani di Canova.

D'altra parte anche quest'ultimo aveva creato la sua *Pietà* rileggendo i migliori esempi veneti della tradizione barocca, dalla *Pietà* di Heinrich Meyring della Cappella del Monte di Pietà a Udine, a quella di Filippo Parodi nella chiesa di Santa Giustina a Padova. E chissà che forse la memoria non gli avesse riaccessato qualche antica suggestione



4. Francesco Celebrano, *Deposizione di Cristo dalla Croce*. Napoli, Cappella Sansevero.

della sua visita giovanile proprio nella Cappella Sansevero, dove ebbe modo di osservare la *Deposizione* del Celebrano, la cui traduzione barocca di un probabile modello del veneto Antonio Corradini, chiude il cerchio sul giro di rapporti e influenze giunti fino al nostro Cali²².

Per Angelini viceversa il ricorso al Canova della *Religione* resta un modello, che egli però rilegge attraverso l'ammirazione per la statuaria fiorentina del Quattrocento, di cui si serve per tentare di superare la tirannia di quella classica. Sappiamo infatti che l'opera dello scultore di Possagno era stata rifiutata due volte dal Capitolo di San Pietro perché espressione di una religiosità cristiana e pagana al tempo stesso, viste le affinità con le perdute statue colossali del

Giove olimpico e soprattutto dell'*Athena Parthenos*²³. In Angelini, al contrario, le dimensioni colossali non impediscono di conferire alla donna che incarna la *Religione* un'inaspettata umanità²⁴ (fig. 5), correggendo in tal modo i canoni algidi del modello canoviano, inappuntabili e raffinati nell'unica traduzione in marmo realizzata dal maestro nel 1814, trasformata con piccole varianti nella *Religione protestante* per la tomba della contessa Sophia Brownlow a Belton, nel Lincolnshire (fig. 6). Cui lo scultore napoletano si era accostato con maggior ossequio nella rappresentazione della *Fede*, realizzata in coppia con la statua della *Speranza* per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Toledo²⁵. Nella *Religione* di Poggioreale (fig. 5) le vesti aderenti al corpo ostentano una fisicità mediterranea, il volto rivela una dolcezza rassicurante, l'incedere del passo invita all'accoglienza. Anche i *quattro angeli oranti*, derivati, come è stato osservato, da un modello thorvaldseniano²⁶, non hanno una funzione semplicemente decorativa, ma contribuiscono a tradurre i sensi di umana compassione che l'intero complesso marmoreo trasmette a coloro che vegliano i destinati all'ultimo trapasso. È l'ammirazione per Bartolini il tramite attraverso il quale Angelini assorbe, se pure superficialmente, i suggerimenti della statuaria neoquattrocentesca. Anche quando sfiora il plagio, come nel *Monumento a Maria Antonia Grimaldi, principessa di Gerace*, in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, portato a termine nel 1833.

Nella raffigurazione della *Carità* ideata per uno dei due pannelli posti ai lati dell'accesso al sepolcro (fig. 7), il richiamo a *La Carità educatrice* dello scultore pratese (fig. 8) rimane però solo un'elegante ispirazione: più taglienti le superfici, non possiedono quell'incantevole morbidezza che Bartolini seppe donare al marmo, e mostrano una maggiore affinità alla plastica thorvaldseniana. «Li amava, li comprendeva e non riusciva a fare come quelli», avrebbe osservato Domenico Morelli, riferendosi agli artisti prediletti dallo scultore napoletano e tra essi Bartolini²⁷. Un'affermazione non sempre condivisibile ma certamente la constatazione di una difficoltà comune anche ad altri scultori attivi nella complicata stagione del dopo Canova, che però non impedì a tanti di essi di riscuotere il favore della committenza nazionale e internazionale. Gli scambi con gli artisti dell'ambiente fiorentino, più volte evocati



5. Tito Angelini, *La Religione e angeli oranti*. Napoli, Cimitero monumentale di Poggioreale, Quadrato della Chiostra maggiore.



6. Antonio Canova, *La Religione protestante*. Particolare della Tomba di Sophia Hume, contessa di Brownlow. Belton, Lincolnshire, chiesa di Saint Peter and Saint Paul.

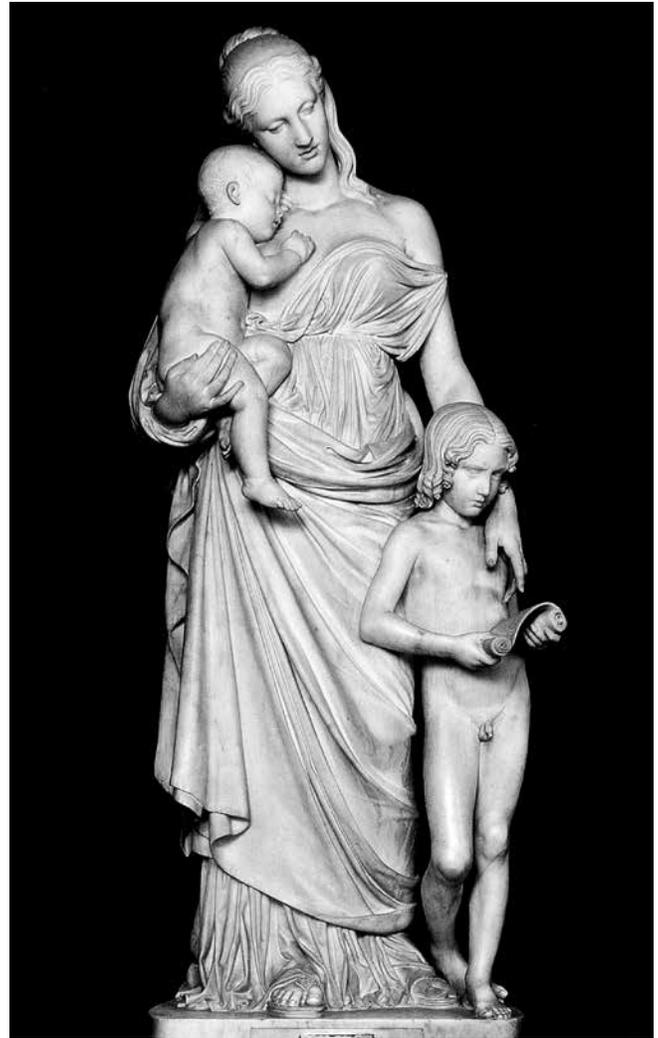
da Tito Angelini nei suoi scritti, coinvolgono anche Gennaro Calì, vicinissimo a quest'ultimo per formazione ed elezione, sebbene la sua produzione abbia raggiunto solo occasionalmente quella del prolifico compagno che avrebbe ricoperto la cattedra di scultura al Reale Istituto di Belle Arti di Napoli per lungo tempo. Gli incroci, le influenze e gli scambi reciproci e con altri scultori contemporanei, definiscono comunque una rete di rapporti tra Napoli, Firenze e Roma assai vivace, in un crogiuolo, quello napoletano, che continuava ad alimentare l'osmosi creativa anche attraverso la presenza e l'attività di molti artisti extra regnicoli; basti citare Pietro Tenerani, Carlo Finelli e il già menzionato Baruzzi²⁸. Una rete che stimolava non solo la committenza italiana ma anche il traffico di opere verso la Russia e verso altri paesi stranieri, incentivato all'epoca dalla possibilità, per ciascuno scultore, di replicare numerose volte un'opera senza per questo diminuirne il valore artistico, al contrario favorendo le attività del florido mercato collezionistico. Nel caso di Angelini, le tre redazioni della *Baccante* al vero, delle quali una fu realizzata per un collezionista americano e un'altra per il banchiere svizzero Vonwiller²⁹, così come le opere destinate allo zar Nicola I, confermano l'apprezzamento della committenza straniera verso la migliore scultura napoletana. Anche la *Psiche*

abbandonata di Gennaro Calì, oggi esposta all'Ermitage di San Pietroburgo (figg. 9-10), rispecchia l'interesse del colto collezionismo internazionale, e rientra nell'intenso flusso di opere migrate dall'Italia in Russia nel XIX secolo. Negli anni '40 fu infatti cospicua la campagna italiana di acquisti della corte russa, in quello che fu il periodo più significativo per la storia della collezione di scultura contemporanea della corte imperiale di tutto il XIX secolo³⁰. La campagna era destinata al costituendo Nuovo Ermitage, che l'imperatore aveva fatto edificare e che avrebbe arricchito di una strabiliante collezione di marmi, tra quelli acquistati e quelli direttamente commissionati in giro per l'Europa. Alcuni dei quali avrebbero arredato il Palazzo d'Inverno e le dimore dei figli.

In Italia Nicola I giunge nell'ottobre del '45 per accompagnare la consorte, la zarina Aleksandra Fedorovna, bisognosa di cure e riposo. Aleksandra si stabilisce a Palermo – vi si tratterà fino alla primavera del '46 – e con Nicola fa tappa anche a Napoli. Qui l'imperatore è accolto con grandi onori come si conveniva ad un sovrano di tale rango, e vi trascorre una settimana ospite di Ferdinando II di Borbone. La documentazione custodita negli archivi del Museo statale dell'Ermitage – come ci riferisce Elena Karčeva – racconta di una visita ai migliori atelier degli



7. Tito Angelini, *Monumento funebre a Maria Antonia Grimaldi, principessa di Gerace*. Particolare con *La carità*. Napoli, chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone



8. Lorenzo Bartolini, *La carità educatrice*. Firenze, Palazzo Pitti.

artisti e dell'organizzazione di una mostra ideata appositamente per l'occasione³¹. Ma è bene ricordare che nel 1839 aveva già soggiornato a Napoli il figlio di Nicola I, il granduca Aleksandr Nilolaevi, in Italia per una delle tappe del suo 'personale' Grand tour³². Per quel viaggio il futuro zar aveva avuto a disposizione un'ingente somma di denaro, che il padre gli aveva affidato per l'acquisto di opere d'arte destinate alla propria collezione privata. Le scelte del granduca – consigliato dal poeta Vasilij Zuckovskij al suo seguito – mostrano un gusto assai aggiornato e qualche predilezione per i soggetti femminili, come la *Venere che esce dal bagno* dell'inglese John Gibson, e la *Flora* di Tenerani³³, che il carrarese aveva realizzato anche per il raffi-

nato collezionista napoletano Vincenzo Ruffo, principe di Sant'Antimo. L'acquisto della *Psiche* di Calì, realizzata da quest'ultimo nel 1832 e giunta all'Ermitage nel 1852 attraverso l'acquisizione della magnifica collezione Laval³⁴, si inserisce in tale filone di gusto. Non è noto come e quando l'opera sia confluita in questa collezione, che annoverava una straordinaria raccolta di antichità, sculture e dipinti; e i disegni acquerellati di Maxim Vorobyov degli interni del palazzo che la ospitava furono realizzati nel 1819, una data troppo spostata indietro rispetto alla redazione della nostra *Psiche*³⁵. Le frequentazioni intense dei coniugi Laval con i vertici della società russa e con i viaggiatori internazionali cui era aperto il salotto culturale, e gli stretti e



9-10. Gennaro Calì, *Psiche abbandonata*, 1832. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

11. Bertel Thorvaldsen, *Le età dell'amore*, 1824. Copenaghen, Museo Thorvaldsen.



documentati legami con la corte imperiale potrebbero anche far pensare ad un dono. Jean Charles François de Laval de la Loubrerie, di origini francesi e impiegato in Russia presso il Ministero della pubblica istruzione e successivamente al Ministero degli affari esteri, aveva sposato la ricchissima Alexandra Grigoryevna Kozitskaya nel 1799. Sebbene la Kozitskaya fosse discendente attraverso la madre della famiglia di industriali di Myasnikov e non fosse quindi di nobile lignaggio, i suoi parenti si erano opposti al matrimonio con Laval. Fu solo con il sostegno personale dell'Imperatore Paolo I che il matrimonio fu consentito. Nel 1814 Laval concesse a Luigi XVIII di Francia un prestito di 300.000 franchi, grazie al quale gli fu possibile essere elevato al rango di conte, ciò confermato dopo il restauro della monarchia in Francia³⁶. Ma fu la fortuna di Alexandra Grigoryevna che permise alla coppia di acquistare e rinnovare interamente un palazzo a San Pietroburgo, reclutando l'architetto Jean-François Thomas de Thomon, che lo allestì in elegante stile neoclassico per ospitare le opere raccolte. Per quattro decenni, dal 1810 al 1840, la residenza dei Laval fu celebre per la ricca collezione di anti-

chità e le opere di maestri europei della pittura, al punto che si faceva spesso riferimento ad essa come il 'Museo Laval', e la residenza era citata nelle guide internazionali³⁷. Le acquisizioni furono effettuate in Francia e in Italia, sia sul mercato delle antichità che attraverso trattative private³⁸. Dunque la data di acquisto della *Psiche* cade tra il '32 – anno in cui Calì esegue il marmo – e il '40. E comunque non sorprende l'apprezzamento per un'opera il cui soggetto inseguiva la straordinaria fortuna di questo tema in età neoclassica – a partire dagli esempi eccelsi del Canova – alimentato dalle numerose varianti sul tema che furono messe in campo dagli scultori lungo tutta la prima metà dell'Ottocento. Nello stesso anno le collezioni imperiali



12. Tito Angelini, *Amore che spezza l'arco*. Roma, Museo Praz.

avrebbero acquisito la celebre *Psiche svenuta* di Pietro Tenerani, entrata con la donazione del principe Christofor Liven³⁹. La *Psiche* di Calì, definita allora un 'capolavoro', fu esposta nel suo modello in gesso a Napoli nel 1833, suscitando grande consenso nei visitatori:

È stata questa figura veduta volentieri, ed ammirata da ogni qualità di persone, e molti restandoci lunga pezza d'intorno si dilettevano a considerarla per tutte le vedute, trovandola sempre bella, con i medesimi affetti e le medesime perfezioni e morbidezze di membra; e lodano gli artisti massimamente l'espressione naturalissima e la morbidezza di tutta la persona con le parti del dorso che sono stupende⁴⁰.

È un'opera raffinata, questa dello scultore napoletano, e d'imprevista eleganza se si valutano gli esiti disomogenei della scultura napoletana di questi anni. La fanciulla è rappresentata semisdraiata con il braccio proteso verso l'alto nell'attimo in cui Amore è appena volato via, dopo che ella ha tentato invano di afferrarlo per una gamba (figg. 9-10). E la scelta di una tale iconografia appare nuova rispetto alla celebrata *Psiche abbandonata* di Tenerani, che il carrarese aveva terminato nel 1816 riscuotendo un successo internazionale che gli avrebbe consentito di realizzarne numerose repliche⁴¹. Variando il tema della fanciulla seduta in atteggiamento di sconforto, che aveva costituito una novità rispetto al modello thorvaldseniano, possiamo ipotizzare che Calì abbia visto il bassorilievo con *Le età dell'amore* (fig. 11), che il maestro danese aveva portato a termine nel 1824, quando il nostro frequentava come assistente lo studio romano dello scultore. La fanciulla sulla destra con il braccio in alto nell'atto di afferrare le ali dell'amorino anticipa il gesto della fanciulla di Calì. Ma, nonostante la torsione del corpo, le ali tese nello sforzo tensivo, la *Psiche* dello scultore napoletano è sorprendentemente leggera, come scossa da un soffio di vento che le leviga le carni pur rotonde e le dona una grazia sorprendente.

Tornando al soggiorno napoletano dello zar Nicola, va comunque sottolineato che la circostanza più significativa per noi riguarda la visita documentata allo studio di Tito Angelini, dove ebbe modo di conoscere e apprezzare le sue opere⁴², ordinandogli un busto di Ferdinando II (oggi all'Ermitage) e due gruppi raffiguranti *Cupido che gioca con un delfino*, spediti nel 1848⁴³ e destinati ad arredare il complesso del 'Padiglione Rosa' nel parco della Reggia di Peterhof, dove si trovano ancora oggi anche se spostati dopo il restauro in altra collocazione, ma sempre all'interno della vasta proprietà⁴⁴. Nell'elenco di opere conservato presso i discendenti dell'artista, ai numeri 114 e 115 sono infatti elencati *Due putti al vero che scherzano su due delfini* per Sua Maestà l'Imperatore di Russia, per il quale risulta anche, al numero 123, *Amore in atto di rompere lo strale*.

Quest'ultima opera riproduce uno dei due soggetti della fortunata coppia di amorini grandi al vero replicata più volte da Angelini e realizzata *in primis* per l'eccentrica e chiacchierata contessa Giulia von Palhen Samoyloff, la nobildonna russa figlia di un alto dignitario della corte zarista,

stabilitasi a Milano dove aveva raggiunto Giulio Renato Litta, facoltoso patrizio al quale la univano lontani legami familiari⁴⁵. Si tratta di due marmi che rielaborano un soggetto di derivazione classica, secondo un genere molto richiesto dal mercato collezionistico, uno con *Amore in atto di vibrare lo strale* e l'altro con *Amore in atto di rompere lo strale*. Quest'ultimo, nell'esemplare per la Samoyloff (fig. 12), fu presentato da Angelini all'Esposizione di Milano del 1844 dove suscitò grande apprezzamento, come ricordano alcune righe tratte dalla dotta descrizione che ne fece Filippo Villani.

Nella recensione comparsa nell'Album dell'Esposizione, questi appella l'opera con il titolo di *Amore dispettoso*, alludendo forse alla turbolenta vita sentimentale della committente; rilevandone soprattutto, in aderenza ai principi del bello ideale classico rivisitato dall'artista attraverso l'esperito lavoro di mestiere fino a raggiungere nella resa del marmo la morbidezza organica, le ottime capacità dello scultore napoletano:

e bene avvisò l'Angelini di figurare dispettoso il figliuolo di Venere, questo tiranno gentilissimo degli uomini (...) e ce l'atteggia, che alzando il cielo maliziosamente corrucchiato, ma pieno ancora di carissime insidie spezza l'arco e gitta gli strali con che stava in pronto di nuove ferite (...). Nella quale [opera], io stimo, non tanto volerci mostrare la franchezza valorosa dello scarpello, quando il profitto ch'egli fece degli antichi esemplari (...); l'artista ha cavato, col girare delle raspe e de' ferri, ingegnosi ad obbedirgli, parvenza così piacente d'umane forme che, in luogo di marmo freddo e resistente, ti par di toccare verissima carne, e sentire il sangue a correre entro le vene⁴⁶.

La storia dell'opera si lega, in tempi più recenti, alla collezione di Mario Praz, della quale entra a far parte nel 1973 con il titolo di *Amore che spezza l'arco*, inserendosi ad agio nell'importante raccolta del «raffinato esegeta dell'arte neoclassica, che egli ripropose all'attenzione critica dalla sua particolare angolazione di 'gusto'»⁴⁷. Il grande successo di questo genere di scultura, la cui piacevolezza del soggetto indicava facilmente una destinazione di carattere decorativo e domestico, viene alimentata dall'ingente richiesta sul mercato collezionistico di questi fanciulli a grandezza natu-



13. Luigi Pampaloni (qui attr.), *Bambino inginocchiato che prega*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

rale. Ne è conferma il delizioso *Bambino in ginocchio che prega*, nelle collezioni del Museo di Capodimonte (fig. 13), fino ad oggi attribuito a Gennaro Calì, ma realizzato in effetti da Luigi Pampaloni, alla cui autografia va restituito; esso costituisce infatti una replica del *Putto orante* per il quale lo scultore fiorentino fu premiato all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1826, e che poi riproducesse più volte⁴⁸.

La circolazione di modelli e tipi e gli scambi tra gli artisti proseguono a lungo senza soluzione di continuità, anche quando si fa strada un aggiornamento dei temi verso soggetti più prossimi alla sensibilità romantica. È il caso della *Silvia che specchiasi nello stagno* di Tito Angelini, che cavalca il successo della produzione tassiana proponendo un personaggio dell'*Aminta*. Angelini ne realizzò almeno



14. Costantino Baruzzi, *Silvia che specchiasi nello stagno*. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

due repliche, una conservata oggi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (fig. 15), firmata e datata 1852, e un'altra destinata al collezionista americano Brux, come risulta dall'elenco delle opere più volte citato. Nel 1852 infatti la statua viene presentata a Boston presso la Galleria Athenaeum e recensita con grande apprezzamento:

Another attraction in the sculpture-room is a graceful statue, representing "Silvia", by Tito Angelini of Naples. It would seem that nothing could be more beautiful than the description from which the idea of this figure is taken, in the *Aminta* of Tasso. But the artist has very exquisitely and delicately carried out the conception of the poet; and the result of this effort cannot be better portrayed than by going back from the sculptured copy to the poetical original⁴⁹.



15. Tito Angelini, *Silvia che specchiasi nello stagno*. Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti.

L'opera conferma ancora una volta i rapporti certamente intensi tra Angelini e Baruzzi, poiché è chiaramente ispirata alla creazione omonima dello scultore imolese – una tra le prime opere da questi realizzata in modo autonomo⁵⁰ – che ne produsse più copie a partire dalla prima versione che data ben prima, al 1826 (fig. 14). Tali rapporti, ancora tutti da indagare, suggeriscono nuove indicazioni anche per l'*Eva* di Angelini nella prima versione del '56, nella quale lo scultore napoletano rielabora con intelligenza e mestiere il modello baruzziano dell'*Eva tentata* del '37, ancora fortemente neoclassica, questa volta in direzione purista.

¹ D. ANZELMI, *La Pietà. Gruppo del sig. Gennaro Calì, modellato in argilla* in «Il Lucifero. Giornale scientifico, letterario, artistico, agronomico, industriale», V, 3, 1842, p. 24. Domenico Anzelmi fu poeta, prosatore, redattore e direttore di testata, sferzante censore reale e profondo ammiratore di Canova, al quale dedicò il noto volume corredato da incisioni: cfr. *Opere scelte di Antonio Canova, incise da Réveil e dilucidate da Domenico Anzelmi*, Stabilimento tipografico di C. Batelli e comp., Napoli 1842. Per quanto riguarda il gruppo in argilla di Calì, secondo la prassi, esso sarà andato distrutto alla realizzazione del gesso sul quale segnare i 'punti di trasporto' funzionali alla lavorazione sul blocco di marmo.

² Sonetto I, *L'Addolorata, il Cristo morto e la Maddalena*, Gruppo modellato in creta da Gennaro Calì: «Calì, come sublime è il sentimento / Del duol che poni alla Gran Donna in volto! / Quanto dice quel guardo al ciel rivolto, / E la man che sorregge il Figlio spento! / Come bella è Colei che il pentimento / Levò più in grido che l'oprar suo stolto! / Affanno tanto le hai nel petto scolto, / Che quasi il lungo gemere ne sento, / e Gesù, freddo, esangue, inanimato / Par che i labbri ancor mova, e dica intanto; / Uom reo ve? Che mi costa il tuo peccato!... / Chi sa dentro qual marmo il gruppo dorme! / Sorgi, insigne scultor, chè sei da tanto; / Rendi immortali quelle morte forme». Sonetto II, *Pel Gruppo che da Calì si scolpisce in marmo, Pel Camposanto di Napoli*: «Là dove s'erger aprica terra in colle / Degli estinti per l'ultima dimora, / E la Pietà di pianto il ciglio molle / Le spesse tombe di sua mano infiora; / Là fia quel marmo: generoso il volle / Chi tanto della Fede il culto onora; / E il maestoso Tempio che vi estolle / Fia sacro alla dolente alma Signora / E l'amorosa ai travati addita / Il figlio spento che i peccati assolve, / E la bella di Maddalo pentita. / E ove tutto per morte si dissolve / Sta come speme di seconda vita»; in D. ANZELMI, *Sul gruppo dell'Addolorata di Gennaro Calì*, in «Poliorama pittoresco», VIII, II, 1844, pp. 207-208.

³ La citazione è tratta da un intervento sul «Poliorama» dedicato all'opera di Calì e firmato da Nicola D'Apuzzo, titolare di una rubrica culturale dal titolo *Corrispondenza (lettere al Direttore)*. Cfr. N. D'Apuzzo, *Corrispondenza*, in «Poliorama Pittoresco», XII, I, 1847, p. 54. Sul retro della scultura si legge: «CAV.RE G.RO CALI / 1847». Nel 1847 Calì fu onorato della visita di Ferdinando II al proprio studio, provvedendo ad allestirlo in grande pompa per l'occasione. Cfr. Archivio di Stato di Napoli, *Rimborso delle spese sostenute dallo scultore Gennaro Calì per addobbare il suo studio, in occasione della visita del re*, Ministero della Pubblica Istruzione, Real Museo borbonico e Soprintendenza generale agli Scavi, b. 358 I, fasc. 24.

⁴ Nel corso del tempo l'opera è stata oggetto di continue attenzioni devozionali, e per questo costantemente bagnata di 'olio santo' al punto che il marmo ha assunto una rovinosa colorazione giallo intenso. Oggi è collocata nella navata sinistra della chiesa.

⁵ Per tutto quanto riguarda la progettazione e l'impianto del Camposanto Nuovo e la lunghissima edificazione completata negli anni Settanta del XIX secolo rimando ad A. BUCCARO, *Il dibattito europeo e i campisanti napoletani tra Sette e Ottocento – dal quale è possibile reperire alcuni titoli bibliografici precedenti – in Cimiteri napoletani. Storia, arte e cultura*, a cura di F. MANGONE, Napoli 2004, pp. 55-80.

⁶ I dipinti, oggi non in sede, raffiguravano rispettivamente agli autori citati, *La Deposizione, La Resurrezione, Cristo alla Colonna, Il Calvario*. Cfr. G. DORIA, *L'Osservatore di Napoli ossia Rassegna delle istituzioni civili, de' pubblici stabilimenti, de' monumenti storici ed artistici, e delle cose notevoli di Napoli, illustrata con rami allusivi di Francesco Save-rio Bruno*, Stamperia Del Vaglio, Napoli 1854, p. 133.

⁷ Cfr. R. D'AMBRA, *Gli odierni campisanti napoletani descritti da Raffaele D'Ambra, preceduti da alcune notizie sugli antichi sepolcreti*, Stamperia dell'Iride, Napoli 1845, p. 18.

⁸ Si veda ad es. C. MALPICA, *Inaugurazione del Reale Osservatorio*

Meteorologico alle falde del Vesuvio, e della Statua della Religione nel gran Camposanto di Poggioreale, in «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», XXXVII, fasc. LXXVIII, 1845, pp. 130-141, che riporta il testo integrale del discorso pronunciato dal gesuita Bernardino Latini durante la cerimonia.

⁹ «Quest'oggi, alle ore 4 e mezzo p.m., gran numero di scienziati è convenuto al nuovo Camposanto di Poggioreale, dove, secondo erasi già annunciato, si è inaugurata la statua colossale di nostra santa Religione, novella opera del valoroso Tito Angelini napoletano. La solenne cerimonia è stata onorata dall'augusta presenza del Re N.S. e di tutta la Real famiglia e, quando ad un cenno di S.E. il Ministro degli Affari Interni Presidente Generale del Congresso, il bel lavoro dell'Angelini si è scoperto agli sguardi di tutti, ciascuno ha tosto rivolto l'animo e la mente al sacro oratore P. Latini della Compagnia di Gesù, il quale, dalla tribuna ivi a bella posta apparecchiata, ha recitato un suo facondo ed elegante discorso. Vivissimi applausi hanno accompagnato l'arrivo e la partenza del Re S.N.»; in *Diario del VII Congresso degli Scienziati Italiani in Napoli dal 20 di Settembre a'5 di Ottobre dell'anno 1845*, Napoli, Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, 1845. L'allestimento dell'opera, costituita appunto da una figura centrale – la *Religione* – e 4 angeli oranti, fu completato in due tempi.

¹⁰ Così lo definì Costanza Lorenzetti nel 1952. Si veda C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze 1952, p. 295.

¹¹ Sempre solo sfiorata dalla critica la scultura napoletana di questa epoca, quando non ignorata o costretta ad un forzato confinamento. Eppure nel 1876 l'acuta penna di Carlo Tito Dalbono aveva con vigore sostenuto quanto «la nostra scuola di scultura ben si palesa nelle virili e nelle muliebri figure di bella nudità, né va omesso che i Baruzzi, i Tenerani, i Finelli, i Tadolini, i Fabris, i Marchesi, i Wolff, i Pradier e tanti altri levati al cielo, non fecero di meglio». Cfr. C. T. DALBONO, *Nuova Guida di Napoli e dintorni, per Carlo Tito Dalbono*, Napoli 1876, p. 389.

¹² A proposito della scuola napoletana negli anni della restaurazione Hubert menziona a fianco a Tito Angelini i fratelli Antonio e Gennaro Calì. Cfr. G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris 1964, pp. 466-467.

¹³ Sull'articolata vicenda della *Deposizione* si veda E. CATRA, A. MAMPIERI, *La Pietà di Antonio Canova*, in «Arte Veneta», 70, 2013 (2015), pp. 129-155. Si veda anche G. PAVANELLO, *Pietà*, in *Antonio Canova*, cat. mostra, Venezia-Possagno 1992, a cura di G. PAVANELLO, Venezia 1992, p. 387.

¹⁴ Cfr. D. SACCHI, *Antonio Canova*, in «Poliorama pittoresco», I, I, 1836, p. 19.

¹⁵ E. CATRA, A. MAMPIERI, *op. cit.*

¹⁶ Cfr. D. ANZELMI, *La Deposizione (alto rilievo in marmo di Carrara)*, in «Poliorama pittoresco», VIII, II, 1844, pp. 273-274. Al successo del gruppo canoviano contribuì il lungo articolo che Cicognara gli dedicò sulla «Gazzetta Privilegiata di Venezia», confluito poi nel settimo volume della *Storia della Scultura*. In E. CATRA, A. MAMPIERI, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Dai documenti conservati nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (d'ora in avanti ASABAN) sappiamo che Calì e Angelini furono gli unici finalisti al Concorso per il Pensionato romano – emanato con bando del 23 aprile 1822 – cui avevano partecipato anche Tommaso Arnò (sic, ma Arnaud) e Gaetano Della Rocca. Probabile poi che il bassorilievo di palmi 3½ x 4½ con *Enea ferito da Diomede e soccorso da Venere* (Napoli, Accademia di Belle Arti), tema assegnato ai concorrenti, fosse realizzato a quattro mani. Ne farebbe fede il documento firmato da entrambi dove è illustrato il soggetto svolto. Cfr. ASABAN, *Concorso al Pensionato*, 1822, fd. 1026. Va sottolineato inoltre che a questa data Gennaro Calì aveva 23 anni e Tito

Angelini 18 (la data di nascita di Angelini è generalmente fissata al 1806 – come compare anche sulla tomba decorata da Francesco Jerace e allogata nel Cimitero degli Uomini Illustri di Napoli - anche se nei registri dell'Accademia al '22 Angelini viene registrato di anni 18. Nel relativo Fascicolo Docente egli risulta nato infatti il 10 maggio 1804). *Ivi*, fasc. doc. 045, un. arch. 01. Per quanto riguarda il profilo di Cali (Napoli, 1799-1877), la sua produzione è ancora misconosciuta alla critica. Era figlio di Andrea, artista di origini siciliane attivo soprattutto come restauratore [con Angelo Brunelli fu docente nella 'Scuola di bassorilievo in cera' alla Reale Accademia di Belle Arti di Napoli dal 1803 al 1808 (C. LORENZETTI, *op. cit.*, pp. 55, 191)] e fratello minore di Antonio, scultore noto soprattutto per aver completato con incredibile 'spirito di immedesimazione' il *Monumento equestre di Ferdinando I di Borbone* nell'attuale piazza del Plebiscito, lasciato incompleto da Canova nel '22. Gennaro Cali fu presente in tutti i più importanti cantieri borbonici della seconda restaurazione avviati per rilanciare l'immagine del Regno, secondo gli ambiziosi obiettivi della politica culturale di Ferdinando II, dove lavorò al fianco di Angelini, nel Palazzo reale di Napoli, in quello di Caserta, nella chiesa di San Francesco a Gaeta, mostrando tuttavia maggiore *verve* nelle realizzazioni non riconducibili alla committenza ufficiale.

¹⁹ I registri di pagamento dei collaboratori dello scultore danese, nel quale sono presenti i due fratelli Cali, sono consultabili sul sito dei Thorvaldsens Museums di Copenaghen, e in particolare al seguente link degli Archives: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/Regnskab1819-1823,p.51?highlight=A300>.

²⁰ Cfr. A. VILLARI, *Apoteosi funeraria di Canova a Roma. Fortuna e sfortuna negli anni della Restaurazione*, in *La gloria di Canova, V settimana di studi canoviani*, a cura di F. MAZZOCCA, M. PASTORE STOCCHI, Bassano del Grappa 2007, pp. 97-110.

²¹ F. MAZZOCCA, *Dal Pantheon al Tempio. Le metope e l'ultima produzione religiosa di Canova*, in *Canova, l'ultimo capolavoro. Le metope del Tempio*, a cura di M. CERIANA, F. MAZZOCCA, E. CATRA, Milano 2014, p. 16.

²² Per i rapporti tra Celebrano e Corradini si veda R. CIOFFI, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1987, ed. cons. Salerno 1994, pp. 24-26.

²³ Fu Quatremère de Quincy a veicolare le ricostruzioni visive dei colossi crisoelefantini di Fidia nell'immaginario di Canova, cui si aggiunse il sostegno di Leopoldo Cicognara che propose allo scultore di realizzare la *Religione* in oro e avorio. Cfr. F. MAZZOCCA, *Dal Pantheon al Tempio ...*, cit., pp. 20-21.

²⁴ La statua, tra piedistallo e figura raggiunge quasi i 9 metri di altezza.

²⁵ Le due statue semicolossali, ancora in sede, furono realizzate prima del '45, secondo l'indicazione temporale riferita da Domenico Morelli. Cfr. D. MORELLI, E. DALBONO, *La Scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. CROCE, Napoli 1915, p. 52.

²⁶ Cfr. C. PALAZZOLO OLIVARES, *Il genio e la face. Problemi di scultura funeraria a Napoli tra Ottocento e primo Novecento*, in *Cimiteri napoletani ...*, cit., p. 131.

²⁷ D. MORELLI, E. DALBONO, *La Scuola napoletana di pittura*, cit., p. 53.

²⁸ Baruzzi conosceva bene e frequentava l'ambiente napoletano visti i rapporti avviati per la realizzazione del *Monumento Preville* in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, completato nel 1829. Cfr. C. PALAZZOLO OLIVARES, *Il cenotafio Preville in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone: qualche osservazione ed alcune precisazioni sulla bottega del Canova*, in «Napoli Nobilissima», serie V, vol. VII, fasc. I-II, 2006, pp. 39-46. Su Baruzzi si veda A. MAMPIERI, *Cincinnato Baruzzi (1796-1878)*, Bologna 2014.

²⁹ Si veda A. DI BENEDETTO, «Né vidi mai la più gentil figura di questa ebbra, ancor non più che a mezzo sprigionata dal marmo». Sulla Baccante

ritrovata di Tito Angelini, in «Napoli nobilissima», s. VII, IV, 2018, II, pp. 46-57.

³⁰ Nicola I viaggiò da Palermo lungo l'Italia toccando le maggiori città. Si veda al proposito E. KARČEVA, *Gli acquisti di scultura moderna della corte imperiale russa nella prima metà del XIX secolo*, in *Canova alla corte degli zar. Capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*, cat. mostra, Milano 2008, a cura di S. ANDROSOV, F. MAZZOCCA, Bergamo 2008, pp. 28-39.

³¹ *Ivi*, p. 36.

³² La visita a Napoli dell'erede al trono di Russia è documentata nelle pagine del giornale «Sankt-Peterburgskie Vedomosti» (Cronache pietroburghesi), 1838, n. 46, 15 febbraio: si veda E. KARČEVA, *Il viaggio in Europa del Granduca Aleksandr Nilolaevič e gli acquisti di scultura contemporanea*, in *Sotto il cielo di Roma. Scultori europei dal barocco al verismo nelle collezioni dell'Ermitage*, a cura di S. ANDROSOV, M. BERTOZZI, Siena 2000, p. 85. Il futuro zar giunse in città l'8 gennaio del 1839 e visitò tutte le cose degne di particolare interesse. È probabile che, come aveva fatto già a Roma, a l'Aia e a Düsseldorf, dove aveva aperto «crediti per diversi acquisti e committenze di statue, di quadri e altro, con il consenso di Sua Maestà Imperiale presso i migliori artisti» [Archivio Statale Storico Russo (d'ora in avanti ASSR), fondo 522, elenco 1, b. 21, foglio 30, in *ibidem*], avesse ordinato delle sculture anche a Napoli.

³³ *Ivi*, p. 35.

³⁴ La statua è firmata e datata «Gennaro Cali / fece l'anno 1832».

³⁵ Uno dei disegni dal titolo *The Exhibition Hall in the House of Countess Laval*, (1819, State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow), è pubblicato in A. PETRAKOVA, *Greek vases from the Laval collection in the Hermitage: their acquisition and study*, in *Reports of the State Hermitage Museum*, The State Hermitage Publishers, LXXI, St. Petersburg 2014, p. 59. Il saggio esamina tuttavia solo le collezioni di antichità e non menziona Cali. Colgo qui l'occasione per ringraziare Sergej Androsov per avermi segnalato che l'opera era in collezione Laval.

³⁶ *Ivi*, pp. 58-59.

³⁷ «On admire aussi dans le musée del M.me Laval une magnifique collection de vases étrusques, et un beau parquet mosaïque, trouvé à l'île de Caprée, dans les bains du palais de Tibère»; in *Guide du voyageur a Saint Petersburg*, Paris, Imprimerie de Duverger, s.d., p. 283.

³⁸ A. PETRAKOVA, *op. cit.*

³⁹ *Ivi*, p. 34.

⁴⁰ Cfr. M. RUGGIERO, *Di una mostra di Belle Arti fatta in Napoli il mese di Giugno 1833*, in «Il Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti», V, II, III, 1833, p. 131.

⁴¹ Su Tenerani si veda S. GRANDESSO, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Milano 2003. Per la *Psiche* rinvio alle pp. 31-40.

⁴² La visita, ricordata da Elena Karčeva, è confermata dalle notizie che accompagnano l'elenco delle opere dello scultore conservato presso i discendenti, dove si ricorda anche la visita allo studio del principe ereditario di Russia, Aleksandr Nilolaevič, il cui viaggio in Italia è documentato tra il 1838 e il 1839.

⁴³ Il 16 aprile 1848, a bordo della nave 'Barone Stieglitz' proveniente da Napoli, erano arrivati gli oggetti per la corte imperiale, tra cui tre casse con statue marmoree. Le notizie, segnalate dalla Karčeva, sono presenti nei documenti conservati presso l'ASSR, fondo 472, elenco 17(3/935), b. 317°, pp. 368-369 e 317b, foglio 236; si veda E. KARČEVA, *Ritratto di Ferdinando II, re di Napoli*, scheda in *L'Hermitage dello zar Nicola I. Capolavori acquisiti in Italia*, a cura di S. ANDROSOV, L. ZICHICHI, Roma 2007, p. 178.

⁴⁴ La magnifica residenza, situata a 20 km da San Pietroburgo e fatta edificare da Pietro il Grande, si arricchì durante il regno di Nicola I di un elegante cottage in stile neogotico circondato da un parco detto di Aleksandra, la consorte di Nicola cui era dedicata la nuova costruzione. Per le opere di Angelini si veda N. ARKHIPOV, A. RASKIN,

Peterhof, Mosca-Leningrado 1961, pp. 91, 111-112, con indicazioni relative all'inventario dell'Archivio del Museo statale di Peterhof.

⁴⁵ Oltre gli esemplari già ricordati, Angelini ne realizzò – come da elenco citato, ai n.n. 120 e 121 - una coppia anche per il marchese Nicola Santangelo, potente ministro dell'Interno del Regno delle Due Sicilie prima con Francesco I e poi, fino al '47, con Ferdinando II, e un esemplare di *Amore che rompe l'arco* per Giovanni Vonwiller, citato nel suddetto elenco al n. 130. Tale opera risulta anche nel catalogo della vendita della collezione Vonwiller del 1901, della quale facevano parte anche, dello scultore napoletano, la *Baccante* e il gruppo, metà del vero, con *Francesca da Rimini e Paolo*, oggi in collezione dei discendenti. Cfr. *Catalogue de La Galerie Vonwiller. Tableaux Marbres Bronzes*. Naples - Avril 1901. *Vente de la Galerie Vonwiller. Tableaux de Maîtres de l'École Moderne Marbres et Bronzes ayant appartenu à feu le Comm. Giovanni Vonwiller*, Napoli 1901.

⁴⁶ Cfr. F. VILLANI, *Amore dispettoso. Statua in marmo di Tito Angelini di Napoli. Commissione della signora contessa Giulia Samoyloff*, con una bella incisione di Domenico Gandini da un disegno di Giovan

Battista Sommariva, in *Album delle Esposizioni di belle arti in Milano ed altre città d'Italia dedicato all'illustrissimo signor marchese Paolo Rescalli*, stabilimento privato di Carlo Canadelli, VIII, Milano 1844, s.p.

⁴⁷ Cfr. S. SUSINNO, *Mario Praz, collezionista*, in Id., *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cini-sello Balsamo (MI) 2009, cit. p. 55. Il saggio era stato già pubblicato in *Le stanze della memoria. Vedute di ambienti, ritratti di interni e scene di conversazione dalla collezione Praz. Dipinti e acquarelli 1776-1870*, cat. mostra, Roma 1987, a cura di S. SUSINNO, E. DI MAJO, con una scelta di scritti sull'argomento di M. PRAZ, Milano-Roma 1987, pp. 11-18, e nella riedizione aggiornata e arricchita per la mostra di Napoli (4 giugno-3 luglio 1988), Milano-Roma 1988, pp. 11-18.

⁴⁸ Cfr. A. CAPUTO CALLOUD, *Note su Luigi Pampaloni*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 13-14, 1981, pp. 57-70. Un esemplare è all'Ermitage di San Pietroburgo.

⁴⁹ *The Athenaeum Gallery*, in «To-day: a Boston Literary Journal», II, 8, 1852, pp. 121-122.

⁵⁰ A. MAMPIERI, *op. cit.*, p. 106.

ABSTRACT

Gennaro Cali's Pietà and Some Notes on Neapolitan Sculpture in the First Half of the 19th Century

Two sculptures planned by Antonio Canova but never sculpted in marble, *Religione* and *Pietà*, became models replicated by later artists. Two sculptures done for the cemetery in Poggioreale respectively by Gennaro Cali – *Pietà* – and Tito Angelini – *Religione e angeli oranti* (Religion and Praying Angels) – are among the most interesting examples of the popularity of the two incompleated works of the great Venetian sculptor. But the interconnections, influences, and exchanges with other sculptors of the time mark out a complex network of relationships between Naples, Florence, and Rome, especially lively in Naples, which was a melting-pot that continued to nourish creative exchange thanks also to the presence and activities there of many artists from outside the kingdom – suffice it to mention Pietro Tenerani, Carlo Finelli and Cincinnato Baruzzi. It was a network that reached not only Italian patrons but also customers in Russia – to cite a sole example, Cali's *Psiche abbandonata* (Psyche Abandoned) now in the Hermitage – and in other foreign countries, attracted by the possibility for multiple copies of statuary to be made without lessening its artistic value, on the contrary stimulating a lively collectors' market.

Note e discussioni

Ancora sulle Sette Opere di Misericordia
Giulio Pane

La questione del prestito del notissimo dipinto di Caravaggio realizzato per il Pio Monte della Misericordia tra il 1606 e il 1607 ritorna prepotentemente in auge a pochi anni di distanza da altra occasione, che pure mosse fiere contrapposizioni tra favorevoli e contrari, e si concluse con la rinuncia, da parte di Louis Godart, consigliere del presidente Mattarella, a promuovere l'ospitalità del dipinto napoletano in occasione della mostra *Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiano nelle collezioni reali di Spagna* (2017), presso le Scuderie del Quirinale nell'anno dedicato alla Misericordia. E vi ritorna con lo stesso seguito di polemiche tra sostenitori del sì e sostenitori del no; questa volta anche con maggiore partecipazione, forse determinata proprio dal ripetersi della proposta, legata all'importante iniziativa di Sylvain Bellenger per il museo di Capodimonte.

Al tempo della mostra romana anche a me era parso che non potessero esservi ostacoli al temporaneo trasferimento; e non vedevo invece alcuna remora sul fatto che ciò avvenisse a titolo oneroso, poiché infatti l'ente proprietario ne avrebbe tratto un vantaggio economico. Conosco personalmente il governatore e gli altri componenti del consiglio di amministrazione per essere certo che tale compenso sarebbe stato impiegato – com'era in programma, del resto – per realizzare un ampliamento delle attività di assistenza svolte dall'Ente, di meritoria fondazione seicentesca. Attività che essi svolgono con encomiabile dedizione e che, non fosse che solo per questo, porrebbe l'iniziativa al di sopra di ogni sospetto, come invece alcuni ritengono di credere.

In questa occasione tuttavia non di un prestito oneroso si tratta, ma della partecipazione ad una mostra su Caravaggio, che si ripropone a distanza di 14 anni da quella che vide, per iniziativa di Nicola Spinosa, amplissima partecipazione di pubblico. Vero è che tra trasferimento, restauro e mostra il dipinto trascorse fuori sede almeno tre mesi, ma ciò avveniva 'a fin di bene' per il dipinto stesso, che fu restaurato insieme agli altri della chiesa. Ed è anche certo che la mostra, e l'esposizione in essa del dipinto, giovarono ad una più larga conoscenza di quell'opera. Al confronto, la successiva proposta romana non aveva già più un carattere propriamente 'scientifico', né per la motivazione stessa della mostra, né per la qualificazione dei curatori, né per uno specifico interesse d'arte, trattandosi invece di una iniziativa per così dire 'contenutistica', nella quale era il tema ad imporsi come argomento della mostra e non l'esplorazione storico-critica delle singole opere esposte, per quanto ci si sforzasse di motivarne la richiesta con non ben precisate indagini che avrebbe svolto un istituto tedesco.

Ma la questione del prestito, appena risolta in senso più ragionevole di quanto non fosse ai suoi inizi, grazie ad una posizione dialettica espressa dal ministro Bonisoli, che si è

finalmente imposta in una querelle che aveva rasentato il turpiloquio, merita qualche altra considerazione.

Diamo per scontato che sia ormai entrato nella comune sensibilità l'elementare concetto che le opere d'arte concepite per uno spazio architettonico determinato non dovrebbero spostarsi dalla loro sede d'elezione. Anche se si tratta di oggetti mobili, o semi-mobili, la loro presenza è spesso addirittura determinata dal contesto che le ospita. Non occorre, spero, ricordare Walter Benjamin ed il suo concetto di aura per scoprire che l'opera d'arte non solo emana attorno a sé un alone di valenza percettiva, ma che tale condizione viene da essa condivisa con l'ambiente che la ospita, dal quale essa trae condizionamento e accoglienza insieme, in un gioco di rimandi che ha già fatto parte dell'azione critica dell'artista, e che a maggior ragione dovrebbe esserci caro individuare, conservare e illustrare. Ma nel caso del dipinto delle *Sette Opere* siamo di fronte ad una situazione ancora più complessa. Ed essa nasce a mio avviso proprio dal dipinto e dalla sua ispirazione 'ambientale'.

Innanzitutto il tema è insieme singolare e plurale; i committenti intendevano far rappresentare con un'immagine unitaria il complesso delle loro finalità assistenziali, direttamente ispirate dalle parole di Gesù nel Vangelo di Matteo. Questo fine didascalico avrebbe potuto trovare espressione in un politico, come ancora qualche secolo prima sarebbe avvenuto. Ma con inevitabile dispersione del messaggio. L'idea che Caravaggio persegue sarà invece rivoluzionaria sia nei contenuti che nella forma. Alle unità aristoteliche di luogo, di tempo e di azione, che avrebbero condotto ad una serie di quadri, ciascuno rispondente, appunto unitariamente, ad un solo aspetto della misericordia promossa da Gesù, l'artista tenta audacemente una strada contraddittoria e inusitata: quella di intrecciare, in una immagine plurima, tutt'e sette le tematiche etico-religiose.

E ciò avviene – e qui è precisamente la ragione prima della inamovibilità che potremmo definire etico-ambientale del dipinto – traendo dalla strada, da un vicolo buio di Napoli, l'intera scena, gravida di intrecci e di suggestioni proprie di una città densa e popolosa, che era cresciuta su sé stessa in quel tempo ed aveva visto mescolarsi tra loro nobili e plebei, in una problematica convivenza che conduceva fatalmente alla scoperta della priorità dei valori umani e della solidarietà, almeno di fronte alle istanze più radicali, estreme ed elementari della vita. Caravaggio conosceva sulla sua pelle quella condizione, e la riconosceva nel carattere della città, ne interpretava a suo modo le istanze, la turbolenza, il continuo conflitto tra bene e male, ed il contraddittorio riemergere, tra le mille nefandezze, di uno spirito solidale; quello che era proprio dell'istituzione che gli aveva commissionato il dipinto.

Il dipinto di Caravaggio può ritenersi perciò, per quanto osservato, il quadro più 'napoletano' di lui. Il vicolo potrebbe essere quello che corre di fianco al Pio Monte, o quello appena dopo.

È proprio lì che la celebre luce di Caravaggio trova un sostegno verosimile nelle condizioni correnti della vita urbana notturna del tempo. È la realtà urbana e sociale di Napoli che diviene oggetto di rappresentazione, e che consente al pittore di trascogliere quegli episodi che meglio si prestano all'immagine commissionata, in una trasfigurazione problematicamente unitaria. Infatti l'unità che era divenuta prassi obbligatoria nelle arti del passato secolo viene infranta, a favore di una visione intrecciata e interrelata, i cui riferimenti temporali sono sovvertiti, perché gli episodi vi figurano come del tutto contemporanei gli uni agli altri. Contemporaneità che è anche un invito a non considerare l'azione misericordiosa come suddivisa in temi, ma al contrario estesa, in un solo momento, a tutti e a ciascuno dei temi e degli obblighi etico-religiosi che la ispirano.

Ma non è tutto. Quando Picchiatti fu incaricato di realizzare la nuova sede del Pio Monte, con la chiesa che avrebbe sostituito la piccola aula originaria, nella quale era stato fino ad allora ospitato il dipinto, intese conferire alla struttura – senza dubbio d'accordo con i reggenti dell'istituzione – ulteriori elementi simbolici che denunciassero anche fisicamente e spazialmente l'ispirazione istituzionale e risultassero direttamente connessi al tema del dipinto. Perciò egli adottò una pianta ottagonale, così da avere – a meno dell'atrio d'ingresso – precisamente sette cappelle, di cui la centrale avrebbe ospitato l'opera di Caravaggio. Anche lo schema architettonico rinvia dunque al tema ispiratore dell'attività istituzionale. In aggiunta, e proprio per accentuare la rilevanza del tema e del dipinto che lo riassume, Picchiatti predispose alle spalle del quadro una finestra, ancora oggi presente, ma murata, mentre l'intera cornice veniva ampliata e configurata con un ampio profilo mistilineo. La luce proveniente dal retro illuminava così il fondo e le pareti laterali della cappella, facendo risaltare il dipinto, che appariva così a sua volta come una finestra aperta sulla scena urbana, circondata di luce.

Ora, a mio avviso, sono quelle esposte le ragioni più vere e profonde della inopportunità della mobilità del dipinto. Non certo le pure importanti ragioni di cautela tecnica sul trasporto e simili, che troverebbero comunque modo di essere superate con un protocollo rigorosissimo. Si tratta di un quadro che è calato esattamente nel luogo che lo ha ispirato, e che non susciterebbe analogo esito in una sala museale o in altra occasione, sia pure magniloquente. O almeno non richiamando altrettanta intensità di partecipazione immediata con il contesto, nella sua valutazione storica. E vorrei persino aggiungere, nella sua valutazione estetica.

E qui veniamo all'inevitabile estensione di tali considerazioni. Vorrei tentare – ammesso che sia possibile, nell'infelice gioco di strumentalizzazioni ed estremizzazioni delle diverse posizioni emerse in questa occasione, trovare spazio per un pensiero non immediatamente schierato – di delineare un possibile diverso approccio a simili temi.

Si tratta di sforzarsi d'immaginare la possibilità che in occasione di una iniziativa culturale significativa, come una mostra, o anche la pubblicazione di uno studio storico-artistico di particolare approfondimento, l'iniziativa in questione

non resti isolata negli spazi che le sono deputati (un museo, le librerie, la presentazione), ma diventi occasione per la promozione di visite dirette del nostro patrimonio, che assai spesso ospita interi cicli pittorici di grande rilievo, configurazioni d'arredo di straordinario sincretismo, spazi architettonici di grande carattere. Ciò toglierebbe alle mostre l'unicità e autoreferenzialità di riferimento che inevitabilmente esse hanno, con il seguito di polemiche simili a quelle di questi giorni, ed ai libri che illustrano quelle opere il mesto destino di essere sfogliati per finire poi sugli scaffali del proprio dimenticatoio.

Ma ciò richiede un'attività di promozione ed una disponibilità d'impegno personale e collettivo che non vediamo perseguite da chi riveste d'ufficio il compito che invece dovrebbe svolgere. Vogliamo immaginare una novità assoluta? Sarebbe la visita dei restauri in corso, sarebbe (o meglio, sarebbe stata) la visita dei cantieri della Metropolitana in corso d'opera, sarebbe l'organizzazione di una navetta che assicurasse (ma forse sarà) ai visitatori della prossima mostra di Caravaggio di potersi recare con lo stesso biglietto a visitare non solo le *Sette Opere*, ma anche quelle dei caravaggeschi napoletani e non (Ribera, Stomer, Solimena, Vaccaro, Battistello Caracciolo, Micco Spadaro, Mattia Preti, ecc.), la cui attività ha riempito le chiese ed i monasteri di Napoli ben oltre la breve vita del loro modello e riferimento ideale. Ma ciò richiederebbe una visione non strumentale del ruolo di tanti funzionari e amministratori, una piccola rivoluzione culturale, della quale per ora si vede solo l'ectoplasma del cosiddetto 'maggio dei monumenti', assurdamente limitato ad un mese, e comunque non integrato, se non occasionalmente, con le altre iniziative già dette.

Anni fa, e prima che l'iniziativa gli fosse avocata dal Comune, Napoli Novantanove aveva promosso appunto un approccio consapevole e partecipativo alla realtà artistica di Napoli, attraverso il coinvolgimento delle scuole e degli studenti. Un modo semplice ma efficace per rompere l'omertà dell'*establishment*, assumendo in proprio le iniziative di conoscenza diretta dei monumenti e promuovendo la partecipazione dei più giovani. Gli ostacoli burocratico-amministrativi locali avrebbero però in breve tempo avvilto gli aspetti più audaci dell'iniziativa, limitandola e coartandola, mentre al contrario fuori di Napoli essa avrebbe raggiunto una notorietà ed un seguito sempre maggiori. Prova ne è ancora il bando annuale sul tema *L'Archivio Nazionale dei monumenti adottati dalle scuole italiane*, che tuttora si svolge in collaborazione con il MIUR. A Napoli vige invece il combinato disposto di un'amministrazione periferica del MIBAC prevalentemente poco capace di istituire relazioni stabili con gli enti pubblici e privati che intendono occuparsi del tema dei monumenti e di un'amministrazione comunale che intende prevalentemente l'attività culturale in funzione degli esiti elettorali e di consenso politico che essa può promuovere, e del numero di inaugurazioni e di conseguente visibilità pubblica dei titolari politici cui può dare luogo. Oppure, all'occorrenza, lascia che una fantomatica impresa di restauri si appropri dei monumenti per un tempo incontrollato, e vi lucra sopra con chilometri di oscena pubblicità.

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0710-0



9 788856 907100

€ 38,00